



**Marcos Kröning
Corrêa**

**O *fazer musical* dos violonistas-compositores
Dyens e Bogdanovic — relações entre performance,
composição, arranjo e improvisação**



**Marcos Kröning
Corrêa**

O *fazer musical* dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic — relações entre performance, composição, arranjo e improvisação

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Assistente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Projeto financiado



C A P E S

Dedico este trabalho aos violonistas-compositores
Roland Dyens e Dusan Bogdanovic.

o júri

presidente

Prof. Doutora Maria Herminia Deulonder Correia Amado Laurel
professora catedrática do Departamento de Linguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor José Manuel de Mesquita Lopes
professor e coordenador do Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares do Instituto Piaget - Almada

Prof. Doutor Luís Filipe Loureiro Pipa
professor auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (orientador)

Prof. Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho
professor adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

agradecimentos

Meus agradecimentos pela conclusão do Doutorado em Música, no ramo de Estudos em Performance pela Universidade de Aveiro (UA).

Obrigado a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), por ser a base de apoio institucional e extensivo aos colegas do Departamento de Música da UFSM.

Continuo por agradecer a Vera Vianna (UFSM), amiga, colega e tutora do período de financiamento da CAPES.

A CAPES, pelo apoio fundamental ao Doutorado no Exterior, meu muito obrigado.

Ao meu orientador científico, o Professor Doutor Paulo Vaz de Carvalho, pelas aprendizagens, diálogo aberto e horas dedicadas ao meu trabalho, bem como por ter me recebido, acreditado e permitido o desenvolvimento deste trabalho.

Também agradeço aos meus professores Jorge Salgado Correia e Helena Marinho e demais professores e funcionários do DeCA (Universidade de Aveiro), em especial a Cristina Silva que tornaram aquele espaço, a minha nova casa, mesmo que temporária.

A Susana Sardo (DeCA/UA) e Jusamara Souza (UFRGS) pelo apoio, orientação e cartas de recomendação.

Minha homenagem aos queridos Gilvano Dalagna, Clarissa Foletto e Wagner Oliveira, pela amizade, apoio e aprendizagens. Fundamentais.

Aos meus amigos Roberto Gerhardt e Inácio Rabaioli, pela inspiração e ajudas; um bem-haja e felicidades.

Meu obrigado ao Marcos Araújo, Fernando Cury, Gérson Werlang, Cynthia Irion e Renata Matos, pelas idéias e inspiração.

Aos participantes do Projeto 'Irmão Violão', meu obrigado.

Aos Festivais de Violão de Belgrado, Paris, Colmar, Sevilha, Córdoba e Vaduz, por serem o palco da observação e participação na Pesquisa Empírica, sem deixar de lado Frédérique Macquet, os *Guitarmaniaks*, Hiroshi Kishimine, Carmen Alvarez, Jean J. Fimbel, Francisco Bernier e Alvaro Pierri.

Aos meus familiares, representados por Dulce Kröning, Ana Maria Zimmerman, Sandra Kröning Corrêa, Artur Omar Carlos e Zeli Storchi Carlos, pelo apoio e por estarem sempre próximos.

Aos meus pais, Paulo Gomes Corrêa ('a música') e Amália Kröning (pelo amor e suporte).

A minha esposa Jane Carlos Storchi Corrêa por ter suportado o período doutoral e por ter se tornado uma profissional e mãe sempre melhor.

As minhas filhas Mariana Carlos Corrêa e Júlia Carlos Corrêa, obrigado por fazerem parte disso tudo, vocês são 'demais'.

A todos os meus alunos e ex-alunos, muitos deles meus mestres.

E a todos os demais que participaram na construção desta Tese e que se reconhecem aqui.

palavras-chave

“Fazer musical”; Violonista-compositor; Roland Dyens; Dusan Bogdanovic.

resumo

A pesquisa doutoral realizada na Universidade de Aveiro sobre o “fazer musical” dos violonistas-compositores Roland Dyens (1955) e Dusan Bogdanovic (1955) através de estudo exploratório qualitativo observacional participante em *masterclasses*, recitais e *ensembles* em Festivais de Violão realizados na Europa, de outubro de 2012 a novembro de 2013, apoiado pelo estudo da totalidade da obra discográfica de *Dyens* e *Bogdanovic* entre os anos de 1979 e 2011. A investigação tem como eixo teórico os modos de ‘*composição em performance*’ desenvolvidos por Finnegan (1989) e as variáveis do “fazer musical” de Elliott (1995) em “*performance*”, “*composição*”, “*arranjo*” e “*improvisação*” para a análise qualitativa e quantitativa do “fazer musical” dos violonistas-compositores estudados na presente Tese. O percurso metodológico foi desenvolvido em 3 fases: Revisão de Literatura; Estudo Discográfico de Dyens e Bogdanovic e Pesquisa Empírica através de Estudo Observacional não Participante e Participante. Examinou como Dyens e Bogdanovic articulam os tipos de “fazer musical” em situações presenciais, comparando-as com suas discografias. A Pesquisa Empírica foi realizada na França, Espanha, Liechtenstein e Sérvia, em 6 Festivais de Violão realizados nas cidades de Belgrado, Colmar, Paris, Sevilha e Vaduz. Dentre as principais contribuições da pesquisa: a) apresentação sistemática e inédita da totalidade das obras gravadas em discos por Dyens e Bogdanovic (período de 33 anos) revelando as características e evolução do “fazer musical” de ambos; b) discussão e redefinição de modalidades e conceitos de “fazer musical” a partir da Revisão de Literatura, Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica; c) novas obras compostas, arranjadas e apresentadas no período da Pesquisa Empírica enquanto músico-participante em *masterclasses* com Dyens e Bogdanovic.

keywords

Music-making; guitarist-composer; Roland Dyens; Dusan Bogdanovic.

abstract

Doctoral research conducted at the University of Aveiro about the "music-making" of guitarist-composers Roland Dyens (1955) and Dusan Bogdanovic (1955) through exploratory qualitative observational study participant in masterclasses, recitals and ensembles in Festivals of Guitar held in Europe from October 2012 to October 2013, supported by the study of the entire record of work Dyens and Bogdanovic between the years of 1979 and 2011. The research has as theoretical axis composition modes in performance ' developed by Finnegan (1989) and the variables of "music-making" of Elliott (1995) on "performance", "composition", "arrangement" and "improvisation" for the qualitative and quantitative analysis of the guitarists-composers` music-making studied in this Thesis. The methodological path was developed in 3 phases: Literature Review; Dyens and Bogdanovic Discograph Study and Empirical Research through observational study non-participant and participant. It is examined how Dyens and Bogdanovic articulate the kinds of "music-making" in face-to-face situations, comparing them with their discographies. Empirical Research was carried out in France, Spain, Liechtenstein and Serbia, in 6 Guitar Festivals held in the cities of Belgrade, Colmar, Paris, Seville and Vaduz. One of the main contributions of this research: a) systematic and unprecedented presentation of all the works recorded on discs by Dyens and Bogdanovic (period of 33 years) revealing the characteristics and evolution of the "*music-making*" of both; b) discussion and redefinition of terms and concepts of "*make music*" from the Literature Review, Discographic Study and Empirical Research; c) new works composed, arranged and presented in the Empirical Research as a musician-participant in masterclasses with Dyens and Bogdanovic.

Índice Geral

agradecimentos	v
resumo	vi
abstract	vii
Índice Geral	viii
Lista de Figuras	xi
Lista de Exemplos Musicais	xiv
Lista de Tabelas	xvi

Capítulo 1 – INTRODUÇÃO

Apresentação

1.1. Motivações do Estudo.....	2
1.2. Problemática.....	3
1.3. Percurso Metodológico.....	4
1.4. Delimitações do Estudo.....	5
1.5. Contribuições & Ineditismo.....	7
1.6. Organização da Tese.....	9

Capítulo 2 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Apresentação

2.1. O “Fazer Musical” na Perspectiva Fenomenológica.....	12
2.1.1 Revisão de Literatura.....	12
2.1.2 Fundamentação Conceitual do “Fazer Musical” em Elliott.....	16
2.1.3 Diversificação Conceitual do “Fazer Musical”.....	24
2.1.4 Relações entre performance, composição, arranjo e improvisação no “Fazer Musical”.....	26
2.2. O violonista-compositor.....	31
2.2.1 O performer e os discos gravados.....	31
2.2.2 O performer-compositor.....	34
2.2.3 O violonista-compositor.....	36
2.2.4 Dyens e Bogdanovic.....	37
2.2.5 O violão e os ‘mundos musicais’.....	39
2.3. Resumo Reflexivo.....	42

Capítulo 3 – ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

Apresentação

3.1 Caracterização Epistemológica.....	46
3.2 Justificativa da Tese.....	47
3.3 Objetivos da Tese.....	49
3.4 Desenho de Pesquisa Realizado.....	50
3.4.1 Contribuições da Revisão de Literatura.....	50
3.4.2 Procedimentos Metodológicos.....	54
3.4.3 Equipamentos Utilizados.....	70
3.4.4 Hipóteses de Estudo.....	71
3.5 Delimitação do Objeto de Estudo da Tese.....	72
3.6 Resumo Reflexivo.....	74

Capítulo 4 – ESTUDO DISCOGRÁFICO

Apresentação

4.1 Roland Dyens.....	77
4.1.1 Análise Descritiva.....	77
4.1.2 Resumo Preliminar.....	96
4.2 Dusan Bogdanovic.....	99
4.2.1 Análise Descritiva.....	99
4.2.2 Resumo Preliminar.....	121
4.3 Resumo Reflexivo.....	127

Capítulo 5 – PESQUISA EMPÍRICA

Apresentação

5.1 Atividades Desenvolvidas na Pesquisa Empírica.....	130
5.2 Estudo Observacional.....	132
5.2.1 Observação não participante.....	132
5.2.1.1 Roland Dyens.....	132
5.2.1.2 Dusan Bogdanovic.....	140
5.2.1.3 Resultados Preliminares.....	146
5.2.2 Observação participante.....	148
5.2.2.1 Performance de obras de Dyens.....	149
5.2.2.2 Performance de obras de Corrêa.....	157
5.2.2.3 Performance de obra de Bogdanovic.....	167
5.2.2.4 Resultados Preliminares.....	178
5.3 Resumo Reflexivo.....	180

Capítulo 6 – RESULTADOS E DISCUSSÃO

Apresentação

6.1. Análise das Contribuições do Estudo Discográfico.....	185
6.1.1 Roland Dyens.....	186
6.1.1.1 Performance de obras autorais.....	186
6.1.1.2 Performance de obras para violão de outros autores.....	194
6.1.2 Dusan Bogdanovic.....	196
6.1.2.1 Performance de obras autorais.....	196
6.1.2.2 Performance de obras para violão de outros autores.....	207
6.1.2.3 Performance de obras de músicos participantes.....	208
6.1.3 Regravações.....	209
6.2. Análise das Contribuições da Pesquisa Empírica.....	230
6.2.1 Roland Dyens.....	230
6.2.1.1 Observação não participante.....	230
6.2.1.1.1 Recitais.....	231
6.2.1.1.2 <i>Masterclasses</i>	236
6.2.2 Dusan Bogdanovic.....	239
6.2.2.1 Observação não participante.....	239
6.2.2.1.1 Recital.....	239
6.2.2.1.2 <i>Masterclasses</i>	243

6.2.1.2 Observação participante.....	246
6.2.1.2.1 <i>Masterclass</i>	246
6.2.1.2.2 <i>Emsembles</i>	248
6.2.2.3 Obras de Corrêa: <i>masterclasses</i> com Bogdanovic e Dyens.....	251
6.3. Relações no “fazer musical“ em Dyens e Bogdanovic.....	253
6.3.1 Relações no “fazer musical“ de Dyens e Bogdanovic.....	254
6.4. Resumo Reflexivo Geral.....	280
Capítulo 7 – REFLEXÃO FINAL	
Apresentação	
7.1 Respostas à Pergunta de Pesquisa.....	287
7.2 Implicações da Tese no Fenômeno “Fazer Musical“.....	293
7.3 Reflexões sobre a Música de Dyens e Bogdanovic.....	295
7.4 Limitações da Tese e Pesquisas Futuras.....	298
REFERÊNCIAS.....	302
ANEXOS	312
Anexo I - Dados adicionais do Estudo Discográfico	313
Anexo II - Dados adicionais da Pesquisa Empírica	322

Lista de Figuras

Figura 2.1. O “fazer musical” para Elliott (1995).....	16
Figura 3.1. Evolução das publicações científicas indexadas a SCOPUS sobre a temática do “fazer musical”.....	48
Figura 3.2. Esquema do “fazer musical” segundo Elliott (1995). ^(a) Exclusão da variável “regência” em função dos objetivos da Tese.....	51
Figura 3.3. Esquema metodológico adotado na Tese.....	54
Figura 4.1. Exemplo de “improvisação” de Bogdanovic no disco <i>Worlds</i> (1990).....	123
Figura 4.2. Prevalência de “improvisação” no Estudo Discográfico de Bogdanovic.....	123
Figura 4.3. Distribuição do “fazer musical” de Dyens (a) e Bogdanovic (b) em “∞ Performance de obras autorais (Dyens)”, “Ω Performance de obras para violão de outros autores” e “Φ Performance de obras de músicos participantes” revelada pelo Estudo Discográfico nos anos 80, 90 e 2000.....	127
Figura 5.1. Dyens, recital em Estrasburgo, 29.10.12. Abertura do <i>6º Stage de Guitare R. Dyens</i>	132
Figura 5.2. 'Estréia mundial' da composição <i>Festival de Paris</i> para orquestra de violões, de Dyens.....	134
Figura 5.3. Performance da música <i>Alfonsina y el Mar</i> . Arranjo: R. Dyens. Quarteto: Azuma, Chagnot, Marquez e Dyens. Recital em Paris, 22.11.2012.	135
Figura 5.4. Composições de Dyens observadas nos <i>6º e 7º Stage de Guitare Roland Dyens</i> , Colmar, 2012 e 2013.....	138
Figura 5.5. <i>Masterclass</i> : performance do arranjo de <i>Bluesette</i> . Festival de Colmar, 2013.....	139
Figura 5.6. Recital: Performance de Bogdanovic com obras de sua autoria. Vaduz, 09.07.13.....	141
Figura 5.7. Performance de <i>No Feathers on This Frog</i> (Bogdanovic). Participação: Alvaro Pierri. Recital em Vaduz, 09.07.13.	142
Figura 5.8. 'Improvisação' de Bogdanovic, durante recital em Vaduz, 09.07.13.....	142
Figura 5.9. <i>Masterclass</i> de Bogdanovic, inserida no <i>Guitar Art Festival</i> de Belgrado, Sérvia, 14.03.2013.....	143
Figura 5.10 Pesquisa Empírica: o investigador ‘em campo’, como músico participante.....	148
Figura 5.11 Corrêa, como músico-participante em <i>Ensemble</i> de Violões no <i>6º Stage de Guitare Roland Dyens</i> (2012), Colmar, França.....	157
Figura 5.12 Recital de encerramento do <i>6º Stage R. Dyens</i> . Performance de Corrêa, sob a orientação de Dyens. Música: <i>Ei mi, é Longa</i> (Corrêa), Colmar, França, 03.11.2012.....	159
Figura 5.13 Recital de encerramento do <i>6º Stage R. Dyens</i> . Performance de Corrêa na obra <i>Ei mi, é Longa</i> , sob a orientação de Dyens. Local: <i>Château Kiener</i> , Colmar, França, 01.11.2013.....	160
Figura 5.14 Corrêa como músico-participante na <i>masterclass</i> de Dyens, com a obra ‘Stage’ (Corrêa). <i>7º Stage de Guitare Roland Dyens</i> , Colmar, outubro de 2013.....	164
Figura 5.15 Programa do recital de encerramento do <i>7º Stage de Guitare Roland Dyens</i> (2013), com a inclusão da obra ‘Stage’ (Corrêa), sob a orientação de Dyens.....	165
Figura 5.16 Etapas executadas na Fase III (Pesquisa Empírica) da Tese.....	180
Figura 5.17 Aspectos no Estudo Observacional não participante em Recitais e <i>Masterclasses</i>	182
Figura 5.18 Aspectos no Estudo Observacional participante em Recitais, <i>Masterclasses</i> e <i>Ensembles</i>	183
Figura 6.1. Arranjos e formações musicais em Dyens.....	193
Figura 6.2. Discos para violão “solo” na discografia de Bogdanovic.....	200
Figura 6.3. Regravações na discografia de Dyens.....	210
Figura 6.4. Caracterização da gravação de <i>Thema Felin</i> na discografia de Dyens.....	211

Figura 6.5. Caracterização da regravação de <i>Sols d'Izèze</i> na discografia de Dyens.....	212
Figura 6.6. Caracterização da regravação de <i>Tango en sky</i> na discografia de Dyens.....	212
Figura 6.7. Caracterização da regravação de <i>Gnossienne n° 1</i> na discografia de Dyens.....	213
Figura 6.8. Caracterização da regravação de <i>Berimbau</i> na discografia de Dyens.....	214
Figura 6.9. Caracterização da regravação de <i>Felicidade</i> na discografia de Dyens.....	214
Figura 6.10 Caracterização da regravação de <i>Round About Midnight</i> na discografia de Dyens.....	215
Figura 6.11 Caracterização da regravação de <i>A Night in Tunisia</i> na discografia de Dyens.....	216
Figura 6.12 Caracterização da regravação de <i>Alfonsina y el mar</i> na discografia de Dyens.....	216
Figura 6.13 Regravações na discografia de Bogdanovic.....	218
Figura 6.14 Caracterização da regravação de <i>Furioso</i> na discografia de Bogdanovic.....	219
Figura 6.15 Caracterização da regravação de <i>Jazz Sonata</i> na discografia de Bogdanovic.....	220
Figura 6.16 Caracterização da regravação de <i>Compulsion</i> na discografia de Bogdanovic.....	220
Figura 6.17 Caracterização da regravação de <i>Lullaby for Angel Fire</i> na discografia de Bogdanovic.....	221
Figura 6.18 Caracterização da regravação de <i>Raguette</i> na discografia de Bogdanovic.....	222
Figura 6.19 Caracterização da regravação de <i>Introduction, Passacaglia and Fuga for the golden flower</i> na discografia de Bogdanovic.....	223
Figura 6.20 Caracterização da regravação de <i>Morning</i> na discografia de Bogdanovic.....	223
Figura 6.21 Caracterização da regravação de <i>Five Polymetric Studies</i> na discografia de Bogdanovic.....	224
Figura 6.22 Caracterização da regravação de <i>No Feathers on this Frog</i> na discografia de Bogdanovic.....	225
Figura 6.23 Caracterização da regravação de <i>Little Café Suite</i> na discografia de Bogdanovic.....	225
Figura 6.24 Caracterização da regravação de <i>Winter Tale</i> na discografia de Bogdanovic.....	226
Figura 6.25 Caracterização da regravação de <i>Quatre Pièces Intimes</i> na discografia de Bogdanovic.....	227
Figura 6.26 Caracterização da regravação de <i>Yano Mori</i> na discografia de Bogdanovic.....	228
Figura 6.27 Arranjos observados nos recitais de Dyens em Paris e Colmar.....	232
Figura 6.28 Composições observadas nos recitais de Dyens em Colmar (2012 e 2013).....	237
Figura 6.29 Composições observadas no recital de Bogdanovic em Vaduz (2013)	240
Figura 6.30 Obras observadas em <i>masterclass</i> de Bogdanovic: “performance de obra para violão de outros autores”.....	244
Figura 6.31 Performance de composições e arranjos de Dyens nas <i>ensembles</i> na qualidade de músico-participante.....	249
Figura 6.32 Dinâmica do “fazer musical” na música clássica.....	253
Figura 6.33 Modos de “fazer musical” quanto à composição de Dyens e Bogdanovic.....	258
Figura 6.34 Comportamento revelado no Estudo Discográfico em Dyens nos anos 80, 90 e 2000.....	281
Figura 6.35 Comportamento revelado no Estudo Discográfico em Bogdanovic nos anos 80, 90 e 2000.....	282
Figura 7.1. Implicações da pesquisa no “fazer musical”.....	293

Figura II.1. Carta convite para participação no Festival de Violão de Belgrado, com os custos das <i>masterclasses</i> e alojamento. Março de 2013.....	323
Figura II.2 Exemplo de bilhete de passagens para deslocamento: Festival de Colmar, outubro de 2013. O exemplo mostra as passagens até Estrasburgo, distante 79 km de Colmar.....	324
Figura II.3 Carta de boas vindas de Roland Dyens, através de <i>email</i> enviado previamente para todos os que participariam do Festival de Violão de Colmar de 2012, com indicações da obra que deve ser lida e estudada para o <i>ensemble</i> de violões.....	325
Figura II.4 Músico-participante no Festival de Violão de Liechtenstein, julho de 2013.....	326
Figura II.5 Músico-participante na <i>masterclasses</i> do Festival de Colmar de 2012.....	327
Figura II.6 Músico-participante na <i>masterclass</i> de Bogdanovic no Festival de Belgrado, março de 2013.....	327
Figura II.7 Músico-participante na <i>masterclasses</i> do Festival de Sevilha, outubro de 2013.....	328
Figura II.8 Músico-participante na <i>masterclasses</i> do Festival de Colmar de 2013.....	328
Figura II.9 Em 2014, <i>Nova Bossa</i> foi relançada inserida na publicação das primeiras 50 obras da série ‘Les 100’.....	329
Figura II.10 Reportagem em Jornal de Colmar sobre o 7º <i>Stage de Guitare R. Dyens</i> e recital com a participação dos ‘Estagiários’. Participação de Corrêa na reportagem e como músico participante (1º à direita). Colmar, 2013.....	330
Figura II.11 Dyens e o <i>Ensemble</i> de Violões. Recital como músico participante.....	331
Figura II.12 Esboço das relações das variáveis de estudo da Tese a partir do Estudo Discográfico.....	331

Lista de Exemplos Musicais

Ex. 5.1.	<i>Saudade nº1</i> (Dyens). Seção A, tema inicial	149
Ex. 5.2.	<i>Saudade nº1</i> (Dyens). Tema principal da Seção B.	150
Ex. 5.3.	Primeira página de <i>Nova Bossa</i> , composição de Dyens dedicada a Marcos Kröning Corrêa, publicada durante o período da Pesquisa Empírica.....	152
Ex. 5.4.	<i>Filmaginaires</i> (Dyens). Apresentação do tema inicial.	154
Ex. 5.5.	Partitura utilizada por Corrêa durante os ensaios de <i>Tunis Tunisie</i> , sob a orientação de Dyens. <i>7º Stage de Guitare Roland</i> Dyens, Colmar, França.....	155
Ex. 5.6.	Primeira página de <i>Let me call you Sweetheart</i> , utilizada por Corrêa nos ensaios do <i>ensemble</i> de violões, Colmar, 2012.....	156
Ex. 5.7.	Trecho inicial de <i>Stage</i> (Corrêa), apresentada e revisada com Bogdanovic. <i>Ligita Festival</i> , Vaduz, julho de 2013.....	162
Ex. 5.8.	Seção que antecedia a reexposição em <i>Stage</i> (Corrêa). No exemplo, D.C. indica <i>Da Capo. Masterclass</i> com Bogdanovic, <i>Ligita Festival</i> , 2013.....	163
Ex. 5.9.	‘ <i>Stage</i> ’ (Corrêa): página nº 1.....	166
Ex. 5.10.	Introdução: Arranjo (Corrêa). Comp. 1 a 4.....	168
Ex. 5.11.	<i>Miniatures Printanières nº 1</i> (Bogdanovic), comp. 1-2.....	168
Ex. 5.12.	<i>Miniatura nº 1</i> , comp. 5-7. Arranjo (Corrêa).....	169
Ex. 5.13.	<i>Miniatures Printanières nº 1</i> (Bogdanovic), comp. 3 e 4.....	169
Ex. 5.14.	<i>Miniatura nº 1</i> : comp. 8-11. Arranjo (Corrêa).....	169
Ex. 5.15.	<i>Miniatura nº 1</i> , comp. 12-17. Arranjo (Corrêa).....	170
Ex. 5.16.	<i>Miniatura nº 1</i> , comp. 22-25. Arranjo (Corrêa).....	170
Ex. 5.17.	<i>Miniatures Printanières nº 1</i> (Bogdanovic), comp. 24-25.....	171
Ex. 5.18.	<i>Miniatura nº 1</i> , comp. 35-36. Arranjo (Corrêa).....	171
Ex. 5.19.	<i>Miniatures Printanières nº 1</i> (Bogdanovic), comp. 28-33.....	172
Ex. 5.20.	<i>Miniatura nº 1</i> , comp. 37-40. Arranjo (Corrêa).....	172
Ex. 5.21.	<i>Miniatura nº 1</i> , cop 41-46. Arranjo (Corrêa).....	173
Ex. 5.22.	<i>Miniatures Printanières nº 4</i> (Bogdanovic), comp. 1-2.....	173
Ex. 5.23.	<i>Miniatures Printanières nº 4</i> (Bogdanovic), comp. 3-4.....	174
Ex. 5.24.	<i>Miniatura nº 4</i> , comp. 1-3. Arranjo (Corrêa).....	174
Ex. 5.25.	<i>Miniatura nº 4</i> , comp. 4-5. Arranjo (Corrêa).....	175
Ex. 5.26.	<i>Miniatura nº 4</i> , comp. 6-7. Arranjo (Corrêa).....	175
Ex. 5.27.	<i>Miniatura nº 4</i> , comp. 8. Arranjo (Corrêa).....	176
Ex. 5.28.	<i>Miniatures Printanières nº 4</i> (Bogdanovic), comp. 5.....	176
Ex. 5.29.	<i>Miniatures Printanières nº 4</i> (Bogdanovic), comp. 11.....	176
Ex. 5.30.	<i>Miniatura nº 4</i> , comp. 15. Arranjo (Corrêa).....	177
Ex. 6.1.	Partitura do Violão IV de <i>Tunis, Tunisie</i> (Dyens). Apontamentos de Corrêa. Ensaios de <i>Ensemble</i> , como músico-participante.....	250
Ex. 6.2.	Tema inicial da <i>Jazz Sonata</i> (Bogdanovic).....	259
Ex. 6.3.	Compassos 4 a 6 - <i>Jazz Sonata</i> (Bogdanovic).....	260
Ex. 6.4.	Trecho da transcrição da performance de Bogdanovic sobre o compasso 3 do 1º movimento da <i>Jazz Sonata</i> (Bogdanovic).....	260
Ex. 6.5.	<i>Jazz Sonata</i> (Bogdanovic), 1º movimento, p. 6.....	261
Ex. 6.6.	Trecho da transcrição da performance de Bogdanovic. Reexposição, 1º movimento da <i>Jazz Sonata</i> (Bogdanovic).....	261
Ex. 6.7.	Tema inicial de <i>No Feathers on this Frog</i> (Bogdanovic), comp. 1-4.....	262

Ex. 6.8.	Tema inicial de <i>No Feathers on this Frog</i> (Bogdanovic), comp. 5-8.....	262
Ex. 6.9.	Trecho em Mi Frígio – base e solo escritos, com a opção de improvisar sobre a base. <i>No Feathers on this Frog</i> (Bogdanovic).....	262
Ex. 6.10.	Trecho em Fá Frígio de <i>No Feathers on this Frog</i> (Bogdanovic).....	263
Ex. 6.11.	Tema inicial da <i>Libra Sonatine</i> (Dyens).....	264
Ex. 6.12.	6 primeiros compassos do 3º movimento da <i>Libra Sonatine</i> (Dyens).....	265
Ex. 6.13.	Última página da <i>Libra Sonatine</i> (Dyens). Glissandos rítmico-harmônicos, <i>pizzicatos</i> à la Bartok, percussão sobre as cordas.....	266
Ex. 6.14.	Os 2 primeiros compassos da composição <i>Thema Felin</i> (Dyens).....	267
Ex. 6.15.	<i>Thema Felin</i> (Dyens). Comp. 9, 10 e 11.....	267
Ex. 6.16.	<i>Estudo nº 2</i> (Bogdanovic).....	277
Ex. 6.17.	<i>Estudo nº 1</i> (Bogdanovic).....	278
Ex. 6.18.	<i>Estudo nº 3</i> (Bogdanovic).....	278

Lista de Tabelas

Tabela 3.1.	Violonistas-compositores pré-selecionados através do Estudo Discográfico inicial.....	56
Tabela 3.2.	Resumo das observações de recitais no Estudo Observacional da Tese.....	64
Tabela 3.3.	Resumo das observações de <i>masterclasses</i> no Estudo Observacional da Tese.....	65
Tabela 3.4.	Obras trabalhadas nas <i>masterclasses</i> das edições de 2012 e 2013 do Festival de Colmar analisadas no Estudo Observacional Participante.....	69
Tabela 3.5.	Hipóteses de estudo da Tese.....	72
Tabela 4.1.	Resumo da discografia de Dyens nos anos 80.....	77
Tabela 4.2.	Resumo da discografia de Dyens nos anos 90.....	78
Tabela 4.3.	Resumo da discografia de Dyens nos anos 2000.....	79
Tabela 4.4.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco Heitor Villa-Lobos & Roland Dyens (1982).....	80
Tabela 4.5.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Hommage à Georges Brassens</i> (1985).....	81
Tabela 4.6.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Villa-Lobos</i> (1987).....	82
Tabela 4.7.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco “Ao Vivo” (1989).....	83
Tabela 4.8.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Chanson Française Vol. 1</i> (1992).....	84
Tabela 4.9.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Concerto en Si</i> (1994).....	85
Tabela 4.10.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Chanson Française Vol. 2</i> (1995).....	86
Tabela 4.11.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Concerto de Aranjuez e Concerto Métris</i> (1997).....	87
Tabela 4.12.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Nuages</i> (1998).....	88
Tabela 4.13.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Citroun Doux</i> (2001).....	90
Tabela 4.14.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>20 Lettres</i> (2001).....	91
Tabela 4.15.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Night and Day</i> (2003).....	92
Tabela 4.16.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Sor & Giuliani</i> (2007).....	93
Tabela 4.17.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Anyway</i> (2008).....	94
Tabela 4.18.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Naquele Tempo</i> (2009).....	95
Tabela 4.19.	Resumo do Estudo Discográfico de Dyens entre 1982 a 2009.....	96
Tabela 4.20.	Quantificação de “arranjos” no Estudo Discográfico de Dyens.....	98
Tabela 4.21.	Resumo da discografia de Bogdanovic nos anos 80.....	100
Tabela 4.22.	Resumo da discografia de Bogdanovic nos anos 90.....	101
Tabela 4.23.	Resumo da discografia de Bogdanovic nos anos 2000.....	101
Tabela 4.24.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Recital de Violão</i> (1979).....	102
Tabela 4.25.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Early To Rise</i> (1984).....	103
Tabela 4.26.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Common Language</i> (1985).....	104
Tabela 4.27.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Music for three Guitars</i> (1986).....	105
Tabela 4.28.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>A Journey Home</i> (1988).....	106

Tabela 4.29.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>West Side/Pulcinella/Jazz Sonata</i> (1989).....	107
Tabela 4.30.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Worlds</i> (1990).....	108
Tabela 4.31.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Bach with Pluck Vol 1</i> (1992).....	109
Tabela 4.32.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Levantine Tales</i> (1992).....	110
Tabela 4.33.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Keys to talk by</i> (1992).....	111
Tabela 4.34.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>In the midst of winds</i> (1994).....	112
Tabela 4.35.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Bach with Pluck, Vol. 2</i> (1994).....	113
Tabela 4.36.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Mysterious Habitat</i> (1995).....	114
Tabela 4.37.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Unconscious in Brazil</i> (1999).....	115
Tabela 4.38.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Canticles</i> (2001).....	116
Tabela 4.39.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>And Yet..</i> (2005).....	117
Tabela 4.40.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Aspiration</i> (2007).....	118
Tabela 4.41.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Winter Tale</i> (2008).....	119
Tabela 4.42.	Demonstração quantitativa (em minutos) do disco <i>Prayers</i> (2011).....	120
Tabela 4.43.	Resumo do Estudo Discográfico de Bogdanovic 1979 a 2011.....	121
Tabela 4.44.	Performance de obras para violão de outros autores presentes na totalidade do Estudo Discográfico de Bogdanovic.....	124
Tabela 4.45.	Performance de obras (composições e arranjos) de músicos participantes presente na totalidade do Estudo Discográfico de Bogdanovic.....	126
Tabela 5.1.	Resumo das situações analisadas na fase da observação não participante.....	131
Tabela 5.2.	Obras apresentadas por Dyens no recital no <i>10º Festival de Guitare de Paris</i>	133
Tabela 5.3.	Resumo das músicas apresentadas por Dyens no <i>7º Stage de Guitare</i>	136
Tabela 5.4.	Resumo das obras apresentadas por Bogdanovic no Festival de Lichtenstein.....	140
Tabela 5.5.	Resumo da amostra dos registros audio-visuais das atividades desenvolvidas no Estudo Observacional.....	181
Tabela 6.1.	Resumo das composições de Dyens.....	187
Tabela 6.2.	Relação entre as composições de Dyens com participações de outros músicos em discos de Dyens.....	188
Tabela 6.3.	Exemplos de discos exclusivos em arranjos com as respectivas gravadoras e partituras no Estudo Discográfico de Dyens.....	189
Tabela 6.4.	Exemplos de discos com arranjos para violão “solo” revelados no Estudo Discográfico de Dyens.....	191
Tabela 6.5.	Exemplos de discos com arranjos para violão e outras formações, revelados no Estudo Discográfico de Dyens.....	192
Tabela 6.6.	Exemplos de improvisação “livre” na discografia de Dyens.....	194
Tabela 6.7.	Resumo de performance de obras para violão de outros autores por Dyens.....	195
Tabela 6.8.1.	Resumo das composições de Bogdanovic reveladas no Estudo Discográfico.....	197
Tabela 6.8.2.	Continuação do resumo das composições de Bogdanovic reveladas no Estudo Discográfico.....	198

Tabela 6.8.3.	Continuação do resumo das composições de Bogdanovic reveladas no Estudo Discográfico.....	199
Tabela 6.9.	Arranjos de Bogdanovic revelados no Estudo Discográfico.....	202
Tabela 6.10.	Exemplos de ‘obras improvisatórias’ de Bogdanovic.....	203
Tabela 6.11.	Resumo das participações de outros músicos na discografia de Bogdanovic.....	205
Tabela 6.12.	Exemplos da discografia de Bogdanovic em parceria com outros músicos.....	206
Tabela 6.13.	Exemplos de discos de Bogdanovic com participações de outros músicos.....	207
Tabela 6.14.	Resumo de composições de outros músicos inseridas em discos de Bogdanovic.....	208
Tabela 6.15.	Resumo das performances de Bogdanovic de arranjos de outros músicos em sua discografia.....	209
Tabela 6.16.	Resumo das músicas regravadas por Dyens.....	217
Tabela 6.17.	Resumo das músicas regravadas por Bogdanovic.....	229
Tabela 6.18.	Recitais (Dyens): Paris (20.11.2012) e Colmar (26.10.2013).....	231
Tabela 6.19.	Comparação dos arranjos de Dyens apresentados nos recitais de Paris (2012) e Colmar (2013) com a duração constante no Estudo Discográfico.....	233
Tabela 6.20.	Comparação da composição de Bogdanovic apresentada no recital em Vaduz (2013) com a duração constante no Estudo Discográfico.....	240
Tabela 6.21.	Comparação <i>4 Estudos Polimétricos</i> de Bogdanovic apresentados no recital em Vaduz (2013) com as gravações constantes no Estudo Discográfico.....	241
Tabela 6.22.	Comparação <i>No Feathers on this Frog</i> de Bogdanovic apresentada no recital em Vaduz (2013) com as gravações constantes no Estudo Discográfico.....	242
Tabela 6.23.	Dyens e algumas relações com a música brasileira.....	272
Tabela 6.24.	Discografia de Bogdanovic com respectivos Selos.....	275
Tabela I.1.	Discografia de Dyens e Bogdanovic: discos somente com composições ou arranjos autorais.....	313
Tabela I.2.	Discografia de Dyens por Selo/Gravadora.....	314
Tabela II.1.	Investigação como observador (OB) e músico-participante (MP). Pesquisa Empírica em 6 Festivais de Violão com Dyens e Bogdanovic.....	326

Capítulo 1 – Introdução

Apresentação

Este trabalho científico desenvolvido no âmbito do Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro (UA) na área de especialidade em Performance, desenvolve exaustivo estudo sobre o “fazer musical” [*music-making*] dos violonistas-compositores Roland Dyens (1955) e Dusan Bogdanovic (1955) através de estudo exploratório qualitativo e quantitativo observacional participante em *masterclasses* e recitais inseridos em Festivais de violão realizados na Europa em 2012 e 2013, apoiado pelo Estudo Discográfico de Dyens e Bogdanovic entre 1979 e 2011, com apoio dos textos escritos pelos violonistas-compositores analisados.

Roland Dyens, francês nascido na Tunísia, e Dusan Bogdanovic¹, sérvio nascido na Iugoslávia, são músicos de reconhecimento mundial, considerados pela literatura especializada como violonistas-compositores de referência inseridos no panorama do violão clássico atual² — surgiram nos anos 80, com obra própria gravada em discos e participação em recitais e *masterclasses* inseridos em festivais de música especializados em violão. Apesar de serem associados à música clássica atual,³ são reconhecidos pela literatura como performers, compositores, arranjadores e improvisadores, referenciados tanto pela academia quanto pelos violonistas da atualidade.

Este capítulo encontra-se organizado em 6 itens, iniciando pela Motivação do Estudo (item 1.1), Problemática (item 1.2), Percurso Metodológico (item 1.3), Delimitação do Estudo (item 1.4), Contribuições & Ineditismo (item 1.5) e Organização da Tese (item 1.6).

¹ Para efeito de escrita científica na presente Tese passam a serem referenciados por “Dyens” para Roland Dyens e “Bogdanovic” para Dusan Bogdanovic.

² Esta Tese segue os princípios de gramática e linguística do português do Brasil. Utilizo, portanto, os termos ‘violão’ e ‘violonista-compositor’, ao invés de ‘guitarra’ e ‘guitarrista-compositor’.

³ A expressão ‘música clássica ocidental’ utilizada nesta tese não significa o uso *strictu sensu*, para se referir à música do período clássico (final do século XVIII e parte do século XIX), mas sim, o conceito de música clássica aqui estudado abrange os diferentes períodos da música clássica ocidental: Renascimento, Barroco, Clássico, Romântico, Impressionismo, Nacionalismo e outros do século XX e XXI.

1.1 Motivações do Estudo

O interesse por esse tema está vinculado à minha trajetória artística, profissional e acadêmica, como violonista clássico, professor universitário e violonista que passou a também compor para violão nos anos 2000. No repertório do violão sempre houve uma especial incidência da figura do violonista-compositor, uma tradição presente entre os séculos XVI e XIX representada por violonistas que compunham para o seu instrumento e interpretavam suas próprias músicas, onde alaudistas, violonistas e vihuelistas “cultivavam o ato de compor a partir do seu convívio diário com o instrumento” (Perotto, 2007). A música escrita para o violão clássico e romântico no século XIX foi também composta pelos próprios violonistas.⁴

A maior parte do novo repertório criado para violão no século XX (anos 20 a anos 70) constitui-se de obras criadas por compositores não-violonistas. Nos anos 90, ao lecionar uma disciplina de História do Violão na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)⁵ percebi através da literatura disponível na época, que violonistas-compositores europeus, americanos e sul-americanos emergentes surgiam no cenário do violão, priorizando sua ‘própria obra’ através de recitais e discos gravados. Ainda nos anos 90, em viagem de intercâmbio aos EUA, conheci discos de intérpretes⁶ com obras de novos violonistas-compositores emergentes no cenário do violão dos anos 80.⁷ De acordo com a literatura, somente nos anos 80 e 90, surge uma nova geração de violonistas clássicos que também compõem (Corrêa, 2001; Gilardino, 1989; Nuti, 2009; Perotto, 2007; Summerfield, 2002; Tanenbaum, 2003; Wade, 2001). Meu interesse como violonista desloca-se, paulatinamente, para o repertório de violonistas-compositores do final do século XX, europeus e brasileiros, determinantes na minha forma de pensar e fazer música.

Ao ingressar no Programa Doutoral em Música do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA)/UA, redirecionei meus estudos para o fenômeno do “fazer musical” de violonistas-compositores surgidos nos anos 80, reconhecidos pela literatura (citações em livros, *reviews*, artigos e teses) com discos gravados e atuantes como performers em recitais em contextos de festivais e demais eventos científico-culturais, com ênfase no repertório próprio.

Estudos no “fazer musical” deslocam a ideia da obra musical enquanto partitura para a obra musical enquanto “performance” (Cook, 2006; Elliott, 1995; Finnegan, 2008), mesmo tendo em conta

⁴ Entre os vários violonistas-compositores dos séculos XVIII e XIX, destaco Mauro Giuliani (1781-1829), Fernando Sor (1778-1839), Anton Diabelli (1781-1858), Matteo Carcassi (1792-1853), Napoleon Coste (1806-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Giulio Regondi (1822-1872), Julian Arcas (1832-1882) e Francisco Tárrega (1852-1909).

⁵ ‘História e Literatura do Violão’ (Corrêa, 2001).

⁶ Eduardo Isaac, Alice Artz e Vladimir Mikulka.

⁷ Frederic Hand; Roland Dyens; Dusan Bogdanovic e Nikita Koshkin.

o recente interesse científico, tendo ocorrido a partir dos anos 90 um incremento nas pesquisas onde o termo “fazer musical” é associado em diferentes áreas científicas e contextos: performance com músicos profissionais ou amadores, composição, ensino do instrumento, arranjo, improvisação, música gravada (discos) e música com softwares (Blum, 2009; Cottrell, 2004; Craenen, 2011; Elliott, 1995; Finnegan, 1989; Pellegrino, 2010; Schouten, 2005; Southey, 2006). Tenho vivenciado através da minha trajetória como (também) violonista-compositor, a necessidade de teorização do “fazer musical” e da reflexão sobre tal temática.

Como referencial teórico considera-se Finnegan (1989) com os ‘modos de composição em performance’ desenvolvidos pela autora e as variáveis do “fazer musical” de Elliott (1995) em performance’, composição, arranjo e improvisação para a análise qualitativa e quantitativa do “fazer musical” dos violonistas-compositores estudados na presente Tese.

1.2 Problemática

A música clássica ocidental da segunda metade do século XVIII e séculos XIX e XX é considerada essencialmente uma tradição da música escrita, sendo a partitura a principal referência a ser seguida pelo intérprete (Cook, 2006; Finnegan, 1989; Kjeld, 2011; Small, 1998b). Assim, a obra é preservada em notação musical, e subjaz a partitura como objeto permanente, dando à obra musical a ilusão de solidez (Small, 1998b).

Estudos apontam a existência de modificações ou improvisações em uma performance de uma obra geralmente quando não há partitura escrita como referência (Finnegan, 1989, 2008; Small, 1998b). Na tradição⁸ dos violonistas-compositores brasileiros,⁹ a literatura disponível tem evidenciado que suas composições podem modificar-se através de sucessivas performances e gravações em discos (Schroeder, 2010). Nas situações acima, as sucessivas performances contribuem com o desenvolvimento das obras em que não há a partitura como referência escrita. Todavia, na composição escrita, o desenvolvimento das obras através da performance continua a ocorrer? E com os violonistas-compositores clássicos Dyens e Bogdanovic, a performance reproduz a composição ou apresenta modificações?

⁸ Tradição musical é um termo muito amplo. Para um melhor entendimento, deve-se associá-lo a diferentes contextos musicais e culturais, de estilos e épocas distintas.

⁹ A tradição representada por Canhoto, João Pernambuco, Garoto, Baden-Powell, todos violonistas-compositores que compunham com o instrumento, onde o processo composicional era, geralmente, dissociado da escrita musical.

Quando a obra autoral é gravada em disco pelo violonista-compositor e divulgada em partitura, as performances posteriores conduzem a uma tentativa de reproduzir a partitura e gravações ou são “recriadas”, sofrendo versões e desenvolvimentos? Como Dyens e Bogdanovic se relacionam com novas ‘versões’ da sua obra? Como Dyens e Bogdanovic articulam o seu “fazer musical” em relação à performance, composição, arranjo, improvisação nos contextos de *masterclasses* e recitais, comparando-as com os discos? A pergunta de pesquisa fundamental desta Tese passa pelo “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic a partir do percurso discográfico autoral, na perspectiva do violonista-compositor enquanto performer a fim de caracterizar:

Qual(is) fator(es) determinante(s) no “fazer musical” dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic, tendo em consideração a performance, composição, arranjo e improvisação, em contextos de recitais, *masterclasses* e discos gravados?

1.3 Percurso Metodológico

O percurso metodológico realizado na Tese sobre o “fazer musical” dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic foi desenvolvido nas seguintes fases:

- 1) Fase I: Revisão da Literatura
- 2) Fase II: Estudo Discográfico de Dyens e Bogdanovic
- 3) Fase III: Pesquisa Empírica

A Fase I foi realizada a partir de pesquisa de base de dados científica SCOPUS, EBSCO, Web of Science, Biblioteca do Conhecimento Online (*b-on*), Scielo, repositórios institucionais (RIA)¹⁰ para a construção do enquadramento conceitual da Tese e literatura focada sobre violão, “fazer musical” e gravação de discos.

A partir das Fases I e II a investigação da obra discográfica completa disponível de Dyens e Bogdanovic tornou-se o eixo norteador desta pesquisa. A Fase II revelou amplitude surpreendente da obra disponível de Dyens e Bogdanovic, pois a Fase I não havia ainda permitido perceber a extensão da obra discográfica de cada um dos violonistas-compositores. A literatura demonstra, em geral, as

¹⁰ <http://ria.ua.pt/> Repositório digital em acesso aberto das publicações científicas da Universidade de Aveiro: artigos científicos, *papers* de conferências, teses de mestrado e doutorado de pesquisadores e alunos da UA.

obras mais conhecidas, as que ajudam a ‘caracterizar’ e ‘definir’ o artista, reduzindo-o, ou mesmo, ‘sintetizando-o’.

A partir da Fase II, descobriu-se que Dyens gravou 15 discos entre 1982 e 2009 com ênfase em obras próprias com partituras publicadas a partir de 1980 e Bogdanovic gravou 19 discos entre 1979 e 2011, com obras publicadas também a partir de 1980. Investigo na Fase II a caracterização do “fazer musical” de ambos através da performance, composição, arranjo e improvisação.

A fim de complementar as fases anteriores (Fase I e II), desenvolveu-se a Fase II (Pesquisa Empírica), através da observação participante de *design* flexível com abordagem qualitativa e quantitativa, para verificar “como” e “porque” Dyens e Bogdanovic articulam as variáveis do “fazer musical” em recitais e *masterclasses*, com o uso de técnicas de observação direta não-participante e participante, conforme descritas no Capítulo 4 nesta Tese.

A Pesquisa Empírica foi realizada no período de outubro de 2012 a novembro de 2013 em 4 países europeus: França, Espanha, Liechtenstein e Sérvia. A coleta de dados foi realizada em 6 festivais internacionais de violão nas cidades de Colmar, Paris, Belgrado, Vaduz e Sevilha, além da observação de recitais em Estrasburgo, Paris, Vaduz e Colmar. Nesta fase analisei como Dyens e Bogdanovic trabalham suas composições e arranjos, bem como o lugar da improvisação e interpretação de outros autores. As músicas encontradas nas observações de recitais e *masterclasses*, de acordo com os objetivos da pesquisa, são comparadas com as gravações em disco, conforme a Fase II (Estudo Discográfico) anterior. Enquanto músico-participante verificaram-se duas situações em *masterclasses* de Dyens e Bogdanovic: a) performance de composições e arranjos de Dyens e Bogdanovic; b) performance de composições e arranjo do próprio pesquisador.

1.4 Delimitação do Estudo

O estudo do “fazer musical” na perspectiva teórico-prática desenvolvido nesta Tese tem como base conceitual o modelo apresentado por Elliott (1995) e conjugadamente aos modos definidos por (Finnegan, 1989, 2008), delimitando-as nas variáveis de estudo consideradas nesta Tese, apenas nominalmente por “variáveis de estudo”. A Tese é desenvolvida tendo em consideração os seguintes aspectos delimitativos:

1. As variáveis estudadas “obedecem” à ordem de estudo: a) performance, composição, arranjo e improvisação; b) a natureza atribuída às variáveis de estudo é “individual”, mas as inter-relações podem ser múltiplas, depende das situações encontradas nas Fases II e III;

2. Não se considera a regência, como objeto de estudo, por se tratar de delimitação metodológica, ligado estritamente ao “fazer musical” na perspectiva do violonista-compositor;
3. Não se considera o público (platéia), como parte do objeto de estudo, por se tratar de delimitação metodológica propositada, ligado estritamente ao “fazer musical” na perspectiva apenas do violonista-compositor;
4. A definição de ‘violonista-compositor’ está associada à literatura utilizada e os conceitos dos músicos estudados nesta Tese (Dyens e Bogdanovic), porém, não se deve deduzir a composição como elemento de destaque em seus percursos profissionais;
5. Os critérios adotados para as Fases II (Estudo Discográfico) e III (Pesquisa Empírica) tem finalidade exclusivamente de garantir maior “rigor” na seleção dos violonistas-compositores estudados, bem como dos aspectos observados durante a Fase III;
6. O Estudo Discográfico (Fase II) apresenta a totalidade dos discos disponibilizados por meios físicos (Lojas de discos) e virtuais (Lojas de discos *on-line*) durante o período desta mesma fase, o que não inviabiliza a possibilidade de haver discos ora não apresentados no Estudo Discográfico da Tese;
7. A Pesquisa Empírica (Fase III) tem natureza complementar às fases anteriores desta pesquisa (Fases I e II) pelo fato de entender que o fenômeno estudado (“fazer musical”) tem natureza complexa e subjacente ao pragmatismo implícito aos Estudos em Performance, geralmente associados ao “ato de fazer”.

Os itens delimitativos desta Tese (1 a 7) servem para caracterizar a natureza objetiva da mesma, ora inicialmente apresentada e posteriormente desenvolvida nos capítulos seguintes, mas também para garantir o balizamento científico da pesquisa, pois conforme é discutido no Enquadramento Teórico (Capítulo 2), o tema central desta Tese tem ampla abrangência e pode ser analisado por diversas áreas científicas, mas nesta situação fixa-se no domínio científico da Música, no ramo da Performance.

1.5 Contribuições & Ineditismo

Com este trabalho contribui-se para outra compreensão do “fazer musical” de violonistas-compositores, como Dyens e Bogdanovic, considerados pela literatura como referência no mundo do violão clássico atual com trânsito performático por diferentes ‘mundos musicais’, articulando seu “fazer musical” à performance, composição, arranjo e improvisação. O trabalho também contribui para a definição e proposição de diferentes modalidades de classificação do “fazer musical” de violonistas-compositores.

Esta pesquisa apresenta de forma sistemática e inédita, as obras completas gravadas em discos (Estudo Discográfico) disponíveis de Bogdanovic e Dyens, incluindo os discos “fora de catálogo”, através de estudo longitudinal com período de 33 anos, revelando as características e evolução do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic. Os resultados são apresentados de forma qualitativa e quantitativa, organizados pelas variáveis estudadas: performance, composição, arranjo e improvisação. A disponibilização de acervo discográfico realizado como embasamento científico nesta Tese, e a disponibilização destas informações estruturadas para outros estudos relacionados a área da Música e afins.

Para além do Estudo Discográfico, para melhor compreender o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic, o Estudo Empírico vai ao encontro dos violonistas-compositores, perfazendo o percurso metodológico que inclui a investigação do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic, através da observação direta participante e não-participante em recitais e *masterclasses*, inseridos em importantes festivais de violão realizados na Europa no período de 2012 e 2013.

Além da observação de Dyens e Bogdanovic em recitais e *masterclasses*, nesta investigação o próprio pesquisador ‘faz música’ nas *masterclasses* e ensaios para Dyens e Bogdanovic, interpretando, arranjando e compondo, buscando melhor perceber as formas de trabalho e como Dyens e Bogdanovic se relacionam com as variáveis do “fazer musical”.

Dentre as contribuições da pesquisa, durante a coleta de dados, novas obras foram compostas e arranjadas, publicadas no formato partitura e estreadas em recitais: a) composição de Dyens publicada no formato partitura no período da Pesquisa Empírica e dedicada para Marcos Kröning Corrêa;¹¹ b) arranjo de Corrêa sobre composição de Bogdanovic, apresentada e reestruturada em *masterclass* de Bogdanovic; c) Performance e estréia em recital de composição de Corrêa, ensaiada e orientada por Dyens e Bogdanovic.

¹¹ Doravante ‘Marcos Kröning Corrêa’ será tratado nesta tese como ‘Corrêa’.

Ainda pode-se citar como Contribuições & Ineditismo nesta Tese, os seguintes resultados científico-culturais:

- 1 Comunicação em evento — Participação como convidado em conferência intitulada: “O fazer musical de Roland Dyens e Dusan Bogdanovic”. Evento: *7º Festival de Violão da UFRGS*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 23.09.2015.
- 2 Artigo científico publicado — Corrêa, M. K. (2015). O *Music-making* do guitarrista-compositor contemporâneo. Universidade de Aveiro: Post-ip - *Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 2(2), 178-187.
- 3 Estréia de ‘*Stage*’ (Corrêa) em Portugal, composta durante a Pesquisa Empírica, sob a orientação de Dyens e Bogdanovic, e ‘*Ei mi, é Longa*’ (Corrêa), composição restruturada durante a Pesquisa Empírica, em recital de Corrêa inserido no Projeto ‘*Irmão Violão*’ — criado pelo meu orientador científico, professor Paulo Vaz de Carvalho, compreendendo performances de música brasileira por estudantes brasileiros da Universidade de Aveiro. Local: Livraria da Universidade de Aveiro, 29.01.2015.
- 4 Comunicação científica — Corrêa, M. K. (2013). *O Fazer-musical do guitarrista-compositor contemporâneo*. Post-ip: 2º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança. Aveiro, Portugal, 5 a 7.12.2013. Universidade de Aveiro, Portugal.
- 5 Criação de arranjo — Arranjo de Corrêa (2013) sobre a composição *Cinq Miniatures Printanières*, de Bogdanovic, apresentado e re-trabalhado com Bogdanovic em *masterclass* no Festival de Sevilla, Espanha, outubro de 2013.
- 6 Estréia de composição — Recital no *7ª Stage de Guitare Roland Dyens*, com a participação de Corrêa como músico-participante através de performance solo da *world première* da composição ‘*Stage*’ (Corrêa), composta no período do Estudo Empírico, com revisões em *masterclasses* de Bogdanovic e Dyens. Colmar, França, 01.11.2013.
- 7 Performance de composição — *6ª Stage de Guitare Roland Dyens*, com a participação de Corrêa como músico-participante através de performance solo da composição ‘*Ei mi, é Longa*’ (Corrêa), com coordenação e orientação de Dyens. Colmar, França, 04.11.2012.

1.6 Organização da Tese

A Tese encontra-se organizada em 7 capítulos. Na Introdução (Capítulo 1) apresenta-se o objeto de estudo, as motivações, a problemática, delimitações do estudo, contribuições e a organização do trabalho em geral. No Capítulo 2 discutem-se os pressupostos teóricos em duas partes principais, a) o “fazer musical”, através da revisão de literatura, os principais conceitos articulados na elucidação da problemática de pesquisa; as variáveis e relações das variáveis do “fazer musical”; b) o violonista-compositor: o performer e os discos gravados; o performer compositor; o violonista-compositor e o objeto da pesquisa: o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic.

No Capítulo 3 descreve-se o Enquadramento Metodológico para responder às questões de pesquisa da Tese, discutindo desde a natureza do estudo científico, o estudo discográfico, a definição dos participantes, a Pesquisa Empírica e as técnicas utilizadas na coleta dos dados, até os processos de interpretação e análise de dados. No Capítulo 4, realiza-se e apresenta-se o Estudo Discográfico da obra de Dyens e Bogdanovic escolhida para análise, apresentado pelas variáveis de estudo e a prevalescência das mesmas. Na análise quantitativa das variáveis de estudo, a medição das mesmas é feita pela duração em minutos (minutagem), assim como suas relações percebidas face aos objetivos definidos para esta fase.

O Capítulo 5 apresenta os resultados da Pesquisa Empírica realizada, a partir das *masterclasses* e recitais observadas no contexto de festivais de violão realizados na Europa com Dyens e Bogdanovic no período de outubro de 2012 a novembro de 2013. Ademais, a observação enquanto músico-participante em *masterclasses* apresenta músicas de Dyens e Bogdanovic, incluso com apresentação de repertório próprio do pesquisador para os violonistas estudados nesta Tese, de acordo com as questões e objetivos da própria Tese.

O Capítulo 6 apresenta resultados e discussão, através da contribuição da Revisão de Literatura, do Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica para a compreensão das relações das variáveis, apresentadas separadamente por cada violonista-compositor e a comparação entre o “fazer musical” de cada um deles. Os resultados também são apresentados em gráficos e tabelas de leitura direta. No Capítulo 7, as considerações gerais e síntese dos resultados, bem como as possíveis contribuições e perspectivas apontadas pela Tese.

Além destes capítulos, são acrescentados Anexos pertinentes ao trabalho de pesquisa desenvolvido, assim como a listagem das referências utilizadas ao longo da Tese [fotografias, recortes, tabelas e comprovantes]. As citações de corpo de texto extraídas em linguas estrangeiras (Inglês,

Espanhol e Francês) e citações diretas longas são traduções do próprio pesquisador. Nas citações diretas longas (com mais de 40 palavras), é apresentado o texto da língua original em nota de rodapé.

Capítulo 2 – Enquadramento Teórico

Apresentação

Neste capítulo é apresentado a Revisão de Literatura sobre o “fazer musical”, destacando os seus tipos, as variáveis ou componentes de Elliott (1995) – performance, composição, arranjo e improvisação. As relações das componentes são discutidas, incluindo os diferentes modos de composição-performance (Finnegan, 1989). Os conceitos de performer-compositor e violonista-compositor são contextualizados historicamente, assim como a revisão de literatura e discos gravados com violonistas-compositores contemporâneos de notório reconhecimento no mundo do violão clássico, com foco em Dyens (1955) e Bogdanovic (1955). As características do violão atual e seus diferentes ‘mundos musicais’ também são analisados.

Este capítulo encontra-se organizado em 3 itens, relacionando: O “Fazer Musical” na Perspectiva Fenomenológica (item 2.1), com enfoque na Revisão de Literatura (subitem 2.1.1), Fundamentação Conceitual do “Fazer Musical” em Elliott (subitem 2.1.2), Diversificação Conceitual do “Fazer Musical” (subitem 2.1.3), Relações entre performance, composição, arranjo e improvisação no “fazer musical” (subitem 2.1.4). O violonista-compositor (item 2.2) é ainda analisado com detalhamento sobre: o performer e os discos gravados (subitem 2.2.1), o performer compositor (subitem 2.2.2), o violonista-compositor (subitem 2.2.3) e o violão e os ‘mundos musicais’ (subitem 2.2.4).

Para o fechamento deste capítulo apresenta-se um Resumo Reflexivo (item 2.3) com reflexões sobre a Revisão da Literatura desenvolvida ao longo destas páginas, perfazendo a forma em que se encontra também relacionado ao “fazer musical”.

2.1. O “Fazer Musical” na Perspectiva Fenomenológica

"O fazer-musical é uma atividade humana praticamente universal. No seu nível mais fundamental, é uma forma de necessidade biológica privada. No seu nível mais elevado, a performance musical é uma propriedade pública". (Dunsby, 2001).

2.1.1 Revisão de Literatura

O termo “fazer musical” vem sendo utilizado em diferentes contextos, associado a pesquisas sobre performance, composição, arranjo ou improvisação, em músicos profissionais ou amadores (Cottrell, 2004; Craenen, 2011; Cunha & Lorenzino, 2012; Finnegan, 1989; Moore, 2010; Pereira, 2011; Seaman, 1966), com interseções do “fazer musical” e ensino (Elliott, 1995; França & Swanwick, 2002; Pellegrino, 2010), do “fazer musical” e discos gravados (Molina Júnior, 2006; Nunes & Borém, 2014; Santos, 2011; Schouten, 2005) e relacionado ainda com efeitos terapêuticos (Creech & Hallam, 2010; Folkestad *et al.*, 1998; Mantie, 2013) ou mesmo relacionado a *softwares* (Folkestad, 1995).

Em estudos sobre o “fazer musical” associado ao bem-estar social, Creech *et al.* (2013) pesquisam o “fazer musical” com adultos, através de estudos de caso, onde são desenvolvidas atividades musicais práticas. Mantie (2013) estuda a conexão entre as histórias pessoais e o “fazer musical” recreativo em uma universidade americana, observando os estudantes e os coordenadores de atividades, denominados de ‘*recreational music makers*’.

O estudo empírico de Folkestad *et al.* (1998) com jovens de 15 e 16 anos de idade descreve os processos de composição baseado em ferramentas informatizadas. Foram realizadas observações e entrevistas com os participantes. Os resultados apresentam formas qualitativamente diferentes de “criar música” identificadas no estudo.

Os trabalhos de Seaman (1966) e Bruhn (2003) analisam o “fazer musical” em uma perspectiva histórica. Em estudos associados a músicos amadores com ênfase em performance, Seaman (1966) investiga o “fazer musical” de amadores desenvolvido entre as classes médias de cidades e em propriedades rurais do século XVIII e XIX, embora em escala mais modesta do que salões aristocráticos. Bruhn (2003) pesquisa a relação entre o “fazer musical” do músico amador e a audiência musical (ouvintes) na cidade de Nova York da segunda metade do século XIX, contribuindo para a compreensão da vida musical dos EUA no século XIX. O autor está interessado em pesquisar uma

época em que a música, a fim de ser experienciada, tinha que ser ouvida ‘o vivo’, através da performance musical.

Já Finnegan (1989) investiga as práticas do “fazer musical” na cidade inglesa de Milton Keynes, explorando seus vários ‘mundos musicais’¹² - música clássica, *jazz*, música *folk* e *rock*, entre outros, através da observação direta do fenômeno do “fazer musical”. Finnegan (1989) examina e compara os diferentes ‘mundos musicais’ - as maneiras em que a música é aprendida, como as performances são apresentadas e organizadas e ainda os diferentes modos de ‘composição-em-performance’ encontrados.

Moore (2010) examina o “fazer musical” de músicos na cidade de Vienna, através de observação participante em diferentes lugares e ‘espaços’ da cidade. Já Cottrell (2004), também ele músico profissional, desenvolve um estudo etnográfico com músicos profissionais na cidade de Londres,¹³ analisando a música de concerto clássica urbana através de observação etnográfica, com contribuições para a musicologia da performance, onde termos e conceitos como “*musicianship*”, “*musicality*”, “*ensembles*”, “gravações” e “*self*” são discutidos.

Pellegrino (2010) pesquisa as interseções do “fazer musical” e ensino, onde explora os significados e valores do “fazer musical” na vida de professores de violino. A investigação é qualitativa e utiliza a fenomenologia como quadro teórico e o estudo de caso como desenho de investigação. Os dados da investigação foram obtidos através de *surveys*, entrevistas, observação de *masterclasses* com utilização de registro em vídeo e *focus group*. Os resultados fornecem ‘*insights*’ para professores, performers e programas de desenvolvimento profissional.

França e Swanwick (2002) estudam a relevância da composição, apreciação e performance como “o processo principal do fazer musical”, através de uma abordagem integrada das modalidades em contexto escolar. Para os autores, o termo modalidade refere-se ao tipo de “fazer musical”. Já “integração das modalidades” indica a coexistência destas em programas educacionais e a “interação das modalidades” significa a influência mútua entre elas.

Pereira (2011) examina práticas de ‘reelaboração musical’ que incluem o arranjo, assim como a transcrição, adaptação e orquestração, buscando classificar os termos em categorias distintas. O estudo de Pereira (2011) propõe ainda a realização de um arranjo, buscando aplicar na prática os procedimentos observados anteriormente.

¹² Termo adotado por Finnegan (1989) derivado do conceito de “*Art Worlds*” desenvolvido por Howard Becker, em obra homônima, publicada originalmente em 1982 e publicada com revisões em 2008 pela *University California Press*.

¹³ *Professional Music Making in London*.

Já o estudo de Nunes e Borém (2014) compara a versão original de uma composição do pianista Ernesto Nazareth¹⁴ - 'Odeon', com a performance e arranjo do violonista Raphael Rabello¹⁵ em relação ao arranjo gravado em disco (áudio comercial) e um "improviso gravado" (vídeo não comercial). Segundo os autores, as análises das transcrições dessas gravações revelam um tratamento livre da forma, alterações rítmicas, melódicas e harmônicas.

Cunha e Lorenzino (2012) pesquisam o que ocorre quando pessoas se encontram para cantar em um câro comunitário e performam *jazz* em contexto amador numa cidade do Canadá. Cunha e Lorenzino (2012) utilizam em seu estudo a observação, entrevistas e '*focus groups*'. O quadro teórico é derivado de obras do etnomusicólogo John Blacking.¹⁶

O estudo de Dolan *et al.* (2013) explora "as características e impactos de uma abordagem improvisatória" durante um concerto profissional 'ao vivo' de um trio de música de câmara clássica, onde 5 obras foram apresentadas 2 vezes, com e sem adoção de uma abordagem improvisatória. O tempo contrastante e características da dinâmica das 2 performances foram analisados. A resposta da audiência presente no concerto foi medida através de questionários. Uma análise comparativa sincronizada através de medição foi realizada com os 3 performers e 2 membros da audiência.

As pesquisas científicas a partir de estudos discográficos são relativamente recentes que tenham os discos como objeto de estudo e análise, tornando-se mais presentes a partir de 2000 (Ashby, 2010; Cook, 2006; Cook *et al.*, 2009; Day, 2002; Philip, 2004). Alguns estudos retratam e analisam o "fazer musical" de músicos profissionais (Molina Júnior, 2006; Santos, 2011; Schouten, 2005).

Santos (2011) investiga "a escuta e o fazer musical na modernidade", examinando as primeiras gravações mecânicas (a partir de 1914) realizadas na cidade de Porto Alegre (Brasil), valendo-se de referenciais teóricos da Etnomusicologia que exploram a 'escuta' como uma das formas de compreensão da modernidade e sua incorporação na descrição etnográfica histórica. Estudos comparativos que utilizam fontes primárias incluindo discos e partituras para analisar a performance, composição, arranjo ou improvisação em anos recentes têm se tornado mais frequentes. O estudo de Molina Júnior (2006) destaca 'a era dos LPs' (1950-90) como centro de um processo "no qual a escuta de discos parece ser ao menos tão importante quanto a edição de partituras". Para o autor, "a maior parte dos estudos acadêmicos na área de interpretação musical parece ainda prescindir dos discos (...) como se fosse suficiente estudar as práticas interpretativas sem referência direta ao som dos intérpretes" (Molina Júnior, 2006, p. xiv). O autor demonstra a ligação entre a ascensão do violão

¹⁴ Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista-compositor brasileiro. Atuou em recitais como pianista e compositor e salas de cinema, bailes, reuniões e cerimônias sociais.

¹⁵ Raphael Rabello (1962-1995), violonista brasileiro, intérprete e arranjador, gravou compositores brasileiros como Radamés Gnattali, Tom Jobim, João Pernambuco, Ernesto Nazareth, Garoto, entre outros.

¹⁶ John Blacking (1928-1990), etnomusicólogo associado à antropologia social e etnomusicologia. Dentre as obras mais conhecidas, destaca-se "*How Musical is Man?*" (1974).

como instrumento de concerto e o desenvolvimento do disco, pesquisando como o cânone do violão clássico é um fenômeno do século XX e, como tal, “dependente de critérios sonoros fixados por seus intérpretes através de gravações” (Molina Júnior, 2006, p. x).

Schouten (2005) discute em seu estudo concepções implicadas no “fazer musical” de Elomar,¹⁷ fazendo uma interpretação da obra do músico “como expressão de uma experiência sintética”, capaz de comunicar seu mundo, tanto a partir da análise de seus discos como em meio à experiência de campo. Na experiência de campo desenvolvida durante seu estudo, além da observação de experiências de palco, Schouten (2005) discute com o próprio Elomar “algumas concepções implicadas no seu fazer musical, a fim de explicitar as concepções acerca da obra do compositor” (Schouten, 2005, p. 10).

Inquirir sobre a coexistência potencial de maneiras novas e antigas de “fazer musical” tem tomado muitas formas, ligando investigação acadêmica à história, teoria e etnografia da música para composição e performance (Blum, 2001, 2009). Neste contexto, aparentemente nota-se uma variedade de formas e conceitos de “fazer musical”, o que fundamenta para estudos científicos a necessidade de classificação do “fazer musical” enquanto fenômeno no ramo da Música.

Em seu estudo, a fim de classificar o “fazer musical” enquanto fenômeno no ramo da Música, Elliott (1995) apresenta as variáveis constituintes, em cinco tipos em diferentes contextos: Performance (*Performing*) – Composição (*Composing*) – Arranjo (*Arranging*) – Improvisação (*Improvising*) – Regência (*Conducting*).¹⁸ Das 5 variáveis do “fazer musical” segundo Elliott (1995), a regência não é objeto de estudo deste Tese, em função da pergunta de partida e dos objetivos de estudo da mesma. A Figura 2.1 apresenta esquematicamente o “fazer musical” sugerido por Elliott (1995) resultante da combinação destas mesmas variáveis (PCAIC), sem explicitar ordem fixa, logo, implica dizer num fenômeno de natureza multi-direcional com interações múltiplas, e apresenta como resultado do “fazer musical” um fenômeno complexo na perspectiva sistêmica.

O “fazer musical” enquanto fenômeno é, então, entendido como resultado de outras interações de elementos combinados em certa ordem apresentando múltiplos resultados, o que perfaz um “fazer musical” único para cada situação e/ou violonista-compositor, caso a ser detalhado nos Capítulos 4, 5 e 6.

¹⁷ Elomar Figueira Mello (1937), cantor, *tocador de viola* e compositor brasileiro, autor de vários discos com ênfase em composições próprias.

¹⁸ PCAIC - *Performing (P)* – *Composing (C)* – *Arranging (A)* – *Improvising (I)* – *Conducting (C)*.

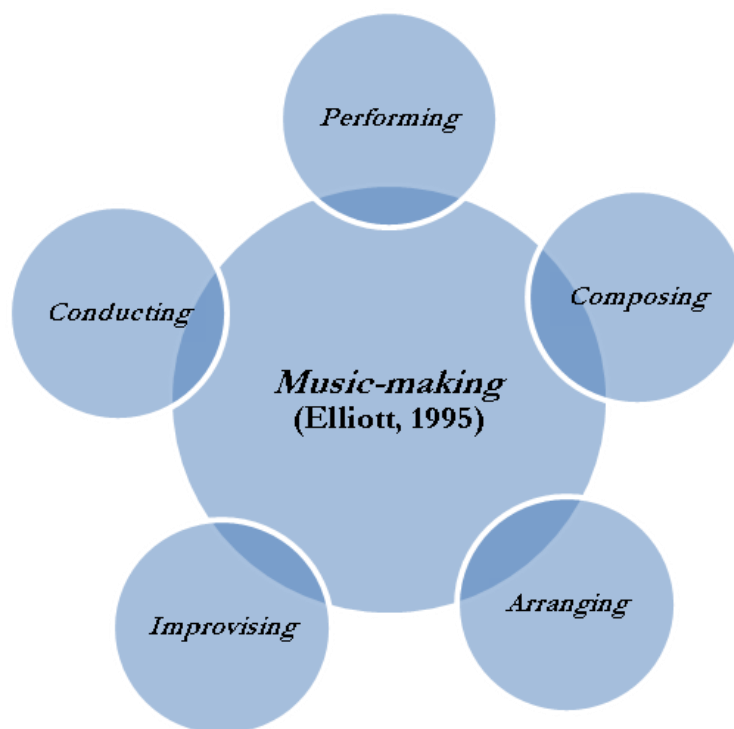


Figura 2.1. O “fazer musical” para Elliott (1995). Fonte: Adaptado de Elliott (1995)

A música é definida aqui como ação humana, intencional. A audição musical liga-se organicamente ao ato do “fazer musical”. O ‘fazer musical’ de Elliott (1995) envolve além das variáveis estudadas nesta Tese, a ‘regência’. Regência e audiência [*listening*] são dimensões mutuamente definidas e reforçadas, porém, conforme definido no Capítulo 3, não são nesta Tese objeto de estudo.

2.1.2. Fundamentação Conceitual do “Fazer Musical” em Elliott

A seguir, de acordo com Elliott (1995), as 4 variáveis de estudo nesta Tese são inicialmente apresentadas. Sobre a ação da performance, o autor escreve sobre o entendimento de uma obra musical a partir dos seguintes pontos:

"No ato de performar,¹⁹ performers transmitem seus entendimentos de uma composição em relação a (a) o que o compositor deve/poderia/deveria ter desejado, (b) o que performers do passado devem/poderiam/deveriam ter desejado, (c), o que eles acreditam que seu público-alvo poderia esperar ou gostar de ouvir enfatizado em uma composição, ou (d) algumas combinações das afirmações anteriores".²⁰ (Elliott, 1995, p. 165)

Assim, segundo Elliott (1995), os compositores estipulam não somente os sons da obra musical, mas as intenções para a performance e para o instrumento ou formação para qual foi destinado a obra. Há ainda a relação com a audiência [*listening*], para que tipo de público é pensado o ato de compor, gerando práticas sociais (recitais, festivais, *masterclasses*, publicações – discos e partitura) e constituindo a identidade dessas obras.

Já a atividade de arranjar é realizada sobre uma “quantidade considerável de composições originais” em diferentes situações e contextos, tais como arranjos para *musicais*, música para cinema, concertos, gravação de discos e práticas profissionais de educação musical (Elliott, 1995, p. 170). No arranjo, assim como na composição, a música não é criada no palco, no momento da performance. A música criada ‘no palco’ é representada pelo ato de improvisar.

A improvisação pode ser vista, segundo diferentes autores, como um tipo de performance que ocorre ‘espontaneamente’ ou como um tipo de composição que ocorre ‘no momento da performance’. Para Elliott (1995), improvisar é “um tipo de performance que ocorre espontaneamente no sentido de cantar ou tocar sem notação musical. Outros utilizam a palavra improvisação para indicar um tipo de composição realizada no momento” (Elliott, 1995, p. 169).

Na discussão sobre a performance, composição e improvisação associada à partitura musical ou sem a partitura, permeia alguns conceitos utilizados nesta Tese, e dependem do entendimento do que é ‘música’ e ‘obra musical’. A partir da Música e obra musical para Elliott (1995) a ‘MÚSICA’ remete à prática humana, ‘Música’ como as manifestações contextuais de ‘MÚSICA’ e ‘música’ como as obras de arte. São dimensões de uma mesma atividade (o “fazer musical” como tema central):

"MÚSICA é uma prática humana diversificada. Em todo o mundo, existem muitas práticas musicais, ou 'Músicas'. Cada prática musical gira em torno dos entendimentos e dos esforços compartilhados de músicos que são praticantes (amadores ou profissionais) daquela prática. Como resultado, cada prática musical produz música no sentido de tipos específicos de produtos musicais, obras musicais, ou materiais passíveis de escuta".²¹ (Elliott, 1995, p. 43)

¹⁹ ‘Performar’ e seus derivados, uma adaptação do neologismo *performing* e suas variações.

²⁰ “*In the action of performing, performers convey their understanding of a composition in relation to (a) what the composer must/could/should have intend, (b) what past performers must/could/should have intend, (c), what they believe their audience would expect or enjoy bearing emphasized in a composition, or (d) some combinations of the above*”.

²¹ “*MUSIC is a diverse human practice. Worldwide, there are many musical practices, or 'Musics'. Each musical practices pivots on the shared understandings and efforts of musicians who are practitioners (amateur or professional) of that practice. As a result, each musical practice produces music in the sense of specific kinds of musical products, musical works, or listenables*”.

Assim, para Elliott (1995), como Wolterstorff²² nos lembra na obra *The Work*, a música “não é somente uma arte de sons, mas uma arte de sons e ações”, pois “a partitura musical não estipula somente os sons, mas também (ou, ao menos guiam) as ações dos performers e regentes” (Elliott, 1995, p. 162). Assim, claro está que a obra musical não é apenas o seu registro gráfico (a partitura). Lazzarin (2005) discorrendo sobre o “fazer musical” de Elliott, escreve que a obra de arte musical tem “a dimensão da composição, um *design* sonoro particular, projetado pelo compositor; a dimensão execução-interpretação, representada pela tradição interpretativa; a dimensão prático-específica, compartilhada pela tradição da prática musical” (Lazzarin, 2005, p. 109).

Segundo Elliott (1995) "Música", como obra musical, possui também multidimensionalidade, pois é constituída pelo dinâmico inter-relacionamento entre a tradição composicional e a tradição interpretativa. Inclui-se, nessa dinâmica, a audiência e a crítica musical. Para Elliott (1995), a forma multidimensional de entendimento tem um nome: *musicianship* - é a chave do “fazer musical” e a qualidade das componentes depende disso, como se lê na citação a seguir:

"Todas as formas de fazer musical dependem de uma forma multidimensional de entendimento chamada '*musicianship*'. Os conteúdos da '*musicianship*' variam entre práticas musicais e correspondem a repertórios específicos de desafios musicais (ou seja, obras musicais para interpretar, executar, improvisar, compor, arranjar, ou reger). A '*musicianship*' é a chave para os valores do fazer musical".²³ (Elliott, 1995, p. 121)

Para Elliott (1995), todas as “formas de fazer musical” estão associadas e dependem da “*musicianship*”, com ênfase na performance, conforme pode-se extrair da citação. Segundo autor, “a qualidade de uma interpretação musical transmite o nível de compreensão musical - a *musicianship* - possuída pelos performers envolvidos. É isto que significa quando dizemos que a MÚSICA é uma arte performativa” (Elliott, 1995, p. 165).

Na perspectiva fenomenológica do “fazer musical” têm-se como notória evidência as relações de causa-efeito podem ser caracterizadas nas terminologias adotadas por Elliott (1995) como o caso do “*musicing*” como sinônimo para se referir aos 5 tipos de “fazer musical”, mas ressalta que utiliza o termo “como um sinônimo de performance ou como um dos outros quatro tipos de fazer musical”. (Elliott, 1995, p. 40)

Elliott (1995) defende que a prática musical do “fazer musical” constitui o conhecimento procedural em música. O conceito de conhecimento procedural em Elliott (1995) é emprestado de

²² Nicholas Wolterstorff (1932), filósofo americano. Escreveu livros sobre estética, epistemologia e filosofia. Dentre suas obras, destaco *Works and worlds of Art* (Clarendon Press, 1980) e *Art in Action* (Solway, 1997).

²³ “All forms of music making depend on a multidimensional form of understanding called *musicianship*. The contents of *musicianship* vary across musical practices and correspond to specific repertoires of musical challenges (i.e. musical works to interpret, perform, improvise, compose, arrange, or conduct). *Musicianship* is the key to the values of music making”.

Ryle²⁴ (1963) e consiste no conhecimento manifesto em ação (*knowing how*). Esse conhecimento, segundo (Lazzarin, 2005), surge do reconhecimento que existe outro tipo de conhecimento, além daqueles expressos por conceitos verbais (*knowing that*). O conhecimento procedural é o *knowing-in-action*, um tipo de conhecimento que não se limita à linguagem verbal, sendo mais que uma habilidade técnica, artesanal ou simplesmente mecânica, embora delas necessite para se constituir, envolvendo “um conjunto complexo de conhecimentos que participam da consciência” (Lazzarin, 2005, p. 109).

Assim, a prática musical é uma forma de conhecimento procedural, que se dá em uma ação intencional. Não existem etapas sucessivas de pensamento e de ação, ambos acontecem ao mesmo tempo, não sendo possível separá-los de sua unidade. A música é uma atividade procedural, pois é um conhecimento manifesto em ação. Decisões são tomadas e problemas musicais são encontrados e resolvidos durante o “fazer musical” (Lazzarin, 2005).

A “*musicianship*”, engloba o ‘*making*’ (performance, composição, arranjo e improvisação) e o ouvir musical, também existindo como multidimensionalidade, da mesma forma que o conhecimento procedural, resultado da combinação de, pelo menos, 4 dimensões de conhecimento musical de diferentes níveis e naturezas, segundo Elliott (1995): conhecimento formal; conhecimento informal; conhecimento impressionístico e conhecimento supervisorial, conforme explicado a seguir:

1. O conhecimento musical formal seria o conhecimento teórico sobre música (conceitos, teorias, descrições). Para Elliott (1995, p. 61) não é ‘o’ verdadeiro conhecimento musical e deve ser convertido em conhecimento procedural para atingir seu potencial.
2. O conhecimento musical informal seria a “habilidade de refletir criticamente durante a ação musical” (Elliott, 1995, p. 64); esta depende de saber como e onde fazer julgamentos musicais que, por sua vez, dependem do entendimento da situação musical específica, dos padrões e tradições, que são a base de um fazer musical específico. O conhecimento informal é um “ativo resolver de problemas musicais” e um “conhecimento situado” (Elliott, 1995). Ele tem duas fontes: uma é a interpretação individual do conhecimento formal da pessoa (se existir); a outra, mais importante, é o *refletir-em-ação* - desenvolver soluções práticas para problemas realistas, em relação a padrões, tradições e história de um contexto musical.
3. O conhecimento musical impressionístico pressupõe integração e interação entre cognição e afeto, as ‘emoções cognitivo-musicais’. Emoção e cognição estão implicadas, e estariam na base da consciência (Elliott, 1995, p. 65).
4. O conhecimento musical supervisorial monitora e ajusta o pensamento musical a curto e médio prazo. O “fazer musical” ocorre em circunstâncias ‘abertas’, imprevisíveis, muitas

²⁴ Gilbert Ryle (1900-1976). Filósofo britânico. O seu livro mais conhecido é “*The Concept of Mind*” (1949).

vezes sobre pressão. O conhecimento supervisorial, então, incluiria o senso pessoal de julgamento musical e o entendimento das obrigações e da ética de certas práticas musicais, incluindo também, um tipo de imaginação heurística, ou seja, a capacidade de antecipação imaginativa do que vai acontecer durante o “fazer musical”, com o objetivo de controlá-lo (Elliott, 1995, p. 67).

A classificação de Elliott (1995) é recorrente no estudo do “fazer musical”. Nesta Tese, a discussão dos conceitos é ampliada para outros autores como forma de verificar a complementação dos princípios de Elliott (1995). As variáveis do “fazer musical” são estabelecidas neste estudo na seguinte ordem de apresentação: performance, composição, arranjo e improvisação.

Performance

Para Davidson e Correia (2001, p. 71), na música clássica ocidental, “a função do performer, trabalhando a partir da partitura, é comunicar ou traduzir sua leitura da obra musical em ações”. Assim, a obra composta e escrita determina as funções e atribuições do performer. Para Sorrell (1992), o objetivo principal é servir o compositor e apresentar a obra que está escrita. Na interpretação de uma obra escrita, o performer “tem de fazer o que foi requerido na partitura” (Sorrell, 1992, p. 779).

Para alguns autores, performance e interpretação podem ser entendidos como sinônimos. Entretanto, para Davies e Sadie (2001, p. 498), performance e interpretação são termos distintos. Para os autores, interpretação é um termo usado em referência à compreensão de uma obra musical, em uma determinada linguagem musical e utilizado para expressar o modo no qual a notação musical deve ser interpretada, considerando o termo como “a compreensão de uma obra musical manifestada na forma em que é apresentada, de acordo com a concepção da idéia do autor”. Na discussão de Davies e Sadie (2001) sobre (re)definição para fins de distinção da performance e interpretação, alguns pontos devem ser levados em consideração, como é apresentado na citação a seguir:

"Uma interpretação é distinta da performance na qual ela está incorporada. Enquanto uma determinada performance é um evento único que pode ser reproduzido (como através de uma gravação) mas não pode ser re-estabelecido, uma interpretação resulta de uma série de decisões que podem ser repetidas em distintas ocasiões de performance: distintas performances de um determinado performer ou regente podem personificar a mesma interpretação ou uma muito similar".²⁵ (Davies & Sadie, 2001, p. 498)

²⁵ “An interpretation is distinct from the performance in which it is embodied. Whereas a given performance is a unique event that might be reproduced (as by a recording) but cannot be re-enacted, an interpretation results from a series of decisions that can be repeated on different occasions of performance: different performances by a given player or conductor might embody the same or a very similar interpretation”.

Assim, para Davies & Sadie (2001, p. 498), “a performance é relacionada a um evento” como um recital, por exemplo, ou mesmo uma gravação, “que pode ser reproduzida mas não pode ser *re-enacted*”. Já uma interpretação “resulta de uma série de decisões que podem ser repetidas em diferentes ocasiões de performance”.

Finnegan (1989) define modalidades para os diferentes tipos de performance encontrados. A autora sugere elementos que são, normalmente, condições para a definição do termo performance: (1) A participação de um público mais amplo do que os próprios artistas; (2) o evento que está sendo ‘enquadrado’ como tal, (3) uma performance envolve alguma preparação prévia (Finnegan, 1989, p. 152). Cada uma dessas condições são formas aceitas nos diferentes ‘mundos musicais’ explorados por Finnegan (1989). E ainda com Elliott (1995), “uma performance projeta a compreensão das várias dimensões de uma determinada composição por um músico, em um contexto definido, de modo que a performance em si é aberta à consideração e crítica de ouvintes informados”. (Elliott, 1995, p. 165)

Composição

Atendendo a ordenação das variáveis do estudo a partir de Elliott (1995), introduz-se a perspectiva de Blum (2001, p. 186) para o termo composição como a “atividade ou processo de criar música e o produto dessa atividade”. Etimologicamente, o sentido primário diz respeito “à condição de ter sido composta”, a “ação de compor” ou a “ação de fazer novas obras” (Blum, 2001, p. 186). Para Sorrell (1992) composição é “um ato de fixar, usualmente através da notação, mas não somente, pois em tradições orais (...) a música pode ser retida e transmitida sem o recurso da notação”. Entretanto, na música clássica ocidental, a composição é associada com a escrita musical. Segundo Orton (1992, p. 762), por composição “nos referimos ao ato de escrever as ideias musicais antes da performance e a chamamos de obra musical”. O ato de compor pode iniciar de forma individual, mas geralmente é direcionando e situado com práticas do passado e do presente. Para Elliott (1995) compositores não ‘simplesmente compõe’, pois seguem formas particulares de música de modelos estabelecidos e critérios de práticas composicionais que eles decidem se ajustar, redesenhar ou mesmo transcender (Elliott, 1995, p. 162).

Arranjo

Segundo (Elliott, 1995, p. 170), *'arranging'* “é um termo ‘guarda chuva’, amplo, para vários tipos de atividade musical: editar, transcrever, harmonizar, orquestrar, re-compor”. Ainda segundo Elliott, todas essas ações “estão essencialmente envolvidas com a adaptação de uma obra pré-composta ou ‘pré-performada’, pelo acréscimo, pela supressão, reformulação ou mesmo o repensar totalmente a obra” (Elliott, 1995, p. 170).

Para Boyd (2001, p. 66), no sentido em que é comumente utilizado entre os músicos, “o termo pode significar a transferência de uma composição de um meio instrumental ou vocal para outro ou a elaboração (ou simplificação) de uma obra, com ou sem uma mudança do meio”. Em ambos os casos algum grau de recomposição está envolvido. Os termos ‘recomposição’ e *'reworking'* são utilizados por Elliott (1995), Blum (1998) e Boyd (2001) para designar o termo arranjo. Segundo Boyd (2001, p. 65), arranjo “é o *'reworking'* de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do que o original”. De acordo com Boyd (2001, p. 66), a composição original pode ser filtrada “através da imaginação musical do arranjador”, podendo servir para iluminar a personalidade musical de quem está recriando uma obra, e, para isso, arranjadores devem ter um conhecimento profundo da prática musical em questão.

Alguns autores utilizam os termos arranjo e adaptação como sinônimos (Birch, 2005; Gloeden & Morais, 2008). Importante salientar a distinção entre os termos ‘transcrição’ e ‘arranjo’ utilizados por Vincens (2009, p.12) em sua tese sobre arranjos de Dyens e Sérgio Assad e no estudo de Pereira (2011). Para Pereira (2011), a “transcrição aproxima-se o máximo possível do original e o arranjo promove desvio”, sendo que uma música ao trazer junto ao título o termo arranjo, “torna-se permitido modificar, acrescentar, diminuir, enfim, adquirir maior flexibilidade de manipulação de elementos estruturais” (Pereira, 2011, p. 175). Em seu estudo, Carvalho (2004) enumera uma ampla lista de tipos de transcrições, demonstrados através de vários exemplos musicais. Entretanto, segundo o autor, o ato de transcrever caracteriza-se por “manter-se próximo ao original”, em atitude de “considerável proximidade ao texto original” (Carvalho, 2004, p. 204).

Durante o século XX, “a polaridade entre a interpretação de clássicos e criação de obras originais gradualmente reduziu o espaço disponível para recomposição como um esforço criativo, com as exceções sendo as revisões ou arranjos de compositores de suas próprias obras” (Blum, 2001, p. 197). A questão dos ‘direitos de autor’ e o respeito pela composição original, característicos do século XIX, também são fatores a serem levados em conta. Já com a improvisação ocorreu o oposto – notabilizou-se a partir do *jazz* e foi sendo inserida em outros ‘mundos musicais’.

Improvisação

O estudo sobre a improvisação está em expansão nos meios acadêmicos e tem atraído interesse em diferentes áreas do conhecimento (Rose & MacDonald, 2012). A improvisação, algumas vezes definida como a criação da música *'in the course of performance'* exerceu um papel de pouco destaque na história da musicologia, sendo considerada uma forma de fazer musical relativamente negligenciada (Chiantore, 2010; Nettl & Russell, 1998). Por sua própria natureza - essencialmente evanescente, resistente à preservação acurada e de difícil pesquisa e documentação, tornou-se um dos assuntos menos passíveis de investigação histórica (Nettl, 2001; Sorrell, 1992), sendo uma prática presente em séculos anteriores, apenas não tendo sido documentada (Rose & MacDonald, 2012). Na música clássica ocidental europeia do século XX, a improvisação é colocada como uma forma 'mais fraca' de "fazer musical". Segundo Sorrell (1992, p. 776). "a improvisação está entre os métodos mais amplamente praticados porém menos compreendidos do "fazer musical". A impermanência e resistência à sua precisa preservação torna-a um dos tópicos mais difíceis de se pesquisar e documentar"

A partir dos anos 90 essa realidade se encontra em transformação e expansão (Chiantore, 2010). Para Rose e MacDonald (2012), apesar de aparentemente não haver "uma definição universalmente aceita, a maioria dos pesquisadores e musicólogos destaca a "improvisação" como uma "composição em tempo real" no ato da performance [*real-time composition* ou *composition on the spot*] e da presença onipresente dentro de todas as formas do "fazer musical". Entre improvisadores experientes é usual eles entenderem que as decisões sobre a música acontecem no processo de criação em tempo real (Berliner, 1994; Rose & MacDonald, 2012). Uma característica da 'composição em tempo real' é que ela é uma música que está continuamente em construção e em evolução (Rose & MacDonald, 2012).

Para Ashley (2011), o ato de improvisar está muito ligado ao *'body'* e o instrumento: "improvisar significa que alguém está produzindo música em tempo real; isto necessariamente significa tocar um instrumento ou cantar". Segundo Nettl (2001), uma das características da improvisação está associada ao conceito de 'risco':

"Um dos componentes típicos da improvisação é o do risco: ou seja, a necessidade de se tomar decisões musicais no calor [*on the spur*] do momento, ou de se entrar em território musical inexplorado com o conhecimento de que alguma forma de encerramento melódica, harmônica ou conjunta será requerida. Enquanto o risco está sempre presente, o seu carácter varia muito".²⁶ (Nettl, 2001, p. 95)

²⁶ "One of the typical components of improvisation is that of risk: that is, the need to make musical decisions on the spur of the moment, or moving into unexplored musical territory with the knowledge that some form of melodic, harmonic or ensemble closure will be required. While risk is always present, its character varies greatly".

Para Elliott (1995, p. 170), improvisar é estar “essencialmente preocupado em gerar, avaliar, selecionar e lembrar padrões musicais, na rápida passagem do tempo real”.

2.1.3. Diversificação Conceitual do “Fazer Musical”

A ‘obra musical’ é associada, conceitualmente, como objeto (partitura) ou pode estar associada a eventos (performance). Para Bowen (1999, p. 424), “seria essencial para iniciar qualquer estudo de obras musicais em reconhecer que elas existem de modos diferentes – performance (que são eventos) e partituras (que são objetos físicos)”.

Na música clássica ocidental, a partitura (notação musical) é uma questão central, onde há a tendência de pensarmos “na notação como a música” (Sorrell, 1992, p. 780). Diferentemente de outras culturas, a música clássica ocidental europeia dos últimos dois séculos é claramente mais ‘centrada na partitura, diferentemente de outras culturas musicais, orais, centradas em eventos’ (Bowen, 1999).

Nettl (2005) define 4 tipos de cultura musical delimitados por Sachs (1978),²⁷ denominadas: aural, escrita, impressa e gravações. As diferenças entre transmissão aural e escrita são como um paradigma de definição dimensional, como nota-se a seguir:

"Obras compostas sem notação e também transmitidas auditivamente provavelmente representam a maioria dos artefatos musicais do mundo. "Em dramático contraste, existem obras compostas com o uso de notação e, em seguida, executadas somente com a utilização mais exata das notas por músicos que desejam seguir as instruções do compositor com precisão e que podem, de fato, terem pouca ideia antecipada de quais sons irão emergir".²⁸ (Nettl, 2005, p. 297)

Todavia, Nettl (2005) concorda que a transmissão aural é associada particularmente “em culturas com linguagens não escritas e também em materiais provenientes de fontes da chamada história oral”, mas acrescenta:

²⁷ Curt Sachs (1881-1959). Musicólogo Alemão, um dos pioneiros da etnomusicologia. Destacou-se por estudos sobre instrumentos musicais, música não ocidental e história da música antiga.

²⁸ *“Pieces composed without notation and also transmitted aurally probably account for the majority of musical artifacts in the world. “In dramatic contrast, there are pieces composed with the use of notation and then performed only with the most exact use of the notes, by musicians who wish to follow the composer’s instructions precisely and may indeed have little Idea and advance of what sounds Will emerge”.*

"Embora as abordagens desenvolvidas em etnomusicologia possam destacar algo nem sempre compreendido entre os intelectuais da música ocidental, a transmissão aural é a norma do mundial, é a música em todos os lugares – mesmo quando escrita – é na verdade aprendida mais através da audição do que através da leitura, e a transmissão aural realmente domina a vida musical mesmo de uma sociedade letrada, e tipicamente também a vida de uma obra musical".²⁹ (Nettl, 2005, p. 301)

Por outro lado, ainda de acordo com Nettl (2005, p. 297), “é provável que certas limitações estruturais se façam presentes se a peça for transmitida auralmente, “visto que é amplamente aceito que uma obra transmitida oralmente vai mudando lentamente, mas constantemente”. Segundo Nettl (2005), “criação oral e transmissão aural e oral podem afetar o repertório e as formas da obra? Sem dúvida, mas não temos uma teoria para explicar como”.

De acordo com Nettl (2005), na tradição do *jazz*, por exemplo, também há música com conteúdo escrito, mas seu estilo é “geralmente transmitido através de gravações”. Berliner (1994) revela em seu estudo sobre o *jazz*, as maneiras que os músicos usam gravações, fontes escritas e orais no desenvolvimento de estilos e técnicas na arte da improvisação, reconhecendo a importância das gravações para a transmissão e desenvolvimento do *jazz*.

Das diferentes práticas, tradições e estilos musicais, segundo Elliott (1995, p. 43), os músicos, ou “*musicers*”, são “praticantes de uma prática humana chamada MÚSICA” que tem outras subpráticas, subespecialidades, ou artes da música - *jazz*, música coral, música *rock*, e ópera” e em cada subespecialidade, como no *jazz*, por exemplo, mais subdivisões - *dixieland*, *bebop*, *cool*, *free jazz*, etc. Para alguns autores, estilos musicais podem também ser designados como ‘mundos musicais’, como veremos abaixo.

Finnegan (1989) examina em seu estudo as diferentes subpráticas, que ela denomina de ‘mundos musicais’ na cidade inglesa de *Milton Keynes*, cada um com seu conjunto particular de práticas sociais e musicais, tradições e rituais. A idéia de um ‘mundo musical’ decorre, em parte, da própria descrição dos participantes locais. Segundo Finnegan (1989, p. 32), “esta abordagem é necessária para compreender as convenções nestes mundos distintos nos seus próprios termos, mas é também aquele que, surpreendentemente, não pode ser tomado como certo”, pois, nos diferentes ‘mundos’, ‘Música’ pode significar “coisas distintas para pessoas distintas; o que um grupo inequivocamente define como “música” pode ser rejeitado por outros como não música ‘de fato”.

O conceito de ‘mundos musicais’, no sentido sociológico de Becker, estrutura o pensamento e análise das diferentes cenas e estilos musicais do estudo de Finnegan (1989). Os ‘mundos musicais’ são

²⁹ “Yet the approaches developed in ethnomusicology can underscore something not always understood among the western music intelligentsia, that aural transmission is the world’s norm, that music everywhere-even when notated-is actually learned more through hearing than through reading, and that aural transmission really dominates the musical life of even a literate society, and typically also the life of a piece of music”.

apresentados inicialmente como sistemas autônomos, onde a autora adota uma abordagem comparativa, pondo em relevo tanto os contrastes como suas similaridades subjacentes. Entretanto, a forma complexa na qual ambos os mundos se interpenetram entre si e têm ligações mais amplas, leva a uma reconsideração do conceito de ‘mundo musical’, como uma rota para entender a prática da música local (Finnegan, 1989, p. 131).

Em seu estudo, Finnegan (1989) usa o termo ‘clássico’ no sentido familiar de ‘música ‘séria’, associada à tradição da música clássica ocidental dos últimos séculos, mesmo reconhecendo uma certa inexatidão do termo (Finnegan, 1989, p. 351). Segundo Finnegan (1989), música clássica como sinônimo de ‘música séria’ é o que vem primeiro em pensamento para muitos dos entrevistados, como sinônimo ‘*de música*’, ou como ‘o mundo da música’, onde seu repertório “é validado por instituições, sistema educacional, igreja, performers e público como música *par excellence*, status acordado de ‘*high art*’, vista como um ‘mundo muito diferente’ do mundo do *rock*, *pop*, *jazz* e outros” (Finnegan, 1989, p. 33; 41).

Segundo Finnegan (1989), nos diferentes ‘mundos musicais’, o *jazz* revela-se amplo em suas diferentes tradições, apreciado e realizado por músicos amadores e profissionais, onde a improvisação ocupa um lugar proeminente. Já o ‘mundo do *rock*’ encontrado no estudo de Finnegan (1989) caracteriza-se por bandas com jovens aprendizes na arte instrumental e vocal, mas que privilegiam a composição própria como expressão do seu “fazer musical”. As relações entre as variáveis do “fazer musical”, bem como seus ‘mundos musicais’ são discutidas a seguir.

2.1.4. Relações entre performance, composição, arranjo e improvisação no “fazer musical”

Nesta seção são discutidas as relações entre as variáveis do “fazer musical”, a partir do diálogo com diferentes autores. Da relação performance e composição, incluindo os modos de ‘composição em performance’ (Finnegan, 1989); entre a performance e a composição (improvisação); da performance e arranjo, da relação entre performance, improvisação e composição e música escrita e não escrita.

‘Composição-Performance’

Os modos de compor são variados. Segundo Nommick (2011), Wittgenstein³⁰ estabelece uma tipologia de métodos de compor música e que contempla obras que tenham sido criadas com o instrumento: a) composições que tenham sido compostas ao piano (no piano), em relação direta entre o músico e seu instrumento; b) aquelas que tenham sido compostas com a caneta e mentalmente; c) aquelas que tenham sido somente com o ouvido interior.³¹ Para Nommick (2011, p. 28), os 3 métodos ou modos de compor são diferentes “em caráter e impressão causada, e o primeiro, diz respeito a compositores que trabalham as idéias composicionais diretamente no instrumento, “tendo um contato direto, físico, com a matéria sonora”.

Nos estudos de Finnegan (1989) certas composições encontradas apresentam elementos tanto da tradição aural/oral quanto da música escrita, onde a relação entre oralidade e escrita em alguns casos é superposta e se interpenetram. Finnegan (1989) apresenta e analisa 3 modos de composição em performance encontrados em seus estudos:

- *“Prior-written-composition followed by later performance”*:
Associado à música clássica. O processo de composição é anterior, e em alguma medida, separado da performance. Geralmente a música é escrita de forma individual, com a performance ocorrendo posteriormente; a partitura musical predomina como formato de transmissão (Finnegan, 1989, p. 164);
- *“Composition-in-performance”*:
Geralmente associado ao jazz ou a narrativas aurais; as músicas são desenvolvidas durante a própria performance. O tema, em geral, não é original, mas é na performance que a criação é desenvolvida (Finnegan, 1989, p. 165);
- *“Prior-composition-through-practice”*:
As performances são de músicas próprias, trabalhadas anteriormente, através da prática regular. A composição ocorre na prática, antes e durante a performance, com subsequentes modificações para performances posteriores, à luz dos acontecimentos (eventos, acertos e erros, reação da platéia, etc (Finnegan, 1989, p. 167).

³⁰ Ludwig Wittgenstein (1889-1951) Filósofo austríaco naturalizado britânico, reconhecido pela autoria do ‘Tratado Lógico-Filosófico’, ‘Investigações Filosóficas’ (póstumo) e ‘Works’.

³¹ “... composées au piano, sur le piano (...) sur été composées avec la plume en pensant (...) qui l’ont été avec l’oreille intérieure”.

O primeiro modo é associado à tradição da música clássica ocidental, onde um compositor escreve a música para um performer interpretá-la posteriormente, a partir da partitura escrita. No segundo modo, a partitura (escrita musical) não é predominante e a presença da improvisação na performance é significativa. Nesse modo, as possibilidades da música ir sofrendo versões e variações em razão de sucessivas performances é característico, com ênfase na improvisação.

No estudo de Finnegan (1989), o terceiro modo foi encontrado principalmente em bandas de *rock*, com músicas compostas e desenvolvidas nos ensaios de grupo, visando serem apresentadas em performances ao vivo ou mesmo gravadas em disco. Neste terceiro modo, a ênfase não está na improvisação, mas na composição, feita aos poucos e associada à prática de performance, onde a música vai sendo definida e redefinida em razão da performance. Em estudos posteriores, Finnegan (2008) também categorizou a *'prior-composition followed by memorization'*, quando o próprio performer compôs a obra. A improvisação e suas relações com composição e performance são abordadas a seguir.

Entre a Performance e Composição

Para alguns autores, o ato de improvisar contém diferenças substanciais em relação às outras variáveis do “fazer musical” definidas nesta Tese. Segundo (Ashley, 2011, p. 416), “ao contrário da composição musical, que pode ser principalmente interpretada como um compromisso mais cognitivo, a improvisação é uma atividade profundamente conectada com o corpo humano”. De acordo com Sorrell (1992), a “improvisação é normalmente abordada por comparação com outros tipos de criatividade musical, as mais óbvias sendo composição e interpretação”. Para (Blum, 2001, p. 186)

“Tanto a criação e a interpretação de composições são geralmente distinguidas da improvisação, na qual aspectos decisivos da composição ocorrem durante a performance. A distinção depende do que se espera que os performers realizem em várias situações e de como eles se preparam para atender tais expectativas”.³² (Blum, 2001, p. 186)

Das obras criadas com o instrumento musical, a improvisação tem um lugar com linhas nem sempre muito claras. Para Sorrell (1992), “a improvisação parece estar em algum lugar” entre a composição e performance, “mas há muita controvérsia em torno desta implicação de que a

³² “Both creation and the Interpretation of compositions are commonly distinguished from Improvisation, in which decisive aspects of composition occur during performance. The distinction hinges on what performers are expected to do in various situations and on how they prepare themselves to meet such expectations”.

improvisação é apenas um tipo de composição espontânea ou interpretação indulgente em demasia” [*over-indulgent interpretation*] (Sorrell, 1992, p. 777). Mas, afinal, a improvisação é uma espécie de composição espontânea ou uma interpretação sem muito planejamento prévio? Segundo Nettl (2001) “a relação entre a pré-composição e improvisação pode ser complexa”. O termo “pré-composição” é empregado por alguns autores associado a uma obra composta previamente, diferentemente da improvisação que ocorreria no ato da performance e baseada em algum material prévio. Nettl (2001) distingue entre uma improvisação e uma composição prévia: "Deve-se falar em improvisação apenas quando as performances baseadas em um modelo diferem substancialmente ou quando uma sociedade distingue de maneira explícita a performance de uma obra pré-composta e uma improvisação com base em algo dado” (Nettl, 2001, p. 95). Para Lehmann, Sloboda, e Woody (2007), as distinções entre improvisação e composição não são fáceis como muitos poderiam supor:

"... A distinção entre improvisação e composição não é tão clara como se poderia pensar. Por exemplo, quando um compositor improvisa em um determinado estilo e, em seguida, escreve obras que estão enraizadas nesta prática de improvisação (como fez Beethoven e Liszt), a conexão entre os dois tipos de processos generativos é óbvia".³³ (Lehmann *et al.*, 2007, p. 129)

Para Nettl e Russell (1998, p. 4) “o conceito de improvisação é amplo e abrange mais tipos de atividade criativa do que o conceito de composição, relacionado com a escrita individual de uma partitura”. No entanto, musicólogos “tendem a rejeitá-lo como um único processo o qual não é fácil de descrever” (Nettl & Russell, 1998, p. 4). Composições que são geradas a partir de improvisações são discutidas por Sorrell (1992) e Elliott (1995). Para Sorrell (1992), algumas composições podem ter sido estimuladas por improvisações:

"Comparações simplistas entre improvisação e composição são talvez a principal razão pela qual a primeira é muitas vezes mal interpretada". Existem ligações definitivas: a composição é muitas vezes estimulada por improvisações, na medida em que várias composições são improvisações efetivamente escritas".³⁴ (Sorrell, 1992, p. 778)

Elliott (1995) também defende idéia similar: "composições não existem separadas da performance e da improvisação, mas sim existem em relação direta com a elaboração e desenvolvimento da performance musical e da improvisação" (Elliott, 1995, p. 30). De acordo com Elliott (1995), ao ouvirmos uma improvisação, podemos ao mesmo tempo focar no “*what is being composed on the spot*” e “*how it is being performed*” (Elliott, 1995, p. 170). Assim, para o autor, o que distingue

³³ “... the distinction between improvisation and composition is not as clear as one would think. For example, when a composer improvises in a certain style and then writes pieces that are rooted in this improvisational practice (as did Beethoven and Liszt), the connection between both types of generative processes is obvious”.

³⁴ “Simplistic comparisons between improvisation and composition are perhaps the main reason why the former is so often misunderstood”. There are definite links: composition is often stimulated by improvisations, to the extent that several compositions are effectively written-out improvisations”.

uma improvisação de uma performance “é o esforço humano para compor em tempo real” (Elliott, 1995, p. 169).

A composição, assumindo que envolve o ato de escrever, é influenciada pela propensão a rever, retrabalhar e polir uma nova obra, incentivada pelo processo de escrever em um maior período de tempo daquele envolvido na performance (Sorrell, 1992, p. 778). É quase como se a composição permitisse a improvisação sobre a idéia inicial para ser “reimprovisada” tantas vezes quantas forem necessárias para a satisfação do compositor, caso em que não pode mais ser descrita como improvisação!” (Sorrell, 1992, p. 778).

O papel da notação na composição e interpretação na música clássica ocidental é central. Para Rose e MacDonald (2012), a composição escrita tende a ser considerada o alicerce da música clássica. Já para a improvisação, é geralmente “considerada como irrelevante”, ou não necessária (Sorrell, 1992, p. 780). Entretanto, o papel da notação na improvisação não deve ser descartado com demasiada facilidade. De acordo com Chiantore (2010, p. 242) “apesar de sua facilidade para improvisar, Beethoven, conhecido como compositor e improvisador, empregou frequentemente lápis e papel nos momentos diretamente vinculados à criação em tempo real”, mas publicou suas obras, amplamente revisadas e cuidadas, ajudando-nos a melhor compreender a relação “entre o escrito e o improvisado”. Alguns autores destacam que alguns compositores como Chopin, Liszt, Beethoven e Mozart também foram improvisadores (Chiantore, 2010; Dolan *et al.*, 2013; Hatten, 2009). Segundo Chiantore (2010), Beethoven era um artista aberto à “improvisação” e à criatividade do momento e “os testemunhos acerca da atividade de Beethoven como pianista mencionam sua habilidade e perícia como improvisador, destacando sua “facilidade na hora de tocar sem recorrer a partitura escrita” (Chiantore, 2010, p. 211).

Chiantore (2010) questiona “até que ponto a maneira de tocar do compositor teria precisamente na improvisação um lugar privilegiado para mostrar os traços mais característicos de sua maneira de tocar” (Chiantore, 2010, p. 211). Para o autor, “é impossível traçar uma linha divisória entre os ‘fazeres’ de Beethoven como improvisador e sua produção compositiva”. Entretanto, testemunhos sobre a familiaridade de Beethoven com a improvisação “não permite fazermos uma idéia pormenorizada das características daquelas execuções” (Chiantore, 2010, p. 217). Para o autor, “as improvisações de Beethoven eram de distintos tipos, independentemente se improvisava sobre um tema de sua própria eleição ou sobre um tema dado” (Chiantore, 2010, p. 218).

Sorrell (1992) relembra o baixo figurado do Período Barroco, que indica a harmonia, mas não o *layout* exato dos acordes nem os movimentos das partes, “assim uma realização pode ser muito diferente de outra” (Sorrell, 1992, p. 781). A indicação do baixo figurado, ou mesmo do uso da tablatura renascentista e barroca, não apresenta apenas possibilidades de improvisado, mas também a

possibilidade de arranjos, que, assim como o improviso, é baseado em algo dado – feito sobre um tema musical. Entretanto, diferentemente do improviso, o arranjo é feito aos poucos, sendo o material escrito, revisado, polido, como na composição. Para o violonista-compositor Sérgio Assad, em entrevista concedida a Oliveira (2009), o arranjo é muito próximo à composição:

“Arranjar é, de certa forma, compor. Você usa muito os mesmos elementos que você usa na composição. Você pode reestruturar toda uma canção e fazer um belo arranjo. Vai construir uma introdução, você vai pegar motivos que tem ali e desenvolver também”. (Oliveira, 2009)

A seção a seguir apresenta conceitos relacionados ao performer que compõe, a importância dos discos gravados para o estudo das variáveis nesta Tese e relações com os diferentes mundos musicais.

2.2 O violonista-compositor

Nesta seção são apresentados e discutidos tópicos relacionados à performance e discos gravados, o performer-compositor; o violonista-compositor; Dyens e Bogdanovic e os ‘mundos musicais’ do violão clássico contemporâneo.

2.2.1. O performer e os discos gravados

Para Chiantore (2010, p. 563), “o aspecto mais peculiar da atividade de um concertista moderno é sua relação com a música gravada”. Para o autor, “é graças a gravação que podemos estudar a história da interpretação, e é a gravação, não a execução pública, que domina a vida moderna” (Chiantore (2010, p. 563). Segundo Molina Júnior (2006), desde o advento dos discos comerciais, inicialmente, com as gravações mecânicas do início do século XX e posteriormente as gravações elétricas a partir dos anos 20, “o ato de gravar passou a ser uma atividade importante da carreira de instrumentistas, cantores e regentes” (Molina Júnior, 2006, p. x). Foi com a era dos *Long Plays* (LPs), iniciados a partir de 1948, “que os discos começaram a adquirir o *status* de projeto estético, em razão das condições técnicas trazidas pelo Long Play” (Molina Júnior, 2006, p. x).

Já de acordo com Philip (2001), os historiadores da música são capazes de estudar a prática de performance do século XX de forma diferente de séculos anteriores em razão do desenvolvimento da gravação de discos. Pela primeira vez na história, “as próprias performances foram preservadas e não apenas provas documentais sobre elas. Isso teve um efeito profundo sobre a performance durante o século XX” (Philip, 2001, p. 377). A divulgação de gravações fez com que os músicos pudessem ouvir-se, e conseqüentemente influenciar uns aos outros mais diretamente do que em períodos anteriores. A prática de performance de uma geração também foi preservada para estudo por gerações posteriores, dando-lhes uma visão sem precedentes para o desenvolvimento de sua própria prática de performance (Philip, 2001, p. 377).

Segundo Lopes (2010, p. 155), Lopes (2010)Lopes (2010)a difusão de performances “transmitidas e gravadas em estúdio ou ao vivo” potenciou a ascensão do duplo interesse em obras e execuções na prática musical do século XX. Antes, “um ouvinte estava limitado aos eventos públicos de performance de obras. Já “com o acesso fácil a gravações, transmissões radiofônicas, e mais tarde às televisivas”, um melômano” pode ouvir sua obra favorita com diversas opções interpretativas. (Lopes, 2010, p. 156). O hábito de relacionar as performances “ao vivo com as ouvidas em gravações” advém dessas novas possibilidades nascidas e desenvolvidas no século XX (Lopes, 2010, p. 156).

Para Lopes (2010, p. 146), gravações podem ser ‘representações de performances, “se realizadas ‘ao vivo’ sem retoques”. A questão levantada por Lopes remete à discussão da performance feita para a gravação de discos e a performance em recitais, ‘ao vivo’ (Finnegan, 1989; Heaton, 2009). Para Finnegan (1989), a gravação de discos pode ser considerada o que ela denomina de ‘variações de performance’, quando não eram relacionadas a ‘eventos e performances públicas’, mas que apresentavam características de performance, onde músicos locais, através da proliferação de estúdios locais bem equipados, gravavam suas performances, incluindo músicas próprias (Finnegan, 1989, p. 155). Segundo a autora, *‘Performing for recording’* era distinto da *‘live performance’*, mas havia paralelos interessantes: “gravações, então, eram diferentes das performances ‘ao vivo’, mas tinham bastante em comum para não ser difícil a grupos locais considerarem eventos gravados como um entre os vários engajamentos em seus ciclos de performances” (Finnegan, 1989, p. 156).

No estudo de Finnegan (1989), para alguns dos investigados a importância da sessão de gravação foi mesmo comparável à performance ‘ao vivo’. Para outros, foi ainda mais criativa em razão do especial desafio que proporcionava, tendo a autora considerado como a extensão mais significativa das performances analisadas.

Outros autores têm demonstrado a relação da performance por músicos profissionais com a gravação de discos (Davidson & Correia, 2001; Hass, 2009). Alguns performers do século XX se notabilizaram por suas gravações e, em alguns casos, priorizaram as performances gravadas em

detrimento das performances em recitais. Um exemplo conhecido é de Glenn Gould.³⁵ Segundo Davidson e Correia (2001), a carreira profissional de Gould compreende 2 fases distintas: o período no qual ele se apresentava profissionalmente em concertos e gravava discos e, em período posterior, quando todo seu “fazer musical” foi direcionado para o estúdio de gravação (Davidson & Correia, 2001, p. 223).

Em um estudo realizado no Brasil, Schouten (2005) investigou o “fazer musical” do músico Elomar, “cujos cantos chegavam aos meus ouvidos pelos discos do compositor e em suas apresentações” (Schouten, 2005, p. 26). Tal perspectiva, segundo Schouten (2005), colocava um problema para a etnografia da música de Elomar, “uma vez que seu fazer musical cada vez mais se concentra nos seus discos”, ou melhor, é “por meio dos discos que o ouvinte tem acesso ao fazer musical do compositor” (Schouten, 2005, p. 43). Ao fazer uso da definição de Anthony Seeger,³⁶ onde a etnografia da música é entendida como “o escrever sobre as maneiras que as pessoas fazem música”, uma vez que são as pessoas que fazem música para outras ouvirem, Schouten (2005) reconhece que para antropólogos como Seeger e Blacking:

“A etnografia da música não poderia ter como foco central de suas investigações os discos, pois correria o risco de perder de vista o próprio fazer musical, pois os discos não forneceriam chaves significativas para a compreensão da natureza do discurso musical, quando muito seriam boas ferramentas de pesquisa, pela sua capacidade de testar hipóteses”. (Schouten, 2005, pp. 42-43)

Segundo a perspectiva de Seeger e Blacking, “os discos não forneceriam chaves significativas para a compreensão da natureza do discurso musical”, o que confirma uma lacuna teórica encontrada na revisão de literatura. O Estudo Discográfico não poderia ser um fim em si mesmo, mas um meio, o que justificaria outras técnicas, havendo necessidade de complementação metodológica com outras fases do estudo, através da Pesquisa Empírica realizada com Dyens e Bogdanovic em contexto de festivais de violão realizados na Europa.

³⁵ Glenn H. Gould (1932-1982) pianista canadense, reconhecido, principalmente, por suas interpretações do cânone do piano gravadas em disco e por seus escritos e declarações sobre a importância de gravar discos em detrimento da performance ‘ao vivo’ (recitais).

³⁶ Anthony Seeger (1945), etnomusicólogo, desenvolve estudos sobre teoria e métodos relacionados a etnomusicologia, antropologia social e música.

2.2.2. O performer-compositor

Segundo Benson (2003), no período renascentista e barroco, principalmente, “a ideia de uma obra musical como uma entidade que era distinta e autônoma da performance simplesmente não existia (...) e não havia uma linha clara de separação entre composição e performance” onde, em muitos casos, “o performer era o próprio compositor” e o foco principal do “fazer musical” era a própria performance (Benson, 2003, p. 21). Nos séculos XVII e XVIII “o compositor ainda participava da maioria das performances” (Bowen, 1999, p. 429) e “o performer era frequentemente também o compositor e a obra era moldada pela expressão dos seus talentos” (Brown & Page, 2001). Segundo Chiantore (2010, p. 67), na transição dos séculos XVIII e XIX, Beethoven exemplifica a relação do músico com seu instrumento - “a familiaridade com o instrumento e com seu costume de compor desde o piano (...) ali que Beethoven afinava, pouco a pouco, seus recursos compositivos, onde compunha a partir do teclado”.

Segundo Lopes (2010, p. 154), “Paganini e Lizt são exemplos de uma época em que se preservava ainda a tradicional combinação numa só pessoa dos papéis de compositor e intérprete”, onde ainda no final do século XIX “muitos músicos eram compositores-performers tocando principalmente suas próprias obras” (Lehmann *et al.*, 2007, p. 129). Na transição do século XIX para o XX, há ainda exemplos significativos dessa relação com o instrumento. Segundo Chiantore (2007), o ‘mundo musical’ dos espanhóis Albeniz, Granados e Falla,³⁷ unidos à “relação pessoal com o instrumento” afetou diretamente as propriedades técnicas de suas obras maestras, “cronologicamente tão próximas entre si, mas no entanto, tão diversas” sendo Albeniz e Granados, essencialmente, pianistas-compositores (Chiantore, 2007, p. 520). Já Falla, de acordo com Nommick (2011), ao princípio de sua carreira, “queria ser uma espécie de pianista-compositor como os espanhóis Albeniz, Granados ou como mais recentemente, Rachmaninov”. Nommick (2011) define o que é um pianista-compositor:

"O que é um pianista-compositor? Ele é um pianista que tem um repertório, que dá concertos, mas que também escreve para si mesmo, para alimentar seu repertório. Isso é o que se vê no primeiro Falla [primeira fase como compositor], já que a maioria das suas primeiras obras eram compostas para seus recitais de piano, para tocar junto de obras de Liszt, Chopin, Mendelssohn, Bach ...".³⁸ (Nommick, texto do encarte do CD/DVD, 2011)

³⁷ Isaac Albéniz (1860-1909); Enrique Granados (1867-1916); Manuel de Falla (1876-1946).

³⁸ “O que es un pianista-compositor? Es un pianista que tiene un repertorio, que da conciertos pero que también escribe para si mismo, para alimentar su repertorio. Eso es lo que se ve en el primer Falla, ya que la mayoría de sus obras de juventud las compuso para sus recitales de piano, para tocar [é citação] junto a obras de Liszt, Chopin, Mendelssohn, Bach...”.

Entretanto, segundo Nommick (2011), Falla compreendeu que sua “vocaç o real era de compositor, muito mais do que a de intérprete” e, “ao n o ter a obrigação de nutrir com obras próprias um repertorio de concertista, Falla p de dedicar-se a projetos que o atraiam mais, em particular aos relacionados a musica escénica” e, esporadicamente, continuou a se apresentar como pianista em público, “mas essencialmente para interpretar as próprias obras” (Nommick, texto do encarte do CD/DVD, 2011) .

Segundo Lehmann *et al.* (2007, p. 129), a noção de interpretação e o performer especializado do século XX “que apresenta exclusivamente obras compostas por outros é um fen meno recente”. Novos teatros, casas de  pera e mudanç as est ticas que ocorriam na Europa do século XIX levaram ao reconhecimento de uma maior importância do compositor e por sua vez, a idéia da obra ‘maestra’, a ‘*masterwork*’, era recente e precisava ser “explicada, elucidada, entendida” por performes cada vez mais especializados (Davies & Sadie, 2001, p. 498). Assim, a função do intérprete e ‘o ato de’, ocorre em grande parte por causa de sua dependência em relação   idéia de um ‘repertório can nico’ (Davies & Sadie, 2001, p. 498). Segundo Lehmann *et al.* (2007, p. 129), Clara Shumann “foi uma das primeiras performers a tocar obras de diferentes compositores, promovendo também obras de seu marido Robert [Schumann]”. Posteriormente, essa combinação d  lugar   dissociação e   emergência do virtuoso executante profissional de obras alheias (Lopes, 2010).

Com o surgimento e profissionalização no início do século XX da figura do performer virtuoso que tem a missão de interpretar a obra do cânone clássico, associado à arte musical ocidental, surgem vários performers intérpretes. No mesmo período surge o violonista Andrés Seg via³⁹ que, além de interpretar obras da tradição dos violonistas dos séculos anteriores, comissionar  para compositores não violonistas novas obras para violão clássico. Pela primeira vez na história do violão, surge um repertório para o instrumento a partir da relação compositor e intérprete de uma obra - a figura do performer que interpretar  a obra criada por um compositor, prática esta que se estender  a outros performers e compositores durante o século XX (Tanenbaum, 2003).

2.2.3. O violonista-compositor

Na história anterior ao século XX, a quase totalidade do repertório do violão clássico foi composta e apresentada pelos próprios violonistas-compositores, contrastando com a grande quantidade de obras compostas no século XX por compositores não violonistas (Coelho, 2005; Summerfield, 2002; Tyler & Sparks, 2002; Wade, 2001). Será somente a partir dos anos 80 que irá surgir, efetivamente, uma nova geração de violonistas-compositores, que criaram suas próprias obras. Publicações recentes sobre o violão e sua história fazem cada vez mais uso da expressão violonista-compositor, onde a designação aparece para identificar instrumentistas que compõem a partir do seu instrumento. Tanenbaum (2003) define o que são os violonistas-compositores do final do século XX e seu papel em relação ao desenvolvimento do instrumento no cenário contemporâneo. De acordo com o autor, o repertório criado e executado pelos performers-compositores proporciona “uma alternativa ao repertório Segoviano ou às composições mais modernas escritas para Bream”.

Wade (2001) destaca que “as décadas finais do século XX foram férteis em composição para violão e muitas dessas obras são de jovens violonistas-compositores”. De acordo com Cardoso (2006), os violonistas-compositores do final do século XX são:

“... os que compõem para o seu instrumento e divulgam o seu trabalho de composição interpretando suas próprias músicas. (...) Esse grupo de músicos apresenta também uma relação intrínseca com o instrumento em seu processo de composição, assim como influências e fortes ligações com diversos gêneros musicais”. (Cardoso, 2006, p. 6)

Segundo Tanenbaum (2003, p. 201), estes violonistas-compositores “são muito populares, na tradição de Sor, Giuliani, Barrios e Brouwer⁴⁰ (...) a música deles é idiomática e interessante para tocar, o que atrai performers e público”. A publicação de Summerfield (2002) revela a evolução do violão clássico desde o século XIX através da biografia de intérpretes e compositores, incluindo a nova geração de violonistas-compositores que surgiram a partir dos anos 80, destacando Roland Dyens, Carlo Domeniconi, Dusan Bogdanovic e Nikita Koshkin, entre outros. De acordo com Tanenbaum (2003), diversos violonistas-compositores tem contribuído a partir dos anos 80 para o repertório do violão:

³⁹ Andrés Segovia (1893-1987), violonista espanhol – intérprete reconhecido como responsável por introduzir o violão no ‘mundo’ da música clássica do século XX, através da interpretação em recitais, discos e publicação de partituras de novas composições comissionadas por ele.

⁴⁰ Agustín Barrios (Paraguai, 1885-1944); Leo Brouwer (Cuba, n.1939). Fernando Sor e Mauro Giuliani. Ver em nota de rodapé nº 3.

"A maioria são europeus, incluindo Roland Dyens, Nikita Koshkin, Carlo Domeniconi, Dusan Bogdanovic, Stepan Rak, Francis Kleynjans e Andrew York. Os programas apresentam suas próprias músicas. A maioria destes compositores possuem uma obra de sucesso, uma obra que é executada muito mais do que as suas outras obras".⁴¹ (Tanenbaum, 2003, p. 201)

2.2.4. Dyens e Bogdanovic

Apesar do crescente interesse e surgimento de estudos acadêmicos sobre Dyens e Bogdanovic a partir dos anos 2000, face à extensa produção discográfica e publicação de partituras, ainda há poucas pesquisas sobre ambos. Os estudos sobre Dyens e Bogdanovic têm destacado alguns aspectos do “fazer musical” de cada um. Beavers (2006) analisa composições de Dyens associadas às ‘Hommage’.⁴² Vincens (2009) e Birch (2005) pesquisam as características do arranjo na obra de Dyens. Já Kishimine (2007) estuda as influências do ‘mundo musical’ de Bogdanovic e Álvarez (2013) evidencia o ecletismo musical de Bogdanovic através de suas composições.

Beavers (2006) investiga as obras de Dyens em que o violonista-compositor homenageia compositores como Villa-Lobos, Frank Zappa e alguns violonistas-compositores, entre outros. O autor inclui uma listagem parcial de discos gravados por Dyens, desconsiderando compilações ou participações em discos de outros músicos (Beavers, 2006, p. 100).

O “ecletismo musical” e características das composições de Bogdanovic são analisadas em Álvarez (2013), através da literatura disponível e contatos com o próprio violonista-compositor.⁴³ São apresentadas e analisadas: a) as influências e contexto sócio-cultural de Bogdanovic; b) as características composicionais de Bogdanovic; c) análise de 3 composições: *Sonata n^o1* (1978), o *Concerto para Guitarra e Orquestra* (1979) e *A Fairytale with variations* (1994). Álvarez apresenta uma listagem de obras para violão publicados no formato partitura com respectivas gravações.

Dois estudos investigam aspectos do arranjo na obra de Dyens (Birch (2005); Vincens (2009)). Birch (2005) apresenta detalhes biográficos, gravações relevantes e literatura sobre Dyens, analisando 4 arranjos para violão clássico de Dyens (das “26 *Chansons Francaises*”), buscando um melhor entendimento do estilo de Dyens em arranjar. Para isto, Birch (2005) analisa as partituras e compara

⁴¹ “Mostly European, they include Roland Dyens, Nikita Koshkin, Carlo Domeniconi, Dusan Bogdanovic, Stepan Rak, Francis Kleynjans and Andrew York. All play programs featuring their own music. Most of these composers have a ‘hit single’, a particular piece that is performed much more than their other works”.

⁴² Sobre as características da *Hommage* na composição de Dyens, ver Beavers (2006).

com discos gravados por Dyens, utilizando também correspondência pessoal com o sujeito da pesquisa.

Vincens (2009, p. 14) examina arranjos de Dyens (1955) sobre 2 *Chansons Françaises* e arranjos de Sérgio Assad (1952) sobre 2 *Estações Portenbas* de Astor Piazzolla, comparando-os com outros arranjos de diferentes violonistas. Segundo Vincens (2009), Assad e Dyens são violonistas clássicos reconhecidos como “arranjadores, improvisadores, compositores e performers”. Vincens objetiva demonstrar as inovações que Dyens e Assad apresentam, e delinear algumas das influências violonísticas herdadas das tradições do passado. Segundo o autor, uma parte significativa da produção criativa de Dyens e Assad consiste de “arranjos de *jazz*, música popular e obras influenciadas pelo *jazz* para violão solo”, além de serem importantes pedagogos do instrumento. Vincens (2009) emprega teorias do *hibridismo e bi-musicalidade* para enquadrar suas análises e situa as obras em termos de prática histórica, incluindo exemplos de arranjos de violonistas de diferentes períodos históricos. O conceito de hibridismo é utilizado por diferentes autores, sendo frequentemente associado à cultura musical brasileira (Reily, 2001) e, mais especificamente a violonistas-compositores brasileiros (Oliveira, 2009),⁴⁴ e europeus como Roland Dyens (Vincens, 2009).

Oliveira (2009) define hibridismo como “a adoção por compositores de orientação erudita de materiais rítmico-melódico e estilístico oriundos da música popular para a reelaboração sob a ótica composicional da música culta”. Oliveira (2009) enquadra Gershwin, Gnattali, Piazzolla e Sérgio Assad como compositores associados ao conceito de hibridismo. O objeto de estudo de Oliveira (2009) é o violonista, compositor e arranjador Sérgio Assad. Já o estudo de Vincens (2009), que estuda alguns arranjos de Sérgio Assad e Dyens, associa ‘hibridismo’ conectado com a inovação presente na síntese de diferentes estilos, mais precisamente “na introdução de elementos estranhos em formas estabelecidas, sendo parte de uma constante re-adaptação de estilos e linguagens” (Vincens, 2009, p. 22). Kishimine (2007) investiga algumas composições de Bogdanovic, considerando-as ecléticas e projetando muitas influências, musicais e não musicais, como música clássica, étnica, música folclórica, *jazz* e literatura (Kishimine, 2007). Com a intenção de melhor compreender a música de Bogdanovic, a autora pesquisou e analisou obras para violão solo selecionadas que melhor refletem essas influências diversas e suas relações, contribuindo assim, com o estudo ainda limitado da obra de Bogdanovic.

⁴³ Publicação em julho de 2013, três meses antes do *IV Festival de la Guitarra de Sevilla*. Álvarez, além de violonista e pesquisadora, coordenou com Francisco Bernier a IV edição do Festival.

⁴⁴ Oliveira, Thiago (2009) Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de *Aquarelle* para violão solo. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Música, Universidade de São Paulo.

2.2.5. O violão e os ‘mundos musicais’

Durante o século XX, diferentemente de outros instrumentos clássicos, a incorporação de novos repertórios de diferentes culturas e estilos têm contribuído com novas obras, intérpretes, compositores e violonistas-compositores. Para Coelho (2003b) as modernas tradições do violão convergem em diferentes estilos e repertórios: "a história do violão não é apenas em relação ao passado, mas sobre como suas tradições modernas, abrangendo diversos estilos e tipos de instrumentos, atravessam a vida de performers profissionais e amadores, e através de repertórios clássicos e populares" (Coelho, 2003a, p. xi).

Segundo Coelho (2003b, p. xi), “quase todos os estilos de violão, incluindo o clássico - contém algum elemento de fusão, e é por isso que o instrumento é um nexo de tantas abordagens diferentes”. Para Dawe e Bennett (2001), “há uma tendência crescente por parte dos violonistas, baseada em parâmetros locais específicos, de mobilizar uma gama de estilos e técnicas emprestadas de diferentes culturas musicais ao redor do mundo” (Dawe & Bennett, 2001, p. 3).

A utilização de técnicas de diferentes culturas musicais é realçada por Coelho (2003b). Para o autor, o violão clássico atual utiliza técnicas que vão além das técnicas clássicas tradicionais, utilizando e incorporando diferentes tradições e estilos:

"... O repertório contemporâneo de violão clássico demanda técnicas que vão muito além do método de Segovia; e estamos experienciando no presente um enorme ‘revival’ de interesse do flamenco, celta, música americana rural e estilos de música do mundo. Para muitos performers, todas essas tradições são valiosas e enriquecem e formam a base para o ecletismo que é aceito como o modelo estilístico entre os violonistas de hoje".⁴⁵ (Coelho, 2003b, p. xi)

As tradições orais e escritas parecem convergir na ampliação e desenvolvimento de novas formas e repertórios do violão, com intérpretes e compositores registrando através da gravação de discos o novo e o tradicional.

"... Um estudo abrangente dos estilos de violão e dos performers propõe um modelo atraente para a história moderna da música através da forma como o instrumento pode informar sobre problemas de transmissão, adaptação, renascimento, raízes, interpretação, tradições orais/escritas, e o valor de se estudar gravações".⁴⁶ (Coelho, 2003b, p. xii)

⁴⁵ "...contemporary classical guitar repertory calls for techniques that go far beyond the Segovia method, incorporating popular styles; and we are experiencing at present an enormous revival of interest in flamenco, Celtic, rural American, and world music styles. For many players, all of these traditions are valuable and enriching, and they form the basis for the eclecticism that is accepted as the stylistic template among guitar players today".

⁴⁶ "...an inclusive study of guitar styles and players proposes an attractive model for a modern history of music through the way the instrument can inform about issues of transmission, adaptation, revival, roots, interpretation, oral/written traditions, and the value of studying recordings".

Nos diferentes cenários do violão do século XX, o Brasil tem uma interessante representatividade no cenário do violonista que também compõe. Segundo Cardoso (2006), a primeira autora a abordar violonistas-compositores brasileiros como um conjunto formando uma tradição foi na dissertação escrita por Haro (1993). Alguns violonistas-compositores brasileiros nascidos na primeira metade do século XX começaram a ser efetivamente estudados nos anos 1980, ainda em caráter biográfico.⁴⁷ Segundo Escudeiro (2010), “muitos violonistas-compositores apresentam em suas composições “elaboração procedentes de uma linguagem característica do instrumento”, como se pode observar em alguns trabalhos sobre Villa-Lobos (Pereira, 1984), Dilermando Reis (Pires, 1995), Guínga (Cardoso, 2006) e outros tantos compositores da atualidade.

Escudeiro (2010) analisa composições de Guínga, considerado pela crítica e por revistas especializadas como “um violonista-compositor de destaque, apresentando uma linguagem composicional diversificada e sólida na sua música”. Em outro estudo sobre Guínga, Cardoso (2006) caracteriza-o como “um violonista-compositor”, isto é, um músico de uma vertente da música urbana brasileira formada por violonistas que compõem para seu instrumento. O objetivo da investigação foi compreender o processo de formação da linguagem composicional de Guínga através de entrevistas e análises, investigando as referências que constituem hoje a sua linguagem dentro da música brasileira. O principal elemento musical estudado é o uso idiomático do violão.

Perotto (2007) discute tópicos relativos a obras brasileiras para violão, compostas a partir do século XX por violonistas-compositores. Uma breve contextualização histórica sobre os intérpretes-compositores aborda aspectos estéticos e socioculturais relevantes de cada período e discute como o panorama violonístico se estabelece nesse sentido. O objetivo do estudo foi debater como a ação interpretativa – o conhecimento do idiomatismo do instrumento – e a ação criativa – conhecimento técnico composicional – convergem para redimensionar o repertório do instrumento, renovando-o tecnicamente e estilisticamente. Para Perotto (2007, p. 1), “a grande diversidade de concepções musicais e estilos no mundo do violão” está relacionado à criação de composições originais advindas dos próprios violonistas, conferindo “uma nova proporção em seu desenvolvimento técnico e idiomático”.

Já o estudo de Schroeder (2006) toma como base a análise da obra fonográfica de cinco violonistas brasileiros que fizeram (e fazem) sua trajetória musical apresentando, principalmente, composições próprias e arranjos. Nas práticas dos violonistas, todos compõem para violão, acompanham esporadicamente cantores e se apresentam em recitais para violão solo. O foco de Schroeder está em pesquisar as diferentes ‘versões’ que esses violonistas apresentam em performances e gravações de composições próprias.

⁴⁷ Vida e obra de Garoto (Antonio & Pereira, 1982) e João Pernambuco (Leal & Barbosa, 1982); Dilermando

Nas biografias dos violonistas-compositores europeus do século XIX e de violonistas brasileiros, observou-se o uso de violões com diferentes números de cordas, como na tradição dos alaúdes renascentistas e barrocos. A utilização do violão de 7 cordas por músicos europeus no século XIX, por exemplo, ainda é pouco documentada. Entretanto, violonistas-compositores como Coste, Mertz e Regondi,⁴⁸ conhecidos por sua produção para violão de 6 cordas, utilizaram violões de 7, 8 e 10 cordas (Wade, 2001). O Francês Coste, com obras publicadas a partir de 1840, também utilizava um modelo de 7 cordas desenvolvido junto ao *luthier Lacote*, mas não há publicações escritas (Wade, 2001, p. 91). Já Mertz apresentou-se a partir de 1840 com diferentes tipos de violões, incluindo 8 e 10 cordas, em recitais na Moravia, Polónia, Rússia, Berlim e Desden (Wade, 2001, p. 89). O violonista-compositor Regondi apresentou-se em Viena, Praga, Leipzig, Frankfurt, Darmstadt e Dresden, utilizando algumas vezes violões de 7 e 8 cordas.

No Século XX a literatura sobre a violão de 7 cordas é associada à música proveniente da Rússia e do Brasil. Da música Russa para violão de 7 cordas, publicações nas Editoras *Chanterelle*,⁴⁹ Editora *Orphée* e *Mel Bay*⁵⁰ e uma Tese escrita sobre o violão de 7 cordas Russa.⁵¹ Já no Brasil da primeira metade do século XX, segundo Carrilho,⁵² o violão de 7 cordas era inicialmente utilizado com a função de acompanhamento, em grupos que apresentavam choros e valsas, chamados de Regionais.⁵³ A partir dos anos 80, o violonista Raphael Rabello, que havia iniciado sua carreira como acompanhador, passa também a utilizar o violão de 7 cordas em recitais e discos.⁵⁴

No violão com 7 cordas, a 7ª é a mais grave, usualmente afinada em Dó, Si ou Lá, ampliando a tessitura do instrumento e permitindo a exploração de diferentes sonoridades com acordes invertidos, utilização de nota pedal e contraponto na região grave, e com *scordaturas*.⁵⁵ Boyden (1994) enumera algumas vantagens da utilização da *scordatura*: seu uso estende a tessitura do instrumento; torna possível apresentar determinadas frases musicais com mais facilidade, em razão da combinação de diferentes afinações; experimentação de sonoridades e efeitos; aumenta o brilho (afinação mais alta); sonoridade

Reis (Pires, 1995), Canhoto (Antunes, 2002), Guinga (Cardoso, 2006), Baden-Powell (Schroeder, 2006).

⁴⁸ Napoleon Coste (1806-1883); Johann Kaspar Mertz (1806-1856); Giulio Regondi (1822-1872).

⁴⁹ *Chanterelle*, editora especializada em música para violão, com catálogo de obras originais, arranjos e transcrições. Além disso, distribui e comercializa os principais selos e editoras para violão, incluindo partituras, gravações e acessórios. www.chanterelle.com

⁵⁰ *The Russian collection Vol.9 - Etudes in G Tuning: Studies for Guitar Solo* (estilo Clássico e Romântico). *Editions Orphée*, 32 págs.

Agibalov, A. (2008) *Selected Works for 7-String Guitar: Russian 7-String Guitar* (estilo Clássico e Romântico). (Ophee, 2008), 30 pgs; Buzzelli C *Complete 7-String Guitar Method*. Ed. Mel Bay.

⁵¹ Timofeyev, Oleg (1999). *The Golden Age of the Russian Guitar, 1800-1850*. Ph.D. Dissertation, Duke University.

⁵² <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/mauriciocarrilho-violao7cordas.htm>

⁵³ Violonistas ‘acompanhadores’ integrantes de grupos denominados de ‘Regionais’, que baseiam-se no sistema de cifras, com ênfase em linhas melódicas utilizadas nos baixos.

⁵⁴ Raphael Rabello: *Rafael 7 cordas* (Philips); *Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali* (Vison); *Dino e Rafael* (Cajú/Kuarup); *Todos os Tons* (BMG).

⁵⁵ Qualquer afinação que não seja a padrão é definida como *scordatura*, sendo um recurso utilizado no século XVI e largamente empregado nos alaúdes e violinos entre 1600 e 1750 (Boyden, 1994, p. 56).

mais ‘fechada’ (afinação mais baixa); produção de sonoridades mistas (cordas afinadas mais altas e outras mais baixo) (Boyden, 1994, pp. 56-57). Assim, alguns violonistas clássicos tem utilizado o violão de 7 cordas, contribuindo com a ampliação do repertório violonístico (Carrilho, 2009, pp. 5-6).⁵⁶

2.3. Resumo Reflexivo

Este capítulo apresenta o “fazer musical” tendo com base os “princípios” postulados por Elliott (1995), a fim de trazer o enquadramento teórico necessário para desenvolver outros conceitos e definições para a compreensão do objeto de estudo da Tese. A performance, composição, arranjo e improvisação, tomadas como as variáveis de estudo da presente Tese, ao discutir tais aspectos com demais autores, notam-se situações comuns e interligadas quando foram amplamente abordadas, como os ‘mundos musicais’, cultura violonística, instrumentos e modos de composição, por exemplo.

O “fazer musical” enquanto fenômeno de natureza prática, a partir das gravações em discos, recitais e *masterclasses*, a audição e observação das performances de composições, arranjos e improvisações de Dyens e Bogdanovic necessários para verificação de tais pressupostos teóricos levantados ainda neste capítulo.

Na discussão teórica, dentre as variáveis de estudo, a composição pode ser associada nesta Tese sobre o “fazer musical prático”, a partir da relação do músico com seu instrumento. Os arranjos são desenvolvidos a partir de um tema já existente, próprio ou não, e diz respeito à recriação de uma obra musical, através da reelaboração de uma composição prévia, contrastando com o ato do fazer musical em ‘tempo real’ – a improvisação. Para Chiantore (2010), no século XX a ideia do performer clássico que improvisa não é o habitual, “entretanto, o que hoje resulta tão excepcional no mundo concertístico”, não era em absoluto em séculos anteriores” (Chiantore, 2010, p. 219).

Na perspectiva relacional das variáveis definidas na Tese (performance e composição; performance e arranjo; performance e improvisação; composição e improvisação), algumas características ligadas a natureza performática do “fazer musical” foram levantadas:

⁵⁶ Yamandu Costa; Rogério Caetano; Doug de Vries, entre outros.

1. Os modos de composição-performance (Finnegan, 1989);
2. A transitoriedade da música pelos diferentes ‘mundos musicais’ (exemplo do *jazz*, da música do Leste Europeu, do *rock*);
3. A escrita enquanto registro musical “parecia exercer pouca importância”, pelo menos nos estágios iniciais de criação e desenvolvimento das composições;
4. Experimentações musicais com subseqüentes apresentações em performances ‘ao vivo’ (recitais) e performances para gravação de discos resultam em novas composições ou improvisações, além de arranjos.

Em função da Revisão de Literatura desenvolvida neste capítulo, destacam-se algumas lacunas face ao violonista-compositor e ao “fazer musical” como se estuda na Tese. As principais “lacunas teóricas” centram-se em aspectos conceituais com “violonista-compositor” e o que de fato denomina-se “fazer musical”, no domínio científico da Música, no ramo de Estudo em Performance. Ao focar o “fazer musical” no sentido *strictu* do termo, a ideia de ação (prática) fica subjacente ao tema.

Contudo, nota-se que o entendimento coletivo no mundo da música do violão clássico de tais “situações-ações” não nos parece ainda com interfaces por revelar na visão pragmática adotada na Tese no estudo de tal fenômeno. Logo, é compreensível dizer que o “fazer musical” tem “natureza prática”, porém com “lacuna conceitual” apresentada ao longo deste capítulo.

Também foram apresentados estudos reveladores da nova geração de violonistas-compositores europeus e americanos - tem formação em violão clássico - leem e escrevem música e estudam a técnica clássica e seu repertório. Além da música clássica, ouvem e se relacionam com o *rock*, com o *jazz*, *folk*, passando pela música da América do Sul, e, em alguns casos, música étnica Indiana, Africana e do Leste Europeu. Desde cedo manifestam interesse pela composição ao violão. O percurso profissional/musical é direcionado para a performance de composições próprias e arranjos em concertos e gravações de discos.

Por outro lado, os estudos sobre violonistas-compositores brasileiros demonstram que a maior parte desses violonistas iniciaram seus estudos de forma autodidata. Posteriormente, participaram em diferentes formações musicais e compuseram muitas obras para violão solo, muitas vezes sem o registro das obras em partituras. As transcrições posteriores de suas músicas para a partitura foram feitas, em muitos casos, por outros profissionais, a partir de discos gravados pelos violonistas-compositores.

Por fim, ao enquadrar os violonistas do mundo do violão clássico atual, “encaixam-se” os violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic, essencialmente pelas características e critérios

detalhados para Tese e definidos e justificadas no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) para a clara definição do perfil “científico-artístico” dos violonistas-compositores analisados, e ainda tendo em consideração o Enquadramento Teórico (Capítulo 2) para o desenvolvimento científico dos requisitos conceituais e epistemológicos a fim de garantir o adequado rigor científico necessário para um trabalho de natureza científica no âmbito do Programa Doutoral em Música, na especialidade de Estudos em Performance.

Contudo, a construção teórica proveniente do Enquadramento Teórico serve de base para operacionalização das “variáveis de estudo” da Tese também na fase da Pesquisa Empírica, através do Enquadramento Metodológico detalhado no Capítulo 3, a seguir.

Capítulo 3 – Enquadramento Metodológico

Apresentação

Neste Capítulo, apresenta-se e justificam-se os caminhos metodológicos para responder as questões de pesquisa. Os procedimentos metodológicos são explicitados e estabelece-se a relação com a teoria exposta sobre o “fazer musical” no Enquadramento Teórico (Capítulo 2). Enunciam-se as variáveis de estudo e as relações percebidas, caracterizando as hipóteses de estudo, nas condições metodológicas definidas nesta Tese.

Das fases metodológicas desenvolvidas na Tese, partiu-se do Enquadramento Teórico (Capítulo 2), do “fazer musical” e do próprio violonista-compositor, bem como do Estudo Discográfico (Capítulo 4), com levantamento inicial discográfico com o propósito de desenvolver informações estruturadas e fundamentadas a fim de garantir a seleção dos violonistas-compositores para o Estudo Observacional (Capítulo 5). A fim de sustentar os violonistas-compositores definidos na fase inicial do Estudo Discográfico, foram realizadas leituras auxiliares dos textos dos encartes dos discos de Dyens e Bogdanovic e entrevistas publicadas durante o período da trajetória profissional de ambos.

A Pesquisa Empírica, na execução do Estudo Observacional realizado no período de outubro de 2012 a novembro de 2013, em contexto de diferentes festivais de violão na Europa com a participação de Dyens e Bogdanovic. Esta etapa foi realizada tanto em observação de recitais e *masterclasses* quanto na qualidade de músico-participante em *masterclasses* e recitais. As técnicas de recolha e o tratamento das informações coletadas através da capturas de áudio e vídeo, realizadas no contexto dos festivais de violão com Dyens e Bogdanovic para melhor apreensão, confirmação e análise das evidências científicas já levantadas no Enquadramento Teórico, Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica.

Este capítulo encontra-se organizado em 6 itens, relacionando: Caracterização Epistemológica (item 3.1), Justificativa da Tese (item 3.2), Objetivos da Tese (item 3.3), Desenho de Pesquisa Realizado (item 3.4); Delimitação do Objeto de Estudo da Tese (item 3.5) e como fechamento apresenta-se um Resumo Reflexivo (item 3.6) com ilações sobre o Enquadramento Metodológico desenvolvido ao longo desta Tese, a fim de caracterizar as relações no ramo da música com a performance ao “fazer musical”.

3.1 Caracterização Epistemológica

A presente pesquisa tem abordagem pragmática,⁵⁷ partindo de um fenômeno de natureza prática: o “fazer musical” de cada violonista-compositor e suas relações com a música e seu instrumento através da performance, composição, arranjo e improvisação. O objeto de estudo é o “fazer musical”. O instrumento é o violão, em diálogo com diferentes ‘mundos musicais’: a) a forma, o rigor, o repertório e a técnica da música clássica; b) o caráter improvisatório associado ao *jazz* e algumas manifestações folclóricas ou populares, bem como músicas do Oriente, ; c) a influência da música brasileira e francesa (Dyens); d) as fórmulas rítmicas e compassos alternados da música dos Bálcãs e África (Bogdanovic).

O paradigma da Tese está nas relações das variáveis de estudo com os ‘mundos musicais’. Através do esclarecimento das variáveis de estudo no paradigma do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic (como eles processam e como eles fazem sua música), tais variáveis de estudo são as formas de olhar para o fenômeno do “fazer musical” nesta Tese. Para o entendimento deste paradigma, a compreensão dos mundos musicais’ é evidente pois esses mundos interferem na maneira do “fazer musical” dos músicos estudados nesta Tese. No *jazz* é de certa forma, na música clássica é de outro, na música folclórica de outra forma. Quando relações das variáveis são apresentadas, há sempre relações desses diferentes ‘mundos’. Como esses ‘mundos’ se relacionam e como os músicos se relacionam com esses ‘mundos’ e com a fusão de diferentes elementos (hibridismo).

A forma que Dyens e Bogdanovic estabelecem as relações das variáveis aqui estudadas é a forma como eles se relacionam com esses mundos. Além do Enquadramento Teórico, meu percurso para explicar o paradigma adotado na Tese partiu-se do Estudo Discográfico tanto para Dyens e Bogdanovic, por serem reconhecidos como músicos de referência no mundo do violão atual e por se enquadrarem nos critérios definidos para esta Tese.

A justificativa do caminho metodológico escolhido na Tese foi definido em busca da resposta da pergunta de pesquisa. Por ser amplo, para explicar o fenômeno, restringe-se a dois violonistas-compositores através de Estudo Discográfico (Capítulo 4) e pela verificação do fenômeno do “fazer musical” na prática, pela Pesquisa Empírica através do Estudo Observacional como na qualidade de músico-participante.

⁵⁷ A abordagem pragmática afirma que o conhecimento de uma idéia ou objeto é situacional, que está em mudança e advoga que a aprendizagem é sempre um processo ativo, defendendo o princípio de “aprender por fazer” (Kivinen & Ristela, 2003, p. 372; Cardoso, 2012).

Atuei como pesquisador observador não-participante e participante, em *masterclasses* e recitais inseridos em contexto de festivais de violão na Europa. Na qualidade de pesquisador observador em recitais e *masterclasses*, os recitais permitiram estar na presença dos sujeitos da pesquisa, observando-os, fazendo música ‘ao vivo’ e confrontando com o Enquadramento Teórico e Estudo Discográfico.

De acordo com Costa (2012) na observação não participante, o pesquisador assume “o papel de observador e não participa do objeto de participação” (Costa, 2012, p. 148). As *masterclasses* também foram usadas como espaço de observação, como alguns estudos tem demonstrado (Creech & Hallam, 2009; Marques, 2012; Schön, 2000). Pela natureza e perfil metodológico escolhido, desenvolveu-se também um estudo qualitativo observacional participante de *design* flexível (Robson, 2011). Na observação participante, a intenção de ‘participar plenamente’ para estar inserido “no que está sendo estudado” (Robson, 2011, p. 319) é distinto da ‘observação pura’, quando se procura ‘não ser percebido’. As *masterclasses* representaram uma oportunidade de interagir com os violonistas-compositores estudados, de ‘estar com eles’, através da observação participante, na qualidade de pesquisador, aluno e músico-participante.⁵⁸ Para Robson (2011, p. 319) “o observador puro tipicamente usa um instrumento de observação de algum tipo, já o observador participante é o instrumento”.

Para Alami *et al.* (2010) a prática da pesquisa qualitativa “requer qualidades de improvisação”, ou mesmo, “flexibilidade na realização da pesquisa” (Alami *et al.*, 2010, p. 31). Para (Biklen & Bogdan, 1994, p. 50), um pesquisador qualitativo está a “construir um quadro que vai ganhando forma à medida que se recolhem [os dados] e examinam as partes. Já “o processo de condução de investigação qualitativa reflete uma espécie de diálogo entre os pesquisadores e os respectivos sujeitos da pesquisa”.

3.2 Justificativa da Tese

A presente Tese investiga a música feita por violonistas com composição autoral associada à performance, sem a tradicional separação que predominou no século XX entre o compositor e o intérprete. Aqui, a composição e performance parecem “ser um e o mesmo processo” (Correia, 2007, p. 67) e vistas como “modos de performar” (Small, 1998a, p. 218). Já a composição e improvisação também parecem estar associadas, sendo difícil delimitar onde inicia cada uma. Nessas relações, o arranjo também faz parte da ‘praxis’ musical desses performers. Nesse “fazer musical”, a composição,

⁵⁸ Definiu-se que o “músico-participante” é entendido no contexto metodológico desta investigação como o sujeito que promove a interação com o objeto de estudo (o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic) tanto nas qualidades de músico, aluno e investigador, a fim de obter entendimentos sobre o fazer musical estudado nestas perspectivas complementares a maior recolha de “detalhes” possíveis.

arranjo e improviso ‘nascem’ e dialogam a partir do performer. Nesse sentido, a ênfase na relação da música com a performance se insere nos estudos acadêmicos na transição do século XX e XXI, configurando a ‘nova’ musicologia, como descreve Bowen (1999, p. 424): "O estudo da música *como e em performance* fornece um contexto no qual ambos os distintos ramos da 'nova' musicologia e a velha musicologia podem se unir e falar de música novamente".

Assim, a ênfase não está somente na partitura, mas no ‘ato de fazer música’ quando “a obra musical perde o seu caráter virtual – mera intencionalidade – e transforma-se em realidade, em música, passível de audição” (Monteiro, 1997, p. 219). O interesse acadêmico sobre “fazer musical” ainda é um fenômeno recente, tendo a academia intensificado os estudos sobre o “fazer musical” a partir dos anos 90, com exponencial incremento de publicações científicas, conforme Figura 3.1 a seguir:

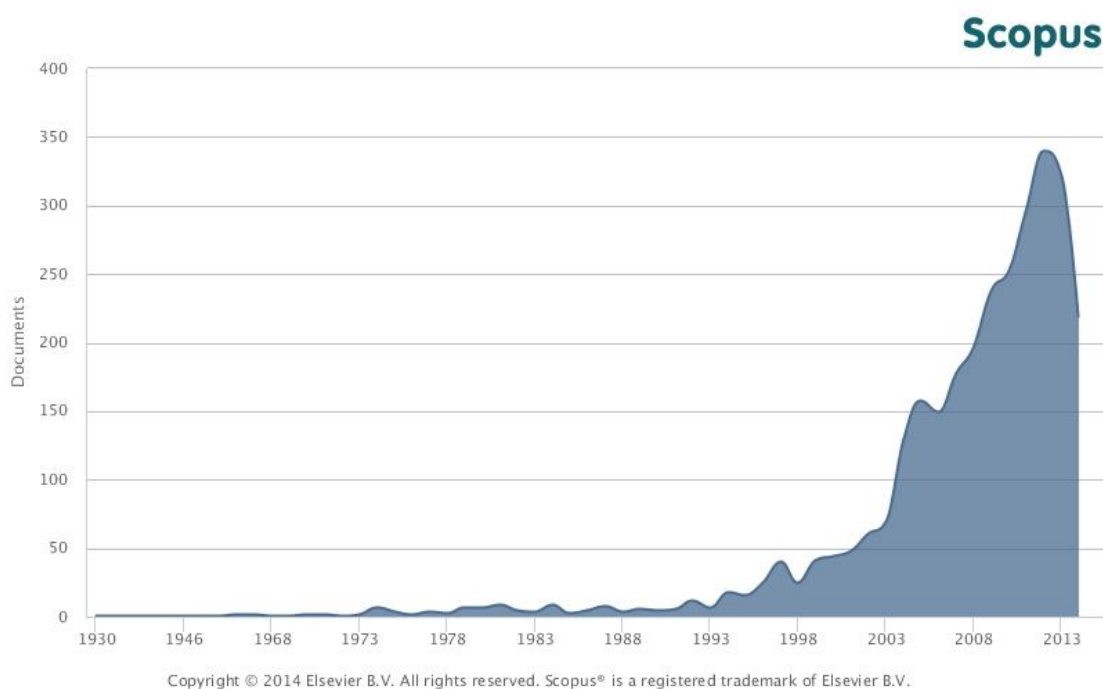


Figura 3.1. Evolução das publicações científicas indexadas a SCOPUS sobre a temática do “fazer musical”.
Fonte: Scopus.⁵⁹

Esta pesquisa de natureza exploratória não está centrada na análise da obra musical escrita, e sim sobre o “fazer musical” de dois violonistas-compositores da atualidade, reconhecidos no ‘mundo

⁵⁹ Resultado da pesquisa realizada com as palavras chaves “*music making*” no campo “*document search*” na base científica da SCOPUS (<http://www.scopus.com>).

musical' do violão clássico contemporâneo, através das performances registradas em discos (LPs, CDs e DVDs), da performance em recitais e na atuação em *masterclasses*.

Como violonista-compositor tenho vivenciado a necessidade de uma teorização do “fazer musical” e da reflexão sobre essa temática de estudo. O interesse pela temática do “fazer musical” dá-se pelo direto relacionamento com os objetivos do Programa Doutoral em Música na especialização de Performance, promovido pela Universidade de Aveiro, no Departamento de Comunicação e Arte (DeCA). E, também, pelo fato de haver ligação direta com meu percurso profissional, artístico e acadêmico, como professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Brasil.

Conforme definido no Capítulo 1, a Tese busca a resposta da pergunta de pesquisa, problemática e demais questões de pesquisa, estudando o “fazer musical” na perspectiva de Elliott, pelas variáveis de estudo, especificamente sobre a performance, composição, arranjo, e improvisação, como critério de seleção a prevalência no “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic. E ainda compreender a interrelação dentre estas mesmas variáveis no “fazer musical”, pesquisado nesta Tese.

3.3 Objetivos da Tese

O objetivo geral é determinar as características do “fazer musical” dos violonistas-compositores Roland Dyens e Dusan Bogdanovic a partir do percurso enquanto músicos atuantes em discos (1979-2011) e recitais e *masterclasses* inseridos em festivais de violão (2012-2013) no contexto Europeu.

Objetivos específicos

- a) Verificar os conceitos relacionados ao “fazer musical” e ao violonista-compositor.
- b) Realizar Estudo Discográfico da obra completa disponível de Dyens e Bogdanovic para destacar similaridades e disparidades no “fazer musical”.
- c) Determinar a partir do Estudo Discográfico dos violonistas-compositores estudados a prevalência da relação da performance com as variáveis composição, arranjo, e improvisação.
- d) Perceber como Dyens e Bogdanovic interagem com as variáveis de estudo performance, composição, arranjo, improvisação como observador e músico-participante nos contextos de

recitais e *masterclasses*, tendo como referência os resultados encontrados no Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica realizada.

3.4 Desenho de Pesquisa Realizado

O “fazer musical” foi estudado enquanto fenômeno e associado à figura do violonista-compositor para perceber a predominância no “fazer musical” e como se relaciona com as variáveis de estudo. Os sujeitos da pesquisa foram constituídos por dois violonistas-compositores de referência, com produção de discos e participação ativa em festivais de música na Europa: Roland Dyens e Dusan Bogdanovic. A seguir foram aplicadas técnicas para observá-los e interagir com ambos, interpretando sua música e utilizando composições próprias. Um arranjo elaborado pelo pesquisador sobre uma composição de Bogdanovic foi apresentado para o próprio Bogdanovic, em contexto de *masterclass*, visando perceber o *feedback* do violonista-compositor em relação às “variáveis de estudo” desenhadas para esta Tese.

Em relação às técnicas utilizadas tem-se um conjunto diversificado: observação e registros de áudio-vídeo de *masterclasses* e recitais e participação enquanto aluno e como músico. Como pesquisador observador, a oportunidade de presenciar ‘ao vivo’ os sujeitos da pesquisa, observando-os em recitais e *masterclasses*. Como músico-participante, a possibilidade de participar e trabalhar diretamente com os sujeitos da pesquisa.

Entre resultados preliminares/contribuições gerados durante o Estudo Exploratório dentro do Estudo Observacional, destacam-se: (1) composição original escrita e publicada por Dyens em 2013 e dedicada para o pesquisador; (2) composição original do pesquisador, desenvolvida com Dyens e Bogdanovic nas *masterclasses* e estreada em recitais na França e Portugal; (3) elaboração de arranjo sobre composição de Bogdanovic, apresentado e desenvolvido em *masterclasses* com o próprio Bogdanovic.

3.4.1. Contribuições da Revisão de Literatura

As variáveis estudadas nesta Tese sobre o “fazer musical” estão fundamentadas em Elliott (1995) e para as relações entre composição-performance a partir de Finnegan (1989), sendo a definição

e operacionalização das variáveis também discutidas por Blum (2001); Boyd (2001); Davies e Sadie (2001); Monteiro (1997); Pereira (2011); Sorrell (1992), entre outros.

A relação entre os violonistas-compositores e o instrumento também é objeto de discussão no Enquadramento Teórico, a fim de perceber a interação entre as variáveis estudadas e definidas por Elliott (1995), amplamente discutidos por Coelho (2003a, 2005); Dawe e Bennett (2001); Nuti (2009); Perotto (2007); Summerfield (2002); Tanenbaum (2003); Tyler e Sparks (2002); Wade (2001). Ainda durante o Enquadramento Teórico, evidencia-se a relação entre o “fazer musical” e à gravação de discos, também discutidos por Ashby (2010); Chiantore (2010); Cook *et al.* (2009); Day (2002); Heaton (2009); Molina Júnior (2006); Philip (2004); Schouten (2005).

Ressalta-se ainda que o interesse científico por Dyens e Bogdanovic tem trazido à academia estudos por autores como Álvarez (2013); Beavers (2006); Birch (2005); Kishimine (2007); Vincens (2009). Na perspectiva de compreender o “fazer musical” de Dyens e Bogdnaovic a partir de Elliott (1995), o fenômeno passa a ser estudado segundo o esquema mostrado na Figura 3.2 mostrada abaixo:

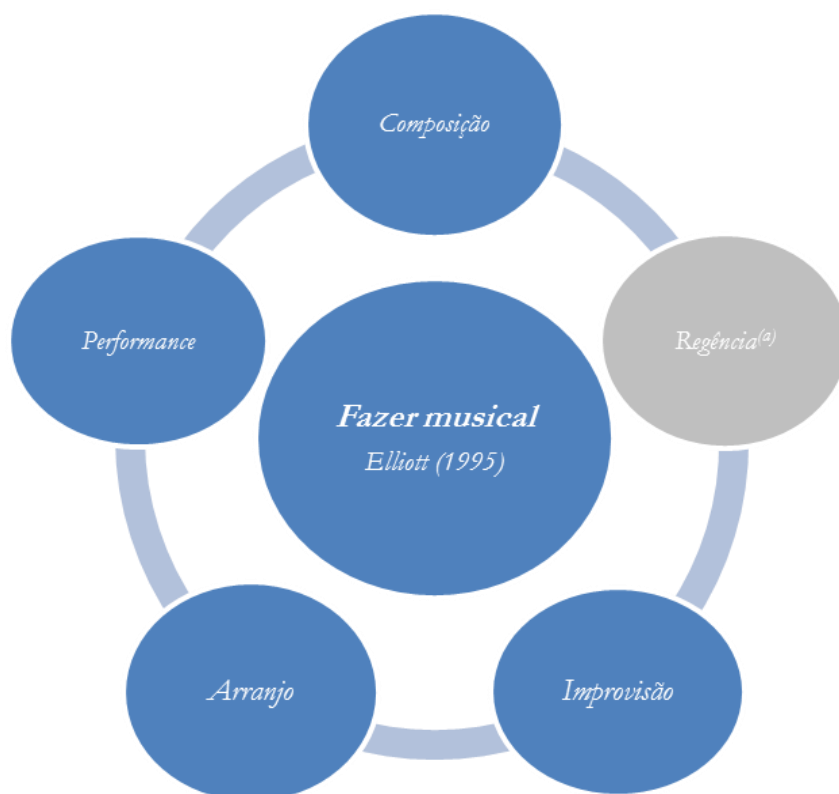


Figura 3.2. Esquema do “fazer musical” segundo Elliott (1995). ^(a)Exclusão da variável *regência* em função dos objetivos da Tese. Fonte: Elaboração do próprio autor.

De acordo com o objetivo da investigação são estudados 4 variáveis de Elliott: performance, composição, arranjo e improvisação, sendo que a regência não é objeto de estudo para a Tese. Com o intuito de caracterizar os conceitos das variáveis, é apresentada uma discussão teórica sobre as variáveis selecionadas neste estudo.

Inicialmente, parte-se da performance como elemento do “fazer musical”. Tendo em vista que um performer atua em contextos diferentes, na tradição da música clássica ocidental, “trabalhando a partir de uma partitura, a função do performer é comunicar ou traduzir sua leitura da obra musical em ações” (Davidson & Correia, 2001). Já no *jazz*, as performances geralmente não buscam ‘reproduzir’ uma partitura, mas, sim, performances são ‘versões’ sobre uma obra composta anteriormente, com improvisação, onde o performer agrega “características de si próprio”, passando a obra “a ser identificada com o músico que a apresenta” (Scruton, 1999).

Para Elliott (1995, p. 165) “um performer ‘performa’ uma composição musical a fim de expressar seu entendimento daquela composição”. Para alguns autores, performance e interpretação são termos distintos, sendo a performance um termo amplo e ligada a diferentes eventos (Davies & Sadie, 2001; Elliott, 1995; Finnegan, 1989). A interpretação, segundo Davies e Sadie (2001), é um termo usado em referência à compreensão de uma obra musical, em uma determinada linguagem musical e utilizado para expressar o modo no qual a notação musical deve ser interpretada.

A composição é entendida como “atividade ou processo de criar música e o produto dessa atividade” (Blum, 2001, p. 186). Segundo Monteiro (1997, p. 21), “o ato de criação de uma obra musical é conhecido como composição”. Para Sorrell (1992, p. 778), compor é “o ato de fixar, revisar, retrabalhar e polir”, usualmente através da notação/escrita musical. Para Finnegan (1989), a composição também pode ocorrer “na prática musical, antes e durante a performance”, podendo ser “frequentemente estimulada por improvisações” (Sorrell, 1992, p. 778). Assim, a composição pode acontecer “em relação direta com a elaboração e desenvolvimento da performance musical e improvisação” (Elliott, 1995, p. 30) e a criação e transmissão ocorrem com ou sem o recurso da notação musical (Sorrell, 1992, p. 777).

Seguidamente, apresenta-se um resumo da discussão sobre a variável arranjo na perspectiva de Elliott com sua caracterização e também uma síntese conceitual da mesma. De acordo com o modelo de Elliott (1995), o arranjo também faz parte das variáveis que constituem o fenômeno. Entende-se que arranjo é a “a adaptação de uma obra pré-composta ou apresentada anteriormente [‘pré-performada’], pelo acréscimo, pela supressão, reformulação ou mesmo o repensar totalmente a obra” (Elliott, 1995, p. 170), onde “algum grau de recomposição geralmente está envolvido” (Boyd, 2001, p. 66).

Para Pereira (2011), uma música, ao trazer junto ao título o termo arranjo, “torna-se permitido modificar, acrescentar, diminuir, enfim, adquirir maior flexibilidade de manipulação de elementos estruturais” (Pereira, 2011, p. 175). No arranjo, reelaborar uma obra diz respeito à “transferência de uma composição de um meio instrumental ou vocal para outro normalmente para um meio diferente do que a do original” (Boyd, 2001, p. 66). com a flexibilização e manipulação da melodia, harmonia e elementos estruturais (Pereira, 2011, p. 175).

Seguindo o modelo de Elliott (1995), também são apresentados os conceitos de improvisação, como variável integrante de discussão do modelo desenvolvido pelo mesmo. A improvisação tem uma natureza multifacetada e ocorre ‘no momento’ ou ‘durante’ a performance, ‘em tempo real’, caracterizando-a e diferenciando-a da composição (Blum, 2001, p. 186; Rose & MacDonald, 2012). Para Blum (2001, p. 186), “os aspectos decisivos da composição ocorrem durante a performance” em ‘tempo real’. Para Elliott (1995, p. 170), improvisar diz respeito a “gerar, avaliar, selecionar e lembrar padrões musicais, rapidamente, em tempo real”.

A improvisação pode ocorrer sobre música pré-composta (própria ou de outro autor) ou tema próprio não composto anteriormente. A improvisação é, geralmente, associada ao *jazz* e outros estilos relacionados com a transmissão aural e gravações de discos. Entretanto, estudos recentes têm examinado o papel da improvisação em diferentes compositores instrumentistas clássicos de distintos períodos, como Rameau, Mozart, Beethoven, Chopin e Liszt (Chiantore, 2010; Levin, 2009; Temperley *et al.*, 2009), entre outros. Segundo Elliott (1995), “alguns autores assumem que improvisar é um tipo de performance que ocorre espontaneamente no sentido de cantar ou tocar sem notação musical. Outros utilizam a palavra improvisar como sendo um tipo de composição no momento” (Elliott, 1995, p. 169).

A improvisação é um tipo de performance ou um tipo de composição? Assim como ocorre na performance musical, na composição e no arranjo, na improvisação também há elementos de uma preparação prévia, mas, diferentemente das outras variáveis, é uma prática aliada ao fazer musical ‘em tempo real’, durante a performance (Cunha & Lorenzino, 2012; Sorrell, 1992). Para Temperley *et al.* (2009, p. 339), a prática da improvisação “é tipicamente um produto de uma preparação longa e cuidadosa, e que sua aura de criação espontânea pode ser mais um efeito ou mesmo simbologia do que uma realidade literal”.

3.4.2. Procedimentos Metodológicos

A pesquisa foi desenvolvida em diferentes fases: (I) Revisão de Literatura (Enquadramento Teórico), (II) Estudo Discográfico e (III) Pesquisa Empírica (observação e participação). A Revisão de Literatura foi realizada durante toda a pesquisa a fim de dar suporte referencial teórico necessário a toda a Tese, enquanto o Estudo Discográfico serve de base de confirmação dos pressupostos desenvolvidos ainda na Fase I e a última fase (Pesquisa Empírica) para colmatar os aspectos não “esclarecidos” nas fases anteriores. A Figura 3.3 apresenta de forma esquemática o percurso metodológico adotado para a realização desta Tese, em diferentes momentos, onde uma fase sustenta e alimenta outra fase, em desenvolvimento:

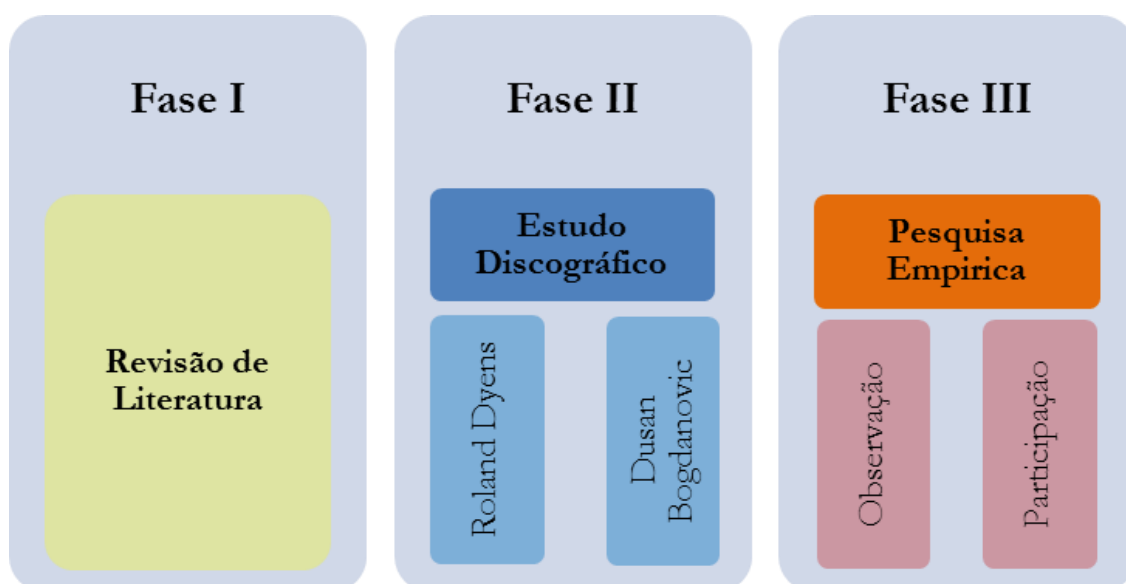


Figura 3.3. Esquema metodológico adotado na Tese. Fonte: elaboração do próprio autor.

Revisão de Literatura

A Revisão da Literatura (Fase I) foi feita a partir de base de dados científicos (SCOPUS, *Web of Science, Academic Search Complete*); nos jornais científicos (*International Journal of Music, Music Performance Research, Music and Arts in Action, International Journal of Music Education, British Journal of Music Education*), em livros, teses e dissertações, predominante nas áreas de música, com ênfase em Estudos em

Performance. Alcançou-se uma base de referências com aproximadamente 300 referências distribuídos em livros, sessões de livros, artigos científicos, conferências, teses, dissertações e páginas *web*.

As técnicas utilizadas foram: audição, análise de conteúdo,⁶⁰ observação - direta, indireta e observação participante, com registro em áudio-vídeo. A análise é fenomenológica, que diz respeito a como se observa o fenómeno, a relação causa-efeito e o fenómeno como acontece.

Estudo Discográfico

O Estudo Discográfico teve início a partir de setembro de 2011. Os portais de audição⁶¹ de música revelaram disporem de poucos discos de violão clássico e violonistas-compositores. Já as lojas de vendas de discos e lojas *on-line*⁶² tornaram-se importantes para o levantamento e aquisição dos discos. Para a identificação das fontes e os critérios de busca, a seleção inicial dos discos foi direcionada para a geração de violonistas-compositores atuantes a partir dos anos 70 e início dos 80, com os seguintes critérios:

- a) reconhecimento internacional pela bibliografia analisada na presente pesquisa como violonista-compositor no cenário artístico contemporâneo do violão clássico;
- b) possuir discos gravados e comercializados com ênfase em obra própria.

⁶⁰ A análise de conteúdo serve de interveniente técnico para a interpretação dos encartes e declarações verbais e entrevistas publicadas com Dyens e Bogdanovic, contribuindo com a apreensão de conceitos utilizados por eles em relação à própria música. Foram encontradas informações que não constam disponíveis durante a Fase I desta pesquisa (Revisão de Literatura), justificando assim a inclusão de documentos escritos pelos sujeitos da pesquisa (Amado, 2013; Biklen & Bogdan, 1994).

⁶¹ Entre os exemplos de *sites* que disponibilizam acervo de discos para audição, destaco: (1) CHARM - *The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (<http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>), fundado em abril de 2004, em parceria com a *Royal Holloway, University of London, King's College* e *University of Sheffield*, com o objetivo de promover o estudo musicológico de gravações; 2) Naxos - <http://www.naxosmusiclibrary.com/home.asp?url=%2Fdefault%2Easp>. Contém catálogos e gravações selecionadas de mais de 640 selos (gravadoras) como *Berlin Classics, BIS, Chandos, EMI Classics, Harmonia Mundi, Naxos, Nonesuch, RCA, Sony Classical* e *Virgin Classics*, entre outros. Compreende música clássica, *Jazz*, e *World Music*, entre outras.

⁶² A rede *Amazon*, com diferentes *sites* de venda nos Estados Unidos Inglaterra, Alemanha, França, Espanha e Itália (www.amazon.com; www.amazon.co.uk; www.amazon.de; www.amazon.fr; www.amazon.es; www.amazon.it) revelou-se uma ótima fonte de pesquisa e busca para aquisição de discos novos, usados e 'fora de catálogo' de violonistas-compositores.

Na fase inicial do Estudo Discográfico, considerando um critério mais amplo, foi adquirido para esta fase da pesquisa mais de 80 discos, em um conjunto de 17 violonistas-compositores com formação clássica e trajetória discográfica a partir dos anos 70/80. Os violonistas-compositores averiguados nesta fase, através do levantamento de discos gravados, são apresentados na Tabela 3.1:

Músico	Ano e País
Andrew York	(1958, EUA)
Angelo Gilardino	(1941, Itália)
Benjamin Verdery	(1955, EUA)
Carlo Domeniconi	(1947, Italia)
Dusan Bogdanovic	(1955, Sérvia)
Egberto Gismonti	(1947, Brasil)
Francis Kleynjans	(1951, França)
José Peixoto	(1960, Portugal)
Leo Brouwer	(1939, Cuba)
Marco Pereira	(1960, Brasil)
Nikita Koshkin	(1956, Russia)
Paulo Bellinati	(1950, Brasil)
Paulo Carvalho	(1954, Portugal)
Ralph Towner	(1940, EUA)
Roland Dyens	(1955, Tunisia/França)
Sergio Assad	(1952, Brasil)
Stepán Rak	(1945, República Checa)

Tabela 3.1. Violonistas-compositores pré-selecionados através da fase inicial do Estudo Discográfico.⁶³ Fonte: Elaboração do próprio autor.

⁶³ A faixa etária desses violonistas representa uma nova geração de violonistas-compositores e Léo Brouwer exerce influencia direta nessa nova geração. Towner, Gilardino, Rack, Gismonti e Domeniconi nasceram nos anos 40. York, Verdery, Bogdanovic, Kleynjans, Koshkin, Dyens, Assad, Carvalho e Bellinati nasceram nos anos 50. Pereira e Peixoto nasceram em 1960.

Para efeito de definição dos autores a serem estudados no Estudo Discográfico, adotou-se um guia durante o levantamento dos discos e identificação das variáveis de estudo dos mesmos, com os seguintes itens de verificação:

- a) Composições de autoria própria
- b) Arranjos gravados
- c) Presença da improvisação nos discos

O Estudo Discográfico revelou diferentes características na constituição do “fazer musical” dos violonistas-compositores, contribuindo com a redefinição dos critérios da pesquisa. A seguir descrevem-se os formatos encontrados. Alguns deles apresentam na trajetória discográfica o foco de atuação na formação camerística, com ênfase na interpretação de obras de outros autores e elaboração de arranjos, como o caso de Sérgio Assad, integrante do Duo *Sérgio e Odair Assad* e Andrew York, integrante do *Los Angeles Guitar Quartet*. Sérgio Assad tem vários discos com o duo, mas não gravou suas próprias composições para violão solo. Já Andrew York incluiu algumas de suas composições em alguns discos ao lado de interpretações de repertório de outros autores.

Marco Pereira e Paulo Bellinati, violonistas-compositores brasileiros, gravaram com diferentes músicos ou grupos, apresentando alguns poucos discos ‘solo’. Apesar de terem várias composições próprias editadas em partitura para violão, em seus discos prevaleceram obras de outros autores. Há os que compõem para violão, mas deixaram de se apresentar em recitais e gravar discos para se dedicarem à composição para violão. Léo Brouwer é o caso mais conhecido e estudado. Desde o princípio de sua trajetória artística, compôs muitas obras para violão e gravou discos como intérprete e também como compositor, influenciando o surgimento nos anos 80 da nova geração de violonistas-compositores que gravaram discos incluindo obras próprias.

Nikita Koshkin tornou-se conhecido a partir de gravações de sua música feita por outros intérpretes a partir do início dos anos 80.⁶⁴ Foi somente em 1998 que Koshkin gravou seu primeiro disco apresentando sua própria obra.⁶⁵ Gravou ainda mais 2 CDs e 1 DVD entre 1999 e 2003, todos autorais, mas a seguir deixou de apresentar-se em recitais e fazer gravações para dedicar-se somente à composição para violão. Alguns violonistas são associados à categoria de violonistas-compositores, entretanto apresentam especificidades distintas. Arthur Kampela, violonista, se dedica à composição para violão e diferentes formações e gêneros sem o violão (quartetos de cordas, orquestra, grupo de

⁶⁴ O disco do intérprete violonista Vladimir Mikulka, gravado em 1983 e lançado em 1986 pela *BIS Records* revelou os violonistas-compositores Nikita Koshkin e Stepán Rak, quando ambos ainda não haviam gravado discos.

⁶⁵ *The Prince's Toys: Koshkin Plays Koshkin*. SR 1011. *Soundset Recordings*, 1998.

percussão, etc.). Apesar de ser compositor e violonista,⁶⁶ não gravou discos como violonista-compositor. Já Angelo Gilardino é também apontado pela literatura como violonista-compositor. Entretanto, iniciou sua carreira como intérprete, mas, a partir da publicação de suas primeiras composições para violão (1981), deixou de apresentar-se em recitais e não gravou discos como intérprete ou compositor. Suas composições efetivamente começaram a ser gravadas a partir dos anos 2000, por jovens violonistas intérpretes europeus.

Ralph Towner e Egberto Gismonti são exemplos de violonistas-compositores reverenciados por suas qualidades como instrumentistas e compositores, exercendo influência no ‘mundo do violão clássico’, apesar de não terem muitas obras publicadas em partitura para violão. Ambos são performers, compositores e improvisadores com muitos discos gravados e recitais. Gismonti divide sua atuação como pianista e violonista, assim como Towner atua no violão clássico, violão de 12 cordas e piano.

Em Portugal, Paulo Vaz de Carvalho, violonista, concertista e professor da Universidade de Aveiro nos níveis de graduação, mestrado e doutorado, gravou o interessante CD intitulado “*Roteiro Sentimental Douro*”.⁶⁷ O disco apresenta o violonista improvisando ‘ao vivo’ sobre registros gravados em recitais anteriores feitos pelo próprio Paulo Carvalho. Ele reutiliza a gravação do recital anterior para improvisar novamente e o disco apresenta o resultado dessas improvisações. Na totalidade do levantamento discográfico desta fase, nenhum outro disco apresentou essas características. Outro violonista português, José Peixoto, gravou música instrumental própria para violão clássico em seus primeiros discos. Posteriormente, transitou pelo gênero canção ou em formações de câmara, em composições ora improvisadas, próximas ao *jaz*, ora mais clássicas.

Ainda em Portugal, apesar de não ter acessado seus discos durante o Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica, os violonistas portugueses Paulo Amorim e José Mesquita Lopes, entre outros, também compõe para o instrumento. José Mesquita Lopes (1960), gravou seu primeiro disco em 1990, em formato K7, com obras próprias e improvisação acompanhando declamações. Gravou ainda disco como integrante do *Trio de Guitarras de Lisboa* (1997), interpretando obras de outros autores. Além de composições para violão solo, duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, octetos e concertos para violão e orquestra, Lopes gravou vários discos com obras próprias para *ensemble* de violões. Paulo Amorim, concertista premiado em concursos para violão, gravou 3 CDs para violão solo (em um deles atua como intérprete da obra para violão de Fernando Lopes Graça; em outro, apresenta composições próprias) e integra desde 2005 o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

⁶⁶ Conforme visto em palestra ministrada por Kampela durante o evento *Post-ip*, 2013, realizado na Universidade de Aveiro, sobre sua própria obra. Na ocasião, apresentou 2 composições próprias para violão e discorreu sobre suas músicas.

Os violonistas-compositores Benjamin Verdery, Francis Kleynjans, Carlo Domeniconi, Stepan Rak, Roland Dyens e Dusan Bogdanovic gravaram discos com ênfase em obras de autoria própria. Carlo Domeniconi têm obra discográfica iniciada no final dos anos 70. Seus primeiros discos (LPs) estão fora de catálogo e alguns não foram lançados no formato CD. Stepan Rak, Francis Kleynjans e Benjamin Verdery têm várias obras publicadas em partitura, alguns livros didáticos e discos gravados com obra própria.

Já Roland Dyens e Dusan Bogdanovic destacaram-se pela extensa e variada discografia e tornaram-se o foco principal da pesquisa. O Estudo Discográfico revelou 15 discos gravados por Dyens entre 1982 e 2009 com prevalência de composições próprias e arranjos. Em menor proporção, interpreta composições de outros autores e faz uso da improvisação em alguns registros. Já Bogdanovic gravou 19 discos entre 1979 e 2011, com ênfase na composição de autoria própria. A componente improvisatória se destaca em seus discos. O Estudo Discográfico em si é apresentado com detalhamento e análise no Capítulo 4 desta Tese.

A partir do Estudo Discográfico, foram delimitados violonistas-compositores que atuassem em recitais e *masterclasses*, inseridos em festivais de violão realizados na Europa, a fim de complementar o Estudo Discográfico, com o objetivo de poder observá-los atuando como performers, ‘ao vivo’ e melhor perceber como articulam e se relacionam com as variáveis do “fazer musical”.

Os festivais de violão possuem uma significativa representatividade no contexto dos festivais de música, apresentando diferentes vertentes do violão, reunindo músicos ligados ao violão clássico contemporâneo - professores, intérpretes, compositores e violonistas-compositores. Durante os festivais, ocorrem momentos de demonstração e apresentação de trabalhos dos músicos envolvidos, através de interpretação de repertório tradicional, novas composições, arranjos e lançamento ou divulgação de partituras, discos e instrumentos (Creech & Hallam, 2009; Schön, 2000).

A seleção dos festivais, iniciada em agosto de 2012, foi realizada a partir da presença dos violonistas-compositores definidos a partir do Estudo Discográfico. Por residir em Portugal durante o período Doutoral, priorizei violonistas-compositores residentes e com participações em festivais na Europa.

No período de seleção não foram encontrados festivais com a presença de Francis Kleynjans, Stephan Rak ou Carlo Domeniconi, que esporadicamente participam de festivais de violão. Por outro lado, a agenda de eventos disponibilizada na página pessoal de Dyens⁶⁸ com a programação de recitais

⁶⁷ Carvalho, Paulo Vaz de (s/ano) *Roteiro Sentimental Douro (quatro visitas a Manuel Mendes)*. Improviso em guitarra: Paulo Vaz de Carvalho. Os textos são de Manuel Mendes. Produção: Museu do Douro. Tempo total: 34'02.

⁶⁸ www.rolanddyens.com

e *masterclasses* ministrados por ele era intensa,⁶⁹ inseridos em festivais de violão na Europa e em outros Continentes. Já Bogdanovic, apesar de não disponibilizar em seu *site*⁷⁰ uma agenda de participações em festivais, através de buscas na Internet encontrei eventos que contariam com sua participação no período da coleta de dados. Assim, Dyens e Bogdanovic tornaram-se o eixo principal da pesquisa na qualidade de violonistas-compositores.

Na Fase II (Estudo Discográfico) faz-se uma pesquisa da obra completa disponível dos discos de Dyens (1982-2009) e Bogdanovic (1979-2011), pesquisando o fenômeno e analisando a presença das variáveis do “fazer musical” (Elliott, 1995) em um período de 33 anos, abrangendo a totalidade da discografia disponível de cada um, com natureza de um estudo transversal. A importância dos discos gravados para a área de Estudos em Performance tem merecido destaque em publicações científicas (Cook *et al.*, 2009; Johnson, 2002; Philip, 2004). Estudos que retratam a audição de discos para investigar o “fazer musical” de performers tem representado um papel importante em pesquisas recentes ligados ao fenômeno do “fazer musical” (Molina Júnior, 2006; Pereira, 2006; Santos, 2011; Schouten, 2005).

Para a fase da Pesquisa Empírica (Estudo Observacional), adotou-se a estratégia de pesquisa por observação e participação como pesquisador e músico-participante, na qualidade de aluno para as *masterclasses* e músico para os recitais nos festivais de violão a fim de melhor interagir e analisar o “fazer musical” dos sujeitos da pesquisa.

Pesquisa Empírica

Com propósito de melhor compreensão do “fazer musical” através dos discos gravados por Dyens e Bogdanovic, o estudo avançou através do Estudo Observacional em festivais internacionais de violão, com frequência anual no contexto Europeu. Nesta fase, investiguei como se articulam as variáveis do “fazer musical” em recitais, *masterclasses* e *ensembles* de violões, comparando-as com os resultados encontrados no Estudo Discográfico. A Pesquisa Empírica foi desenvolvida no período de outubro de 2012 a novembro de 2013.⁷¹ As observações e participações ocorreram nas cidades de Colmar (França), Paris (França), Belgrado (Sérvia), Vaduz (Lichtenstein) e Sevilha (Espanha), conforme as Tabelas 3.2. e 3.3.

⁶⁹ Conforme Tabela 3.1, com Festivais em que Dyens participaria naquele período.

⁷⁰ www.dusanbogdanovic.com

⁷¹ Durante a Pesquisa Empírica, também observei e participei de *masterclass* com o violonista-compositor Angelo Gilardino, no Festival de Córdoba (julho de 2013, Espanha). Aproveitando a estrutura dos Festivais, também participei das *masterclasses* com os violonistas Alvaro Pierrri e Anders Miolin (Vaduz, Liechtenstein), Lorenzo Micheli (Sevilha, Espanha) e Jean Jacques Fimbel (Colmar, França).

Roland Dyens

Meu primeiro evento na fase da Pesquisa Empírica foi realizada no 6º *Stage de Guitare Roland Dyens*, em Colmar,⁷² de 29 de outubro a 04 de novembro de 2012, como observador e músico-participante em *masterclasses*, ensaios com *ensembles* de violões e recitais.

Em 22 e 23 de novembro de 2012 estive como pesquisador observador no 10º *Festival de Guitare de Paris*. O concerto de abertura contou com a presença de Dyens como compositor, arranjador e interprete (em duos e quartetos), além de Dyens reger a *première* de sua composição para *ensemble* de violões. No período da Pesquisa Empírica, o Festival de Paris foi o único em que estive somente como observador, sem atuar como músico-participante.

Em 26 de outubro de 2013 retornei a Colmar para participar do 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, onde pude observar e atuar como músico-participante nas *masterclasses*, ensaios e recitais. Desta feita, recebi obra dedicada para mim por Dyens e estreei composição própria (*Stage*, dedicada para Dyens) no recital de encerramento do festival.

Dusan Bogdanovic

Meu primeiro festival com Bogdanovic ocorreu no XIV *Guitar Art Festival* (GAF) de Belgrado (Sérvia), de 12 a 17 de março de 2013, como observador e músico-participante. De 06 a 10 de julho de 2013 estive novamente com Bogdanovic, no 21º *Ligita Festival*, em Vaduz, Liechtenstein, para observá-lo em recital e *masterclasses* e como músico-participante. Meu último encontro com Bogdanovic ocorreu na Espanha, de 15 a 19 de outubro de 2013, no IV *Festival de la Guitarra de Sevilla*, quando pude observá-lo em *masterclasses* e palestra, e como músico-participante em *masterclass*, onde apresentei meu arranjo para violão de 7 cordas sobre composição original de Bogdanovic.

⁷² Evento coordenado e realizado por Roland Dyens em parceria com Jean Jacques Fimbel. Ambos ministraram *masterclasses* e ensaios de grupo. As aulas, ensaios, refeições e dormitórios aconteceram na *Maison Du Kleebach*, em Musnater, Colmar, região da Alsácia, França.

Os Festivais: natureza e abrangência

Nos vários festivais de violão que ocorrem anualmente na Europa, o processo de inscrição e avaliação para participação como ouvinte ou participante é feita por comissões avaliadoras compostas de membros designados por cada festival. Os festivais aqui apresentados⁷³ têm notório prestígio e disseminação no ‘mundo do violão clássico’.

Stage de Guitare Roland Dyens, Colmar, França

O Festival intitulado *Stage de Guitare Roland Dyens* foi criado em 2007, estendendo-se durante 7 edições, com *masterclasses*, ensaios de *ensembles* de violões e recitais, ministrados por Dyens e pelo guitarrista Jean Jacques Fimbel. O recital de abertura de cada edição do festival era apresentado por Dyens e o recital de encerramento pelos alunos ‘estagiários’, em solos, duos, quartetos e *ensemble* de violões. As *masterclasses* eram realizadas durante 6 dias, além de ensaios de *ensembles*. O 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, realizado em 2013 foi o último realizado com Dyens e J. J. Fimbel.

Festival International de Guitare de Paris

O Festival de Violão de Paris foi criado em 2003, com o objetivo de apresentar “o mundo do violão de hoje”, reconhecendo a “diversidade dos estilos ligados ao instrumento”.⁷⁴ Na edição de 2012, o Festival foi dirigido pelos violonistas Alexandre Mollier e Tania Chagnot.⁷⁵ Na celebração deste evento, um recital especial de abertura foi realizado com participações de diversos violonistas e a estréia da composição de Dyens em homenagem aos 10 anos do Festival.

⁷³ 30 de outubro a 03 de novembro de 2012; 22 e 23 de novembro de 2012; 12 a 15 de março de 2013; 06 a 10 de julho de 2013; 15 a 19 de outubro de 2013; 27 de outubro a 01 de novembro de 2013.

⁷⁴ De acordo com o texto do Livreto distribuído durante o X Festival de Violão de Paris, 2012.

⁷⁵ O evento dirigido por Mollier e Chagnot contou com o patrocínio de empresas reconhecidas mundialmente e sediadas na cidade de Paris: a Editora de partitura *Henry Lemoine*, as Cordas *Savarez* para violão e a Loja de vendas de violão clássico *La Guitarrería*.

International Guitar Art Festival, Belgrado, Sérvia

O *Guitar Art Festival* (GAF) de Belgrado foi criado em 2000 e tem reunido anualmente diversos artistas, professores e recitalistas de diferentes lugares do mundo, com *masterclasses*, recitais e concurso de *performance* para jovens violonistas. Dos festivais onde observei e participei no período da Pesquisa Empírica, foi o que apresentou o maior número de convidados, abrangendo estilos ligados ao mundo do violão, incluindo música do Leste Europeu, música flamenca, *jazz*, *rock*, canção e violão clássico. A edição de 2013 foi coordenada pelo violonista grego Costas Cotsiolis.

Liechtensteiner Guitarentag (Ligita Festival), Vaduz

O *Ligita Festival* tem lugar no Principado de Liechtenstein, com direção artística do violonista Alvaro Pierri, sendo um festival já consolidado na Europa, com mais de 20 edições realizadas. A edição de 2013 trouxe diferentes convidados para ministrarem classes e recitais.⁷⁶ O *Ligita Festival*, assim como ocorre nos Festivais de Belgrado e Sevilha, realizou Concurso de Performance para jovens intérpretes.

Festival de la Guitarra de Sevilla

Dos festivais assistidos durante a Pesquisa Empírica, o Festival de Sevilha é o mais recente. Em 2013 estava em sua 4ª edição e oferecia *masterclasses* com 4 violonistas.⁷⁷ Além das *mastersclasses*, recitais e concurso de violão clássico, o Festival introduziu pela primeira vez o *jazz* e o *flamenco* em sua programação de concertos e *masterclasses*. A direção artística geral foi do violonista Francisco Bernier.

⁷⁶ Paul O'dette (alaúde); Manolo Franco (violão flamenco); Dusan Bogdanovic (violonista-compositor); Anders Miolin (violão clássico de 10 cordas), Alvaro Pierri (violão), entre outros.

⁷⁷ *Masterclasses* com Dusan Bogdanovic; Lorenzo Micheli; Joaquin Cherc e Giampaolo Bandini, no período de 16 a 19 de outubro de 2013.

O Estudo Observacional

Alguns autores tem destacado a importância de pesquisas ‘no campo’, no momento e lugares em que ela ocorre (Stock, 2004). Em estudos observacionais, a pesquisa ocorre através da observação ou da observação participante (Amado, 2013; Biklen & Bogdan, 1994; Robson, 2011; Silvestre & Araújo, 2012). O Estudo Observacional foi dividido em observacional não participante e observacional como músico-participante, como exposto a seguir.

Observação não participante

A observação não participante ocorreu na Pesquisa Empírica em 6 festivais de violão assistidos no período da coleta de dados (ver Tabela 3.2), em 2 situações: (a) recitais, e (b) *masterclasses*.

a) Recitais

Foram observados 3 recitais de Dyens e 1 recital de Bogdanovic, inseridos no contexto de festivais de violão:

Violonista-compositor	Festival	Localidade	Período
Dyens	<i>6° Stage de Guitare</i>	Estrasburgo	29.10.2012
	<i>10° Festival de Paris</i>	Paris	22.11.2012
	<i>7° Stage de Guitare</i>	Colmar	26.10.2013
Bogdanovic	<i>21° Ligita Festival</i>	Vaduz	09.07.2013

Tabela 3.2. Resumo das observações de recitais no Estudo Observacional da Tese. Fonte: elaboração do próprio autor.

Dos 3 recitais observados de Dyens, 2 foram recitais ‘solo’ e outro um recital coletivo. O recital de Bogdanovic contou com a participação em 1 obra do violonista Alvaro Pierrri. Das obras apresentadas e observadas nos recitais, os itens de verificação para a observação semi-estruturada de caráter flexível objetivou:

- 1) Verificar as obras próprias de Dyens e Bogdanovic apresentadas nos recitais: as composições, arranjos e improvisações, comparando com registros do Estudo Discográfico e analisando as diferenças;
- 2) Verificar a performance de obras de outros autores, comparando com os discos gravados constantes no Estudo Discográfico.

De acordo com Alami *et al.* (2010) a grelha de observação “permite recensar os elementos factuais importantes para o tema tratado: o local da prática, as pessoas apresentadas, as interações, os gestos realizados”, etc (Alami *et al.*, 2010, p. 108).

b) *Masterclasses* observadas

Assim como nos recitais, as *masterclasses* possibilitaram a observação dos sujeitos da pesquisa ‘em ação’, com Dyens e Bogdanovic atuando com alunos performers de diferentes procedências. No período de outubro de 2012 a novembro de 2013 foram observadas as seguintes *masterclasses*, como Tabela 3.3 abaixo:

Violonista-compositor	Festival	Localidade	Período
Dyens	<i>6º Stage de Guitare</i>	Colmar	30 e 31.10.2012 e 1-4.11.2012
	<i>7º Stage de Guitare</i>	Colmar	27 a 31.10 e 1.11..2013
Bogdanovic	<i>XIV Guitar Art Festival</i>	Belgrado	14 e 15.03.2013
	<i>21º Ligita Festival</i>	Vaduz	8 a 10.07.2013
	<i>IV Festival de la Guitarra</i>	Sevilha	16 e 19.10.2013

Tabela 3.3. Resumo das observações de *masterclasses* no Estudo Observacional. Fonte: elaboração do próprio autor.

As *masterclasses* com Dyens nos festivais de Colmar (2012 e 2013) ocorreram no período da manhã e tarde (ver Anexo, Figuras II.5 e II.8). Cada aluno inscrito como ‘ativo’⁷⁸ fazia 2 aulas com Dyens,⁷⁹ cada uma com duração de 30 minutos, agendadas previamente. Os alunos interessados podiam assistir as *masterclasses* dos colegas. No repertório apresentado prevaleceram: a) performance de obras para violão de outros autores; b) composições e arranjos de Dyens.

As *masterclasses* com Bogdanovic nos 3 Festivais – Belgrado (2012), Vaduz (2013) e Sevilha (2013) ocorreram nos períodos da manhã e tarde, individuais e com duração entre 30 e 50 minutos, agendadas previamente pelas coordenações dos festivais. As *masterclasses* eram abertas para ouvintes interessados. No Festival de Belgrado, as *masterclasses* com Bogdanovic ocorreram no período da manhã e tarde (duração de 40 minutos, cada) nos dias 13 e 14 de março de 2013.⁸⁰ No Festival de Vaduz, Bogdanovic lecionou nos dias 8 e 10 de julho de 2013 (40 minutos cada). No Festival de Sevilha, ministrou *masterclasses* (50 minutos cada) nos dias 16 e 19 de julho de 2013.

Nas *masterclasses* com Dyens ou Bogdanovic foram encontradas as seguintes situações:

- Obras autorais de Dyens e Bogdanovic (composições e arranjos)
- Obras para violão de outros autores
- Obra de outro violonista-compositor de referência
- Obra do próprio aluno

A análise foi direcionada para os 2 violonistas-compositores e como articulavam as suas composições ou arranjos quando apresentadas pelos alunos. Algumas situações encontradas ocorreram com ambos, outras não. Foi também verificado a ocorrência da improvisação. Comparo as similaridades e diferenças nas situações encontradas com os registros do Estudo Discográfico e analiso as diferenças.

⁷⁸ Em festivais de música, ‘aluno ativo’ é aquele que está apto, via aprovação de sua inscrição, para apresentar-se em *masterclass*.

⁷⁹ E mais 2 aulas com Jean Jacques Fimbel, colega de Dyens no 6º e 7º *Stage de Guitare*.

Estudo Observacional Participante

“Fazendo música para pesquisar o ‘fazer musical’”

O estudo observacional participante foi realizado em *masterclasses*, ensaios de *ensembles* de violões e recitais inseridos no contexto dos festivais de violão na qualidade de músico-participante através de interação direta com Dyens e Bogdanovic. Gray (2004) argumenta sobre a possibilidade do pesquisador participar e interagir com o objeto estudado. Para Amado (2013) “a observação participante tem como princípio a necessidade de o pesquisador manter sempre algum grau de interação com a situação estudada”, participando “na vida do observador”, sendo que o tempo destinado à permanência é “definido em função de alguns critérios como os objetivos da pesquisa” (Amado, 2013, p. 153). Assim, ao analisar o “fazer musical”, participo do fenômeno estudado, para melhor perceber o objeto do estudo como músico-participante nas seguintes situações:

- 1) Performance de composições de Dyens (para Dyens)
- 2) Performance de composições de Corrêa (para Dyens e Bogdanovic)
- 3) Arranjo de Corrêa sobre composição de Bogdanovic (para Bogdanovic)

- 1) Performance de composições de Dyens

Foram interpretadas por Corrêa obras de de Dyens para Dyens nas seguintes situações: (a) obras ‘solo’ em *masterclasses* (Colmar, 2013); (b) *ensemble* de violões (Colmar, 2012 e 2013).

- a) Composições ‘solo’ de Dyens

As seguintes composições de Dyens foram trabalhadas em *masterclass*: 1) *Saudades nº 1* (1980), gravada pelo próprio Dyens em seu primeiro disco (*Villa-Lobos-Dyens*, 1982) e primeira composição

⁸⁰ Além de Bogdanovic, os violonistas Alvaro Pierrri, Goran Listes, Thomas Offermann, Costas Cotsiolis, Francisco Morais Franco, entre outros, também ministraram *masterclasses* nos dias 13 e 14.

publicada em partitura (1980);⁸¹ 2) *Nova Bossa* (2013), composição publicada em setembro de 2013, 1 mês antes do Festival de Colmar e gentilmente dedicada por Dyens “à Marcos Kröning Corrêa”.⁸²

O objetivo foi verificar a temporalidade das obras, a primeira publicada 33 anos antes e, a segunda, publicada em partitura durante a coleta de dados (Pesquisa Empírica), sobre a apreciação de Dyens das referidas obras em relação às “variáveis de estudo” da Tese. Aspectos relativos à performance são analisados, bem como se a temporalidade da obra (*Saudade* n°1) interfere na maneira que Dyens vê a obra na atualidade (revisão, alterações) e entender o ineditismo (*Nova Bossa*) na perspectiva do impacto na relação das “variáveis estudadas” através da comparação das obras apresentadas.

Conforme da Câmara (2011), a obra musical e o tempo existem na perspectiva da temporalidade como ponto de referência, como realidade que se processa no tempo: tem início num determinado momento (em escala temporal: hora, dia, mês, ano, década, etc), desenvolve-se a seguir durante algum tempo e, por fim, “acaba”, pelo menos da forma com a concebemos inicialmente.

b) Performance de composições de Dyens no contexto de *Ensemble* de Violões

Nas edições de 2012 e 2013 do Festival de Colmar, participei dos *Ensembles* de violões.⁸³ Nesta situação, as obras eram definidas e enviadas por *email* para os alunos classificado. Durante os eventos, os músicos se reuniam diariamente para ensaiar as “composições” e “arranjo” de Dyens, situação distinta das *masterclasses* analisadas, onde os próprios alunos estabelecem o que gostariam de apresentar. O objetivo aqui foi verificar como Dyens trabalha sua própria obra escrita para *ensemble* a partir das “variáveis de estudo” definidas para a Tese. As obras trabalhadas foram as seguintes, resumidas na Tabela 3.4:

⁸¹ Dyens, R. (1980) *Saudades n° 1 (Trois Saudades)*. Paris: Editora Hortência/J. Hamelle. 3 p.

⁸² Dyens, R. (2013) *Nova Bossa*. Série: *Les 100 de Roland Dyens*. Quebec: *Le Productions d'Oz* (DZ 1927). Publicada no 3° trimestre de 2013; 3 p.

⁸³ *Ensemble* ou orquestra de violões, com 25 integrantes, divididos em 4 a 5 naipes ou vozes.

Variáveis de estudo	Obras
Composição	<i>Filmaginaires</i> (Dyens, 2012) ⁸⁴
	<i>Tunis, Tunisie</i> (Dyens, 2012) ⁸⁵
Arranjo	<i>Let me call you sweetheart</i> (arranjo: Dyens, 2012)

Tabela 3.4. Obras trabalhadas nas *masterclasses* das edições de 2012 e 2013 do Festival de Colmar e analisadas no Estudo Observacional Participante. Fonte: elaboração do próprio autor.

Ao término de cada festival, os resultados dos ensaios são apresentados em recitais, como descritos e analisados no Capítulo 5.

2) Performance de composições de Corrêa

Como violonista clássico que também compõe para o instrumento, participei em *masterclasses* apresentando obras próprias, como músico-participante, com o objetivo de verificar os procedimentos adotados por Dyens e Bogdanovic em relação a uma nova obra apresentada por um (novo) violonista-compositor, tendo em conta as relações das variáveis de estudo da Tese, através da natureza da *masterclass* (foco em interpretação). As 2 composições apresentadas são as seguintes:

1. *Ei mi, é Longa* (Corrêa), obra composta e gravada em disco anteriormente à aceitação no Programa Doutoral da Universidade de Aveiro.⁸⁶ Apresentada nas *masterclasses* de Dyens e Bogdanovic, foi reescrita e modificada no âmbito estrutural e interpretativo durante a Pesquisa Empírica. Apresentei-a no recital de encerramento do Festival de Violão de Colmar;⁸⁷
2. *Stage* (Corrêa), ‘nasceu’ em 2013, no âmbito do Programa Doutoral em Música no DeCA/UA, durante a Pesquisa Empírica, resultado direto das *masterclasses* com Bogdanovic

⁸⁴ Dyens, R. (2012) *Filmaginaires*. Série: *Les 100 de R. Dyens*. Quebec: Le Productions d’Oz (DZ, 2000). Depósito legal: 3º trimestre de 2012. Obra dedicada ao Fredonia Guitar Quartet.

⁸⁵ Dyens, R. (1999) *HAMS.A. Paris*: Henry Lemoine (26 908 H.L). Os 5 movimentos: *Première Nouvelle – Ballade en Fauré – La Pomposa – Sol Lassitude – Tunis, Tunisie*. Dedicadas a diferentes violonistas-compositores contemporâneos de Dyens.

⁸⁶ Corrêa, M. K. (2008) CD *Violões*. Brasil: Fonomatic/Tratore.

⁸⁷ Além das *masterclasses* com Dyens e Bogdanovic, participei de *masterclass* com o violonista-compositor Angelo Gilardino (Festival de Córdoba, julho de 2013. Na ocasião, minha composição *Ei mi, é Longa* foi apresentada, revisada e reestruturada, conforme *feedbacks* recebidos.

e Dyens e estreada em recital no Festival de Colmar⁸⁸. Posteriormente foi estreada em Portugal, na Universidade de Aveiro, no projeto ‘*Irmão Violão*’, em 29.01.2015.

3. Arranjo de Corrêa sobre composição de Bogdanovic

A composição ‘*Cinc Miniatures Printanières*’ (1980)⁸⁹ é a primeira obra de Bogdanovic publicada em uma editora europeia. A escolha da referida obra teve como objetivo compreender o grau de verificação das alterações propostas pelo pesquisador em função de *feedbacks* recebidos na *masterclass* em relação às variáveis de estudo da Tese.

A Pesquisa Empírica, na observação participante, desenvolvida com o propósito de compreender o fenômeno do “fazer musical” face às variáveis de estudo – performance, composição, arranjo e improvisação, em contexto de recitais e *masterclasses*, a partir de instrumentos metodológicos adequados em função do próprio contexto da Pesquisa Empírica. A seguir apresenta-se o detalhamento dos instrumentos metodológicos utilizados para a realização da pesquisa em geral.

3.4.3 Equipamentos Utilizados

Os equipamentos utilizados no Estudo Discográfico compreenderam diferentes leitores de áudio e *softwares* de audição de discos. Quanto ao modo de registro na Pesquisa Empírica (Estudo Observacional não-participante e participante), foram utilizados instrumentos de forma escrita e uso de meios audiovisuais: diário de anotações/computador; gravações em áudio-video e com fotografias, registrando as atuações de Dyens e Bogdanovic em *masterclasses*. De acordo com Costa (2012), além do registro escrito, “torna-se cada vez mais frequente o uso de meios audiovisuais, com registro de imagens e de som” (Costa, 2012, p. 147). Como procedimento metodológico adotado, os registros em áudio-vídeo permitiram melhor apreensão das “cenas observadas” ou mesmo da observação participante para posterior categorização e análise da performance, composição, arranjo e improvisação.

Com o objetivo de registrar as situações de interesse científico, foram utilizados os seguintes equipamentos: 1) gravador de áudio *Olympus*,⁹⁰ para registro e apreensão de cenas musicais de Dyens e

⁸⁸ Recital realizado em 01.11.2013, Colmar, França, sob a supervisão e orientação de Dyens e Jean J. Fimbel. (<https://uaonline.ua.pt/pub/detail.asp?c=41369>).

⁸⁹ Bogdanovic, D (1980) *Cinc Miniatures Printanières*. Ancona: *Bèrben Edizjoni Musicali* (E.2308 B.), 6 págs.

⁹⁰ Gravador de Voz Digital Olympus [*Olympus Digital Voice Recorder*] modelo VN-713PC, 4GB de memória.

Bogdanovic; 2) Câmara de Vídeo Sony,⁹¹ utilizada em todos os festivais da Pesquisa Empírica da Tese; 3) Câmara fotográfica *Canon*,⁹² adquirida em função da melhor resolução fotográfica para ambientes fechados e com pouca luz, utilizada nos Festivais de Paris, Belgrado, Córdoba e Vaduz. Também foi utilizado para registro das ações observadas um aparelho de comunicação móvel Samsung⁹³ para vídeos de curta duração e fotos nos Festivais de Sevilha e Colmar (2013).

3.4.4 Hipóteses de Estudo

Dos objetivos e da conceitualização das variáveis de estudo da Tese, tendo em consequência o Enquadramento Teórico desenvolvido no Capítulo II. Consequentemente entende-se por hipóteses de estudo para a presente Tese as seguintes condições e conceitos, conforme Tabela 3.5, a seguir:

⁹¹ Câmara de Vídeo Sony modelo JP10, com resolução de imagem em HD [high definition] e áudio 5.1.

⁹² Câmara fotográfica *Canon*, modelo EOS 1100D.

⁹³ Celular *Samsung Express* GT-18730. Para fotos, também foi utilizada uma Câmara *Sony, Cyber-Shot*, (DSC-W230), portátil, 12.1 MP, no primeiro festival ainda na Fase III (Pesquisa Empírica/Estudo Observacional) (Colmar, 2012).

Hipóteses	Afirmativas	Base conceitual
H ₁	A composição é derivada da criação de uma nova obra musical, usualmente através da escrita, podendo ser também composta e desenvolvida a partir da performance e improvisação.	Composição é “o ato de fixar, revisar e aperfeiçoar” uma nova obra musical, usualmente através da notação musical (Sorrell, 1992, p. 778) Compor pode estar associado à experimentação, performance e improvisação (Elliott, 1995, p. 30).
H ₂	Arranjo é a recriação ou reelaboração de uma obra musical, envolvendo algum grau de composição. A adaptação de uma obra pré-composta ou interpretada anteriormente (pré-performada), com ou sem mudança do meio instrumental ou vocal.	Arranjo é “a adaptação ou reformulação de uma obra pré-composta (Elliott, 1995) ou a reelaboração de uma obra musical, “com ou sem mudança do meio”(Boyd, 2001). Modifica-se, acrescenta-se ou suprime-se elementos da obra original (Pereira, 1997).
H ₃	Uma “performance musical” é relacionada a um evento, onde o performer comunica sua ‘leitura’ de uma obra musical, escrita ou não. A interpretação expressa o modo no qual a obra escrita deve ser reproduzida e interpretada.	Na tradição da música clássica ocidental, a função do performer é comunicar ou traduzir sua leitura da obra musical (partitura) em ações” (Davidson & Correia, 2001). Para Elliott (1995, p. 165) “um performer ‘performa’ uma composição musical projetando seu entendimento de diversas dimensões da obra. a fim de expressar seu entendimento daquela composição”. Já ‘interpretação’ são decisões que podem ser repetidas em diferentes performances.
H ₄	Na improvisação, os aspectos decisivos da criação ocorrem no momento da performance, em tempo real, sem o uso de notação musical.	Improvisar é uma prática aliada ao fazer musical em tempo real (Elliott, 1995), pois toma-se decisões no momento da performance (Blum, 2001), com o componente do ‘risco’ presente (Nettl, 2001), tornando a obra continuamente em construção (Rose & McDonald (2012).
H ₅	A natureza relacional das variáveis de estudo na Tese apresenta-se “indivisível” na perspectiva do processo do “fazer musical”, porém quanto ao resultado (produto), pode-se entender como “divisível”.	As relações e os limites entre as “variáveis de estudo” não é de fácil realização (onde começa e termina entre si). Ex: a improvisação está ‘em algum lugar’ entre a performance e composição (Sorrell (1992), Benson (2003), Finnegan (1989).

Tabela 3.5. Hipóteses de estudo da Tese. Fonte: elaboração do próprio autor.

3.5 Delimitação do Objeto de Estudo da Tese

O “fazer musical” como centro do objeto de estudo da presente Tese, conforme definido no Enquadramento Metodológico pelo Desenho de Pesquisa Realizado (item 3,4), com a delimitação epistemológica tendo em consideração a construção prático-teórico de conceitual de Elliott (1995) em performance, composição, arranjo, improvisação, com exclusão da regência, por intencionalmente

objetivar entender tal fenômeno na perspectiva do violonista-compositor, com obra discográfica, realizador de *masterclasses* e recitais em contexto de festivais europeus de violão.

A exclusão da variável regência traz implicações entendidas como passíveis de estudos futuros ou até mesmo outros entendimentos do “fazer musical” por demais áreas de especialidade da Música, e por extensão por outros domínios científicos. Destaca-se ainda a centralização deste tema em áreas científicas como Artes, Humanas e Ciências Sociais, associadas à Educação Musical e Psicologia da Música, sendo mais estudado nos EUA, Reino Unido, Austrália, Canadá e Alemanha. Contudo, esta delimitação em função desta exclusão da “regência”, leva-nos a certas ponderações: a) entender a relação dos aspectos sociológicos da regência pode afetar o “fazer musical” do violonista-compositor no contexto de seus ‘mundos musicais’; b) a falta de contato com o público expectante de um recital, *masterclass* ou demais eventos públicos ligados ao ramo da Música pode condicionar de “certa” forma o “fazer musical” de um violonista-compositor, especificamente de Dyens e Bogdanovic.

O fato da Tese também ter como base de análise do fenômeno do “fazer musical”, ora considerado “pragmático de natureza complexa”, e este mesmo Estudo Discográfico representa um recorte temporal com especificidades peculiares a atividade discográfica, tais como:

- Os Selos/Gravadoras⁹⁴ exercem influência sobre os ‘mundos musicais’ transitados pelos seus músicos, no caso, dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic;
- Os diferentes momentos de vida de cada violonista-compositor pode ainda sofrer influências na sua forma de fazer música. Diferentes momentos de vida sendo o reflexo da idade, relações pessoais e profissionais (casamentos, parcerias, contratos, ideologias locais, dentre outras).

No que diz respeito ao Enquadramento Metodológico pelo Desenho de Pesquisa realizado (item 3,4), conforme já citado no início, porém na perspectiva epistemológica, mas aqui em termos de Procedimentos Metodológicos (item 3.4.2) e Equipamentos Utilizados (item 3.4.3) podem ter tido influências na Pesquisa Empírica desta Tese, com reflexo em:

- Os fatos observados e as situações vivenciadas enquanto músico- participante são de fato fidedignas à “realidade” tendo em consideração a “consciência plena” por parte dos sujeitos da pesquisa (Dyens e Bogdanovic) do propósito do Estudo Observacional desta Tese;
- A triangulação dos diversos métodos e técnicas empregadas para a concretização da pesquisa em geral, pode ainda impactar na direção de situações já percebidas entre as

Fases seguidas pela Tese, podendo inclusive “forçar” a necessidade de confirmação de tais “evidências”. Para Oliveira (2007, p. 82), por exemplo, na observação participante faz-se “uma análise descritiva” do fenômeno observado, “uma delimitação dos fatos a serem observados”, e, por fim, “uma seleção dos dados que serão analisados segundo a delimitação feita na etapa anterior”.

Em síntese, a abordagem de estudo do “fazer musical” centrado no violonista-compositor tendo em considerações que a presente Tese delimita seu objeto de estudo de forma *stricto sensu*, a fim de garantir a objetividade e imparcialidade e ainda mais, evitar a multi e interdisciplinaridade natural de tal temática, explorada ainda pouco e recentemente pela academia.

3.6 Resumo Reflexivo

O presente capítulo faz a caracterização e exposição do Enquadramento Metodológico adotado na Tese a fim de garantir sua concretização e contribuição científica no domínio científico da Música e em particular na especialidade de Estudos em Performasnce, sempre tendo em consideração os objetivos definidos no Item 3.3.

Com o propósito de atender aos objetivos da Tese, tendo como início do percurso metodológico o Enquadramento Teórico (Capítulo 2), conseqüentemente estruturado e complementado pelas fases seguintes (Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica). Ressalta-se ainda que as hipóteses de estudo da Tese (ver Tabela 3.5) foram desenvolvidas a partir do Capítulo 2 e reformuladas com o “reforço empírico” dos Capítulos 4 e 5, apresentados em detalhes a seguir.

De acordo com a Figura 3.3, a presente Tese foi desenvolvida em fases (Fases I, II e II) e o modelo teórico de base (ver Figura 3.2) o proposto por Elliott (1995). As fases seguintes (Fase II e III), deixaram suas contribuições dentro do propósito das respectivas fases na Tese como um todo. O Estudo Discográfico (Fase II, Capítulo 4) contribuiu para melhor entendimento do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic. Os discos gravados por estes violonistas-compositores revelaram, disco a disco, um panorama inédito da obra completa disponível de cada um – as composições próprias gravadas, a trajetória das obras regravadas e a presença de arranjo e improvisação na produção discográfica de Dyens e Bogdanovic, conforme detalhado no Capítulo 4, a seguir. Concluí que a improvisação pode

⁹⁴ Um Selo discográfico se dedica a gravações, comercialização e distribuição de discos.

ser entendida pela natureza “não fixa”, quanto ao seu posicionamento enquanto “processo” e/ou “produto” no “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic.

Para dar maior “robustez informacional” a partir do Estudo Discográfico foram ainda considerado as informações constantes nos encartes dos discos analisados e algumas entrevistas cedidas por Dyens e Bogdanovic. Como diz Biklen e Bogdan (1994, p. 176), “os materiais que os sujeitos escrevem por si próprios também são usados como dados”, diferentemente do material coletado na pesquisa de campo, onde o papel principal na produção dos textos é do pesquisador. Segundo os mesmos autores, os dados produzidos pelos sujeitos são utilizados como parte dos estudos em que a tônica principal é a observação participante” e podem ser “fontes de férteis descrições de como as pessoas que produziram os materiais pensam acerca do seu mundo” Biklen e Bogdan (1994, p. 176). Os textos dos encartes dos discos contribuíram para a pesquisa na medida que contém informações originais escritas pelo próprio violonista-compositor ou outros intérpretes envolvidos e/ou musicólogos no projeto discográfico. As informações ali contidas, em alguns casos, não são encontradas em outras fontes (livros, artigos), gerando dados e *insights* para a pesquisa.

Na Fase III (Pesquisa Empírica/Estudo Observacional) realizada entre outubro de 2012 e novembro de 2013, em 4 países europeus: França, Espanha, Liechtenstein e Sérvia, em festivais internacionais de violão nas cidades de Colmar, Belgrado, Sevilha e Vaduz, conforme resumido na Tabela 3.1. Durante a observação e participação dos recitais e *masterclasses* e *ensembles* notaram-se situações distintas entre si. No caso dos recitais, ênfase dada a “composições e arranjos próprios” em Dyens e “performance de composições próprias” em Bogdanovic, com presença da improvisação em ambos os casos. Nas *masterclasses*, o foco foi dado em “performance de composições e arranjos próprios” em Dyens e “performance de obras para violão de outros autores” em Bogdanovic, “preservando” certas variações entre Dyens e Bogdanovic, conforme apresentado no Capítulo 5.

Quanto ao instrumental e operacionalização das variáveis de estudo da Tese, conforme caracterizados nos itens 3.4.3 (Equipamentos Utilizados) e 3.4.4 (Hipóteses de Estudo) verifica-se uma “abordagem prática” contextualizada de acordo com as situações encontradas na Pesquisa Empírica (Estudo Observacional).

Enfim, o Enquadramento Metodológico da presente Tese, através de seu percurso adotado foi de fato ajustado a fim de atingir os objetivos propostos pela pesquisa, ao ponto de “descartar” do seu conjunto diferentes perfis de violonistas-compositores, conforme apresentado na Tabela 3.1. Nos próximos capítulos estão apresentados o Estudo Discográfico (Capítulo 4), Pesquisa Empírica (Capítulo 5), Resultados e Discussão (Capítulo 6) e Reflexão Final (Capítulo 7) a partir dos princípios defendidos e executados no Enquadramento Metodológico.

Capítulo 4 – Estudo Discográfico

Apresentação

O presente Estudo Discográfico examina a discografia disponível gravada por Dyens e Bogdanovic a fim de verificar as variáveis de estudo apresentadas e suas relações de estudo na presente Tese, nomeadamente performane, composição, arranjo e improvisação. O estudo revela as músicas para violão solo e para outras formações com violão - duos, trios, quartetos, quintetos e com orquestra, ao longo da trajetória discográfica estudada.

Tanto Dyens quanto Bogdanovic parecem ter desenvolvido seu “fazer musical” a partir da gravação de discos, apesar de estudos científicos sobre ambos darem pouca ênfase à obra discográfica dos mesmos. Ambos iniciaram a gravar discos em uma época em que o formato de um disco era o LP (*Long Play*) com lançamento também em fita cassete (K7). No início da década de 90 a maior parte dos seus LPs anteriores passaram a ser relançados no formato de CD (*Compact Disc*) e, a partir dos anos 2000, também no formato digital (mp3).

O presente capítulo encontra-se estruturado em três seções principais: a obra discográfica de Dyens (item 4.1), a obra discográfica de Bogdanovic (item 4.2) e o Resumo Reflexivo (item 4.3). Em ambos os violonistas-compositores estudados fazem-se Análises Descritivas (itens 4.1.1 e 4.2.1) e Resumos Preliminares (itens 4.1.2 e 4.2.2).

4.1 Roland Dyens

4.1.1 Análise Descritiva

Dyens iniciou a gravar discos na década de 80, tendo feito nesse período 4 discos. Na década de 90 seus discos passaram a ser lançados no formato CD, tendo gravado 5 discos. Nos anos 2000 foram 6 discos, incluindo um DVD (*Digital Video Disc* ou *Digital Versatile Disc*). No total, entre 1982 e 2009, 15 discos foram gravados por Dyens.

Anos 80

Entre 1982 e 1989 Dyens lançou 4 discos, todos gravados em Paris - 2 apresentam composições de Villa Lobos e do próprio Dyens (4.1.1.1; 4.1.1.3), em outro são apresentados arranjos de Dyens para violão clássico e quarteto de cordas sobre canções de Georges Brassens⁹⁵ e 3 composições próprias (4.1.1.2). No 4º disco são apresentadas composições, arranjos e improvisações de Dyens em performance solo ‘ao vivo’ acompanhado por vibrafone e percussão (4.1.1.4). A Tabela 4.1 apresenta o resumo da discografia de Dyens nos anos 80:

Ordenação	Autor	Ano	Nome
4.1.1.1	Dyens	1982	<i>Heitor Villa-Lobos/Les Préludes & Roland Dyens/Trois Saudades</i>
4.1.1.2	Dyens	1985	<i>Hommage à Georges Brassens</i>
4.1.1.3	Dyens	1987	<i>Heitor Villa-Lobos/Concerto pour guitar et petit orchestra</i>
4.1.1.4	Dyens	1989	<i>Ao Vivo</i>

Tabela 4.1. Resumo da discografia de Dyens nos anos 80. Fonte: elaboração do próprio autor.

⁹⁵ Georges Brassens (1921-1981), francês, cantor e compositor. Autor de canções, com participações em filmes e programas de televisão.

Anos 90

Os 5 discos gravados na década de 90 apresentam inovações no “fazer musical” de Dyens. Neste período presencia-se 2 discos de arranjos de Dyens sobre canções francesas (1991 e 1995).⁹⁶ O disco de 1997 é para violão e orquestra com Dyens interpretando o *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo e um concerto para violão e orquestra do próprio Dyens (*Concerto Métis*) e 1 arranjo sobre composição própria. O disco seguinte (1998), contém arranjos e composições próprias para violão solo, sendo o primeiro gravado para o Selo GHA.⁹⁷ Os 5 discos lançados na década de 90 estão apresentados na Tabela 4.2, a seguir:

Ordenação	Autor	Ano	Nome
4.1.1.5	Dyens	1992	<i>Chansons Françaises Vol 1</i>
4.1.1.6	Dyens	1994	<i>Concerto em B</i>
4.1.1.7	Dyens	1995	<i>Chansons Françaises Vol 2</i>
4.1.1.8	Dyens	1997	<i>Concerto de Aranjuez e Concerto Métis</i>
4.1.1.9	Dyens	1998	<i>Nuages</i>

Tabela 4.2. Resumo da discografia de Dyens nos anos 90. Fonte: elaboração do próprio autor.

Anos 2000

Em 2001 é lançado um disco de composições de Dyens com caderno de partituras incluso, intitulado *20 Lettres*, pela Editora Henry Lemoine.⁹⁸ Os 3 discos seguintes são pela gravadora GHA - um disco com arranjos e composições próprias para violão solo (2001), outro com arranjos próprios de *standards* de jazz (2003) e o DVD (2008) que inclui composições, arranjos e improvisação. O disco de 2007 gravado no Canadá apresenta arranjos para violão e quarteto de cordas sobre músicas dos violonistas-compositores Fernando Sor e Mauro Giuliani. Finalmente, o disco *Naquele Tempo* (2009) é

⁹⁶ Em 1994 é lançado o primeiro disco onde todas as composições são de Dyens, para *ensemble* de violões.

⁹⁷ <http://www.gharecords.com> A *GHA Records*, sediada em Bruxelas, Bélgica, é um Selo especializado em música para violão clássico dos séculos XX e XXI.

⁹⁸ <http://www.henry-lemoine.com> Editora com ênfase na publicação de partituras, sediada em Paris, França.

gravado pelo Selo GSP⁹⁹, um disco dedicado a arranjos de Dyens de músicas do compositor brasileiro Pixinguinha.¹⁰⁰ A Tabela 4.3 apresenta os 6 discos deste período:

Ordenação	Autor	Ano	Nome
4.1.1.10	Dyens	2001	<i>Citron doux</i>
4.1.1.11	Dyens	2001	<i>20 Lettres</i>
4.1.1.12	Dyens	2003	<i>Night and Day</i>
4.1.1.13	Dyens	2007	<i>Sor & Giuliani</i>
4.1.1.14	Dyens	2008	<i>Anyway</i>
4.1.1.15	Dyens	2009	<i>Naquele Tempo</i>

Tabela 4.3. Resumo da discografia de Dyens nos anos 2000. Fonte: elaboração do próprio autor.

A seguir, é feita uma descrição de cada disco, contextualizando o período, local de gravação, participações de outros músicos e um retrato da prevalência a partir da performance e relações das variáveis do estudo: composição, arranjo, e improvisação.

4.1.1.1 Heitor Villa-Lobos & Roland Dyens (1982)¹⁰¹

Em seu disco de estréia, Dyens interpreta um dos cânones do violão do século XX: os *5 Prelúdios* de Heitor Villa-Lobos, e, concomitantemente, faz o lançamento de obras próprias - as *Trois Saudades* e *Capricornes*. A seguir na Tabela 4.4, é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos:

⁹⁹ <http://www.gspguitar.com> *Guitar Solo Publication* (GSP). Selo especializado em música para violão, através de publicação de partituras e gravação de discos com ênfase no repertório dos séculos XX e XXI. San Francisco, Califórnia, EUA.

¹⁰⁰ Alfredo da Rocha Viana Filho Pixinguinha (1897-1973). Flautista, saxofonista, compositor e arranjador brasileiro, mais conhecido como Pixinguinha.

¹⁰¹ Dyens, R. (1982) *Villa-Lobos/Les Préludes & Dyens/Trois Saudades*. SM (121812/SM63).. Em 1990 foi lançado no formato CD em 1990, pela *Arc en Ciel*, Paris. Em ambos os formatos, está atualmente 'fora de catálogo'.

Heitor Villa-Lobos & Roland Dyens (1982)			Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)			00:18:24	50,7%
Composição			00:18:24	50,7%
1) Trois Saudades	(Solo)		00:12:12	33,6%
2) <i>Capricornes</i>	(Solo/Duo)		00:06:12	17,1%
Performance de obras para violão de outros autores			00:17:53	49,3%
3) 5 Preludios	(H. Villa-Lobos)	(Solo)	00:17:53	49,3%
Total			00:36:17	100,0%

Tabela 4.4. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Heitor Villa-Lobos & Roland Dyens* (1982). Fonte: elaboração do próprio autor

De acordo com Dyens¹⁰² (2013), as *Trois Saudades* (1980) são as primeiras composições gravadas por ele em disco e suas primeiras composições publicadas no formato partitura.¹⁰³ A composição *Capricornes* é um duo para violão onde a improvisação se faz presente. Já a interpretação dos 5 Prelúdios de Villa-Lobos é feita de acordo com a edição original publicada. A improvisação está presente na performance de *Capricornes*.

4.1.1.2 *Hommage à Brassens* (1985)¹⁰⁴

O segundo disco de Dyens apresenta 1 composição e 5 arranjos de Dyens para violão e quarteto de cordas, além de 2 composições para violão solo, como apresentado na Tabela 4.5, a seguir:

¹⁰² Dialogos com Dyens, durante o 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, França, outubro de 2013.

¹⁰³ Paris: Editora *Hortência*, 1980.

¹⁰⁴ Dyens, R. (1985) *Hommage à Brassens*. Participação: *Enesco String Quartet*. Selo: *Naïve/Audivis* (A 6193). Em 1993 foi relançado no formato CD. No período da coleta de dados encontrava-se ‘fora de catálogo’. Da totalidade de discos de Dyens, foi o mais difícil de encontrar.

<i>Hommage à Brassens</i> (1985)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:48:45	100,0%
Composição		00:24:29	50,2%
1) <i>Libra Sonatine</i>	(Solo)	00:14:07	29,0%
2) <i>Tango en Skai</i>	(Solo)	00:02:32	5,2%
3) <i>Version Latine</i>	(com quarteto de cordas)	00:07:50	16,1%
Arranjo		00:24:16	49,8%
4) “Variações sobre 5 temas de Brassens”	(c/ quarteto de cordas)	00:24:16	49,8%
4.1) <i>Je me suis fait tout petit</i>		00:03:58	8,1%
4.2) <i>Pénélope</i>		00:04:11	8,6%
4.3) <i>Au bois de mon coeur</i>		00:07:06	14,6%
4.4) <i>Les passantes</i>		00:06:10	12,6%
4.5) <i>Les funérailles d'antan</i>		00:02:51	5,8%
Total		00:48:45	100,0%

Tabela 4.5. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Hommage à Brassens* (1985). Fonte: elaboração do próprio autor

A composição *Version Latine*, para violão e quarteto de cordas e os 5 arranjos sobre canções de Georges Brassens são a primeira experiência discográfica de Dyens utilizando quarteto de cordas. As composições para violão solo, *Libra Sonatina* e *Tango en Skai*¹⁰⁵ tornaram-se, dentre suas composições, as mais tocadas e gravadas por outros intérpretes a partir dos anos 90.¹⁰⁶ A improvisação está presente na performance de *Version Latine*.

4.1.1.3 *Villa-Lobos* (1987)¹⁰⁷

O disco *Villa-Lobos* foi gravado em Paris e dedicado ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, onde Dyens interpreta a *Suíte Popular Brasileira*, o *Chôros nº1* e o *Concerto para Violão e Orquestra*.¹⁰⁸ Este disco encontra-se estruturado da seguinte forma, observando-se as variáveis do estudo, conforme Tabela 4.6:

¹⁰⁵ *Libra Sonatina* e *Tango en Skay* foram editadas pela Editora *Henry Lemoine* no mesmo ano do lançamento do disco (1985) e são as primeiras composições de Dyens publicadas por esta Editora.

¹⁰⁶ Diálogos com Dyens, durante o 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, França, outubro de 2013.

¹⁰⁷ Dyens, R. (1987) CD *Heitor Villa-Lobos/Concerto pour guitar et petit orchestra*. Regência: Jean-Walter Audoli. Orquestra: *Ensemble Instrumental*. Paris: Gravado no Estúdio *Clé d'Ut*, Paris. Selo: Naïve/Audivis (V56114/ AV 4845).

Villa-Lobos (1987)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:09:45	18,0%
Composição		00:09:45	18,0%
1) <i>Hommage à Villa-Lobos</i>	(Solo)	00:09:45	18,0%
Performance de obras para violão de outros autores		00:44:20	82,0%
2) <i>Concerto para Violão e Orquestra</i>	(Orquestra)	00:17:23	32,1%
3) <i>Suíte Popular Brasileira</i>	(Solo)	00:22:42	42,0%
3.1) <i>Mazurca-Chôro</i>		00:03:08	5,8%
3.2) <i>Schottish-Chôro</i>		00:03:48	7,0%
3.3) <i>Valsa-Chôro</i>		00:05:05	9,4%
3.4) <i>Gavotta-Chôro</i>		00:05:45	10,6%
3.5) <i>Chorinho</i>		00:04:56	9,1%
4) <i>Choros 1</i>	(Solo)	00:04:15	7,9%
	Total	00:54:05	100,0%

Tabela 4.6. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Villa-Lobos* (1987). Fonte: elaboração do próprio autor

Além das interpretações, o violonista-compositor apresenta uma composição própria, a *Hommage a Villa-Lobos*¹⁰⁹, composta por Dyens “na forma de 4 quadros” – *Climaxonie, Danse et Bahianinha, Andantinonostalgie e Tubu* – e representa e homenageia, à sua própria maneira, “a paixão de um músico francês pelo imenso espírito criativo que foi Villa-Lobos, e, através dele, para o conjunto do Brasil”.¹¹⁰

¹⁰⁸ O *Instrumental Ensemble* foi formado em 1983 por jovens músicos do Conservatório Nacional de Música de Paris.

¹⁰⁹ *Hommage à Villa-Lobos* foi composta em 1986 e dedicada à Patrick Belargent. Publicada no formato partitura em janeiro de 1987 pela Editora *Henry Lemoine* (24 885 H.L.), 14 páginas.

¹¹⁰ Dyens, texto do encarte do disco *Villa-Lobos* (1987).

4.1.1.4 *Ao Vivo* (1989)¹¹¹

O disco *Ao Vivo* foi gravado em 1989, durante o 1ª Festival de Violão de Paris e tem as participações de Michel Terrioux (vibrafone) e Jean Luc Ceddaha (percussão), além do próprio Dyens no violão clássico de 6 e 8 cordas. No formato original de lançamento (LP), apresenta ‘dois lados’ – o primeiro, com o violão solo de Dyens e o outro, lado B, com performances em trio. As composições, arranjos e improvisações do disco são as seguintes:

“Ao Vivo” (1989)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		01:02:31	95,8%
Composição		00:32:52	4,4%
1) <i>Theme Felin</i>	(solo)	00:02:52	4,4%
2) <i>Jeu de Quartes</i>	(trio)	00:06:10	9,4%
3) <i>Songe Modal</i>	(trio)	00:02:09	3,3%
4) <i>Rondo</i>	(trio)	00:09:20	14,3%
5) <i>Theme Felin</i>	(trio)	00:06:28	9,9%
6) <i>Cuba Libre</i>	(trio)	00:05:53	9,0%
Arranjo		00:18:28	28,3%
7) Estudo n° 6	(solo) (Leo Brouwer)	00:03:11	4,9%
8) <i>Round About Midnight</i>	(solo)(Monk/Williams)	00:06:30	10,0%
9) <i>Berimbau</i>	(solo) (B. Powell)	00:06:05	9,3%
10) <i>Gnossienne 1</i>	(solo) (Satie)	00:02:42	4,1%
Improvisação		00:11:11	17,1%
11) <i>Provisation</i>	(Solo)	00:03:30	5,4%
12) <i>Provisation</i>	(Trio)	00:07:41	11,8%
Performance de obras para violão de outros autores		00:02:46	4,2%
13) <i>Scottish Madrilene</i>	(Solo) (E. Pujol)	00:02:46	4,2%
Total		01:05:17	100,0%

Tabela 4.7. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Ao Vivo* (1989). Fonte: elaboração do próprio autor

As composições de Dyens estão para solo e trio. Os arranjos são sobre temas de Thelonius Monk, Eric Satie, Léo Brouwer e Emilio Pujol. As duas improvisações (*Provisations*) são apresentadas de

¹¹¹ Dyens, R. (1989) *Ao Vivo*. Selo: *Globe Music/Sony Music* (34550-2). O disco foi gravado em Paris e apresenta o título em português.

forma solo e com trio, cada uma delas servindo como uma espécie de ‘prelúdio’ para o início de ambas as partes do recital. A apresentação termina com a performance de 1 composição de Pujol.

Anos 90

4.1.1.5 *Chansons Françaises Vol.1* (1992)¹¹²

Dyens grava em dezembro de 1992 seu primeiro disco exclusivamente com arranjos para violão clássico sobre canções francesas, de autores como Charles Trenet, Georges Brassens e Francis Lai, entre outros. A seguir, na Tabela 4.8 é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo:

<i>Chansons Françaises Vol.1</i> (1992)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:46:43	100,0%
Arranjo		00:46:43	100,0%
1) <i>La Bicyclette</i>	(Francis Lai)	00:02:56	6,3%
2) <i>L'Hymne à l'Amour</i>	(M. Monnot)	00:03:04	6,6%
3) <i>Cécile ma Fille</i>	(Jacques Datin)	00:06:03	13,0%
4) <i>Il Pleut dans ma Chambre</i>	(Charles Trenet)	00:02:42	5,8%
5) <i>Göttingen</i>	(Barbara)	00:03:46	8,1%
6) <i>Syracuse</i>	(Henri Salvador)	00:02:44	5,9%
7) <i>La Javanaise</i>	(S. Gainsbourg)	00:02:31	5,4%
8) <i>Sa Jeunesse</i>	(Charles Aznavour)	00:07:17	15,6%
9) <i>Il n'y a plus d'Après</i>	(Guy Béart)	00:05:06	10,9%
10) <i>Brave Margot</i>	(Georges Brassens)	00:02:21	5,0%
11) <i>La Chanson des Vieux Amants</i>	(G. Jouannest)	00:02:55	6,2%
12) <i>Un Jour Tu Verras</i>	(Georges V. Parys)	00:03:19	7,1%
13) <i>La Java des Bombes Atomiques</i>	(A. Goraguer)	00:01:59	4,2%
Total		00:46:43	100,0%

Tabela 4.8. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Chansons Françaises Vol.1* (1992). Fonte: elaboração do próprio autor

¹¹² Dyens, R. (1991) *Chansons Françaises Vol. 1*. Grav: Benoit Plassard, Rome studio 8. Direção de Produção: Catherine Peillon, dezembro de 1991. Selo: *L'Empreinte Digitale* (ED 13061).

Neste disco, todas as músicas são arranjos de Dyens para violão solo, gravadas e arranjadas “com a mesma felicidade que é tocar música de Villa-Lobos, Fernando Sor ou Leo Brouwer” (Dyens, texto do encarte do CD, 1991). Os 13 arranjos gravados foram disponibilizados em partitura pela Editora *Henry Lemoine*.¹¹³

4.1.1.6 *Concerto en Si* (1994)¹¹⁴

O disco *Concerto en Si*, com o subtítulo ‘*première mondiale*’ é o primeiro gravado por Dyens somente com composições próprias. Também é a primeira vez que não há composições para violão solo – são 3 obras para *ensemble* de violões, conforme Tabela 4.9:

<i>Concerto en Si</i> (1994)	Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)	00:47:53	100,0%
Composição	00:47:53	100,0%
1) Concerto em Si para Violão e Ensemble de Violões	00:27:34	57,6%
1.1) <i>Allegro</i>	00:09:48	20,5%
1.1) <i>Adagio</i>	00:06:43	14,0%
1.3) <i>Cadencia</i>	00:03:27	7,2%
1.4) <i>Allegro</i>	00:07:36	15,9%
2) <i>Rythmaginaires</i> (1989)	(octeto de violões)	00:10:55
3) <i>Côté Sud</i> (1988)	(ensemble de violões)	00:09:24
Total	00:47:53	100,0%

Tabela 4.9. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Concerto en Si* (1994). Fonte: elaboração do próprio autor

Côté Sud foi a primeira composição do violonista-compositor para *ensemble* de violões. Já *Rythmaginaires*, segundo Dyens, foi “escrita originalmente para oito violões”. A primeira performance ao vivo do *Concerto en Si* foi em maio de 1991 em Drôme, França, com os 21 violonistas do *Ensemble Côté Sud*, tendo Dyens como solista principal e regente. A forma do concerto é clássica (3 movimentos e

¹¹³ “*Les arrangements par R. Dyens de ces Chansons françaises sont disponibles sur partition aux Editions Henry Lemoine* (ref. H.L., 26112).

¹¹⁴ Dyens, R. (1994) *Concerto en Si pour Guitare et Ensemble de 21 Guitares*. Grav: outubro e novembro de 1991. O texto do encarte do CD é de Danielle Riboulault. Selo: C.A.S e *L’empreinte digitale* (ED13030). A difusão do CD é pelo Selo *Harmonia Mundi* (HMCD 90).

cadência), mas “é original ao explorar o mundo acústico de vinte violões” (Riboulault, texto do encarte do CD, 1994).

4.1.1.7 *Chansons Françaises Vol. 2* (1995)¹¹⁵

A realização e gravação do segundo volume das *Canções francesas* adaptadas para violão clássico deu-se “em razão da acolhida do público”, tanto violonistas quanto público em geral (Dyens, texto do encarte do CD, 1995). O conteúdo do disco é apresentado na Tabela 4.10:

<i>Chansons Françaises Vol. 2</i> (1995)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:47:32	100,0%
Arranjo		00:47:32	100,0%
1) <i>La Foule</i>	(Dizeo/Cabral)	00:03:00	6,3%
2) <i>Avec le Temps</i>	(Ferré/Defaye)	00:03:21	7,0%
3) <i>Revoir Paris</i>	(Charles Trenet)	00:03:10	6,7%
4) <i>La Java bleue</i>	(Vincent Scotto)	00:02:24	5,0%
5) <i>Ma plus belle histoire d'amour</i>	(Barbara)	00:06:07	12,9%
6) <i>Ce petit Chemin</i>	(Mireille)	00:02:23	5,0%
7) <i>Ne me quitte pas</i>	(Jacques Brel)	00:05:28	11,5%
8) <i>Adieu Foulard</i>	(Adieu Madras)	00:02:24	5,0%
9) <i>Ile de Ré</i>	(Nougaro/Poentieux)	00:05:06	10,7%
10) <i>Plaisir d'amour</i>	(Jean-Paul Martini)	00:04:51	10,2%
11) <i>Trousse Chemise</i>	(Charles Aznavour)	00:02:55	6,1%
12) <i>Les loups sont entrés dans Paris</i>	(Loud Bessières)	00:04:24	9,3%
13) <i>La Ballade des dames du temps jadis</i>	(Georges Brassens)	00:01:59	4,2%
Total		00:47:32	100,0%

Tabela 4.10. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Chansons Françaises Vol. 2* (1995). Fonte: elaboração do próprio autor

As *Chansons Française Vol. 2*, gravadas 4 anos depois do *Vol. 1*, apresenta mais 13 arranjos de Dyens para violão, sobre diferentes autores franceses do século XX. Na contracapa do disco consta

¹¹⁵ Dyens, R. (1995) *Chansons Françaises Vol. 2*. Grav: *Studio Groupe*, Copsi, julho de 1995. Selo: *L’empreinte digitale* (ED 13053). O disco foi dedicado aos pais de Dyens.

que todos os arranjos das canções são disponibilizados no formato partitura pela Editora *Henry Lemoine*.

4.1.1.8 *Concerto Métis e Concerto de Aranjuez* (1997)¹¹⁶

O disco *Concerto Métis e Concerto de Aranjuez* foi gravado na Armênia, em abril de 1997. Como já fizera no seu primeiro disco de 1982, Dyens coloca lado a lado uma obra do cânone do violão com o lançamento de composição própria. A seguir, é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos, conforme Tabela 4.11.

<i>Concerto Métis e Concerto de Aranjuez</i> (1997)	Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)	00:25:12	51,1%
Composição	00:22:51	46,3%
1) Concerto Métis	00:22:51	46,3%
1.1) <i>Allegro</i>	00:08:06	16,4%
1.2) <i>Andante</i>	00:08:26	17,1%
1.3) <i>Allegro</i>	00:06:19	12,8%
Arranjo	00:02:21	4,8%
2) <i>Tango en Skai</i>	00:02:21	4,8%
Performance de obras para violão de outros autores	00:24:06	48,9%
3) Concerto de Aranjuez	(J. Rodrigo) 00:24:06	48,9%
3.1) <i>Allegro</i>	00:06:09	12,5%
3.2) <i>Andante</i>	00:12:41	25,7%
3.3) <i>Allegro</i>	00:05:16	10,7%
Total	00:49:18	100,0%

Tabela 4.11. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Concerto de Aranjuez e Concerto Métis* (1997).

Fonte: elaboração do próprio autor

O *Concerto Métis* é a primeira composição de Dyens escrita para violão e orquestra de cordas.¹¹⁷ A obra foi apresentada pela primeira vez em abril de 1990, com a *P.A.C.A Orquestra Regional*, em

¹¹⁶ Dyens, R. (1997) *Concierto de Aranjuez*. Orquestra: *Serenata Orchestra*. Regente: Alexandre Siranossian. Selo: *L'empreinte digitale* (ED13191). O texto do encarte do CD é de Nicolas Dextreit.

¹¹⁷ Obra publicada pela Henry Lemoine em janeiro de 1990, 55 páginas.

Cannes, no ano de sua composição, tendo sido tocada pelo próprio autor durante alguns anos com orquestras em diferentes países. O *Tango en Skai* é novamente gravado por Dyens (ver disco 4.1.2), agora adaptado para violão e orquestra de cordas. O *Concierto de Aranjuez* é interpretado por Dyens baseado nas indicações da partitura publicada.

4.1.1.9 *Nuages* (1998)¹¹⁸

Nuages é o primeiro disco de Dyens para o Selo GHA, onde são apresentadas novas obras de Dyens – 5 composições e 6 arranjos para violão solo, sobre temas de Thelonious Monk, Django Reinhardt, Erik Satie, Villa-Lobos e Tom Jobim. A seguir, é feita a caracterização do presente disco na Tabela 4.12, a partir das variáveis de estudo:

<i>Nuages</i> (1998)	Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)	00:58:05	100,0%
Composição	00:28:28	15,4%
1) <i>Ville d'Avril</i>	00:08:57	15,4%
2) <i>Valse en skai</i>	00:04:04	7,0%
3) <i>Tristemusette</i>	00:05:01	8,6%
4) <i>Songe capricorne</i>	00:05:08	8,8%
5) <i>Sols d'lèze</i>	00:05:18	9,1%
Arranjo	00:29:37	51,0%
6) <i>Nuages</i> (D. Reinhardt)	00:04:15	7,3%
7) <i>Aria: Bachianas brasileiras nº 5</i> (Villa-Lobos)	00:07:01	12,1%
8) <i>Felicidade</i> (A. C. Jobim)	00:03:58	6,8%
9) <i>Round Midnight</i> (T. Monk)	00:07:29	12,9%
10) <i>El choco</i> (A. Villoldo)	00:03:49	6,6%
11) <i>Gnossienne nº1</i> (E. Satie)	00:03:05	5,3%
Total	00:58:05	100,0%

Tabela 4.12. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Nuages* (1998). Fonte: elaboração do próprio autor

O disco *Nuages* reflete o “fazer musical” de Dyens entre as modalidades de composição e arranjo, da criação e recriação - a performance de novas composições e novos arranjos para o violão,

¹¹⁸ Dyens, R. (1998) *Nuages - Compositions & Arrangements by R. Dyens*. Grav: *Mont Saint Gulbert Church*. Produtora: Françoise-Emmanuele Denis. Selo: *GHA Records* (126.043). O texto do encarte do CD é do próprio Dyens.

clássico, sobre temas de compositores de diferentes ‘mundos musicais’ como Villa-Lobos, Eric Satie e Thelonius Monk, entre outros.

Anos 2000

4.1.1.10 *Citroun Doux* (2001)¹¹⁹

Lançado em 2001, *Citroun Doux* tem prevalência de arranjos e composições de Dyens, mas não somente:

“Como Nuages [CD, 1998], *Citrons doux* é uma mistura de composições originais e arranjos pessoais, mas desta vez ao invés de optar pelo swing ou ‘balanço’, eu escolhi o som delicado das confidências murmuradas e nostalgia. Entre essas obras você também irá encontrar música de compositores que sempre fazem o coração dos violonistas bater mais forte”.¹²⁰ (Dyens, texto do encarte do CD *Citron Doux*)

As obras próprias (composições e arranjos) e performance de composições de outros autores estão dispostas na Tabela 4.13 abaixo, com as minutagens:

¹¹⁹ Dyens, R. (2001) *Citrons Doux. Compositons & arrangements by Roland Dyens + other pieces*. Produção e direção de arte: Françoise-Emmanuelle Denis. Selo. *GHA Records* (126.059), Bélgica.

<i>Citrons Doux</i> (2001)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:36:03	64,8%
Composição		00:20:48	7,0%
1) <i>Citrons Doux</i>		00:03:52	7,0%
2) <i>Hommage à Frank Zappa</i>		00:09:09	16,5%
3) <i>Flying wigs</i>		00:02:54	5,2%
4) <i>Valse des loges</i>		00:04:53	8,8%
Arranjo		00:15:15	27,4%
5) <i>Valse op.69 n°1</i>	(F. Chopin)	00:03:40	6,6%
6) <i>Valse op.69 n°2</i>	(F. Chopin)	00:03:43	6,7%
7) <i>Mazurka Op. 68, n°4</i>	(F. Chopin)	00:02:49	5,1%
8) <i>ndifférence</i>	(T. Murena)	00:05:03	9,1%
Performance de obras para violão de outros autores		00:19:33	35,2%
9) <i>Tojira</i>	(Moreno Torroba)	00:02:10	3,9%
10) <i>Courante et Aria</i>	(Weiss)	00:06:32	11,8%
11) <i>Valse n°3</i>	(Agustín Barrios)	00:05:27	9,8%
12) <i>Mes Ennuis</i>	(Fernando Sor)	00:05:24	9,7%
	Total	00:55:36	100,0%

Tabela 4.13. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Citrons Doux* (2001). Fonte: elaboração do próprio autor

As composições *Valse des loges* e *Flying Wigs*, compostas em 1998, fazem parte das *Trois pièces polyglotes*, publicadas em 2000.¹²¹ Os arranjos sobre a música pianística de Chopin foram publicados pela Editora *Henry Lemoine* em 2001. Há, ainda a performance de 4 obras composta para violão de diferentes autores. A variável ‘*improvisação*’ não se faz presente neste disco.

4.1.1.11 *20 Lettres* (2001)¹²²

As *20 Lettres* são composições escritas, dedicadas e ‘endereçadas’ (como cartas) a amigos e conhecidos de Dyens. Disco e partitura estão em uma mesma edição, publicadas pela Editora *Henry Lemoine*. Na Tabela 4.14 a seguir, as *20 Lettres*, de acordo com as variáveis do estudo:

¹²⁰ “Like *Nuages* [CD, 1998], *Citrons doux* is a mixture of original compositions and personal arrangements, but this time rather than opting for swing or ‘balanço’, I have chosen the tender sound of murmured confidences and nostalgia. Amongst these works you will also find music by composers who always make guitarists heart beat faster”.

¹²¹ A *Valse de Loges* foi dedicada a Paulo Bellinati e *Flying Wigs* foi dedicada a Claude Laurent. Editora *Henry Lemoine* (2000) (27 133 H.L.).

20 Lettres (2001)	Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)	00:38:27	100,0%
Composição	00:38:27	100,0%
1) I. <i>Lettre à Sydney</i>	00:01:01	2,6%
2) II. <i>Lettre à la Seine</i>	00:01:38	4,2%
3) III. <i>Lettre noire</i>	00:02:01	5,2%
4) IV. <i>Lettre à soi-même</i>	00:01:54	4,9%
5) V. <i>Lettre française</i>	00:01:51	4,8%
6) VI. <i>Lettre mi-longue</i>	00:01:56	5,0%
7) VII. <i>Lettre latine</i>	00:02:32	6,6%
8) VIII. <i>Vénézelette</i>	00:00:57	2,5%
9) IX. <i>Lettre à Claude et Maurice</i>	00:02:38	6,8%
10) X. <i>Lettre à la vieille Angleterre</i>	00:01:49	4,7%
11) XI. <i>Lettre Nordestine</i>	00:02:27	6,4%
12) XII. <i>Lettre à demain</i>	00:02:11	5,7%
13) XIII. <i>Lettre et le néant</i>	00:00:00	0,0%
14) XIV. <i>Lettre au calme</i>	00:02:35	6,7%
15) XV. <i>Lettre à Jacques Cartier</i>	00:01:40	4,3%
16) XVI. <i>Lettre à Isaac, Emilio et les autres</i>	00:02:00	5,2%
17) XVII. <i>Lettre encore</i>	00:01:32	4,0%
18) XVIII. <i>Lettre à la saudade</i>	00:01:55	5,0%
19) XIX. <i>Lettre à Julia Flórida</i>	00:03:49	9,9%
20) XX. <i>Lettre à Monsieur Messiaen</i>	00:02:01	5,2%
Total	00:38:27	100,0%

Tabela 4.14. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *20 Lettres* (2001). Fonte: elaboração do próprio autor

Segundo o próprio compositor, as *20 Lettres* foram compostas “para uma ampla gama de habilidades do violão” e representaram um especial desafio - “combinar música de boa qualidade com uma relativa facilidade para tocar” (Dyens, prefácio da edição de *20 Lettres*, 2001). As *20 Lettres* compostas por Dyens são ‘miniaturas’ que ‘visitam’ diferentes ‘mundos musicais’ associados ao repertório do violão clássico do século XX.

¹²² Dyens, R. (2001) *20 lettres*. Partituras e CD. Selo: *Henry Lemoine* (27 329 H.L.).

4.1.1.12 *Night and Day* (2003)¹²³

O terceiro disco gravado para o Selo GHA é constituído exclusivamente de arranjos de Dyens para violão solo, com exceção de “*Night and Day*” (acompanhado por C. Paoli no ‘surdinho’ e M. Terrioux no chocalho) e em “*Polkadots and moonbeams*”, em arranjo para violão e vibrafone (M. Terrioux no vibrafone). A seguir, é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo:

<i>Night and Day</i> (2003)	Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)	00:54:36	100,0%
Arranjo	00:54:36	100,0%
1) <i>All of me</i> (Simons-Marks)	00:03:49	7,0%
2) <i>Bluesette</i> (Toots Thielemans)	00:04:14	7,8%
3) <i>Night and day</i> (Cole Porter)	00:05:40	10,4%
4) <i>Misty</i> (Eroll Garner)	00:07:21	13,5%
5) <i>All the things you are</i> (Kerns- Hammerstein)	00:03:45	6,9%
6) <i>Over the rainbow</i> (Arlen- Harburg)	00:08:08	14,9%
7) <i>Take the A train</i> (Billy Strayhorn)	00:03:41	6,7%
8) <i>I love Paris</i> (Cole Porter)	00:05:33	10,2%
9) <i>A night in Tunisia</i> (Dizzy Gillespie)	00:04:41	8,6%
10) <i>Polkadots and moonbeams</i> (Van Heusen-Burke)	00:07:44	14,2%
Total	00:54:36	100,0%

Tabela 4.15. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Night and Day* (2003). Fonte: elaboração do próprio autor

Todos os 10 temas arranjados são de ‘standards’ do jazz americano do século XX, compostos por Dizzy Gillespie, Cole Porter e Toots Thielemans, entre outros. Os 10 arranjos foram publicados no formato partitura pela Editora *Henry Lemoine*. A variável composição própria” não está presente no disco.

¹²³ Dyens, R. (2003) *Night and Day: Visite au Jazz*. Produção e direção de arte: Françoise-Emmanuelle Denis. Selo: *GHA Records* (126.061).

4.1.1.13 *Sor & Giuliani* (2007)¹²⁴

O CD *Sor & Giuliani* foi gravado no Canadá em fevereiro de 2006, com ênfase em arranjos de Dyens para quarteto de cordas sobre obras dos violonistas-compositores Fernando Sor e Mauro Giuliani. Na Tabela 4.16, é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos:

<i>Sor & Giuliani</i> (2007)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:39:09	66,8%
Arranjo		00:39:09	66,8%
1) <i>Étude no 5</i>	(Fernando Sor)	00:02:42	4,6%
2) <i>Étude no 6</i>	(Fernando Sor)	00:02:11	3,7%
3) <i>Étude no 13</i>	(Fernando Sor)	00:03:49	6,5%
4) <i>Étude no 17</i>	(Fernando Sor)	00:04:33	7,8%
5) <i>Étude no 19</i>	(Fernando Sor)	00:03:16	5,6%
6) <i>Étude no 20</i>	(Fernando Sor)	00:03:25	5,8%
7) <i>Estudo n° 1</i>	(Fernando Sor)	00:01:17	2,2%
8) <i>Rossiniana 1, op. 119</i>	(Mauro Giuliani)	00:17:56	30,6%
Performance de obras para violão de outros autores		00:19:26	33,2%
9) <i>Grand Solo, op. 14</i>	(Fernando Sor)	00:10:00	17,1%
10) <i>Variazioni su un tema di Händel, op. 107</i>	(Mauro Giuliani)	00:09:26	16,1%
Total		00:58:35	100,0%

Tabela 4.16. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Sor & Giuliani* (2007). Fonte: elaboração do próprio autor.

São 7 estudos de Fernando Sor com arranjos de Dyens para violão e quarteto de cordas, sendo o *Estudo n° 1* somente para quarteto de cordas (sem o violão). De Mauro Giuliani, a *Rossiniana n°1* também é arranjada para violão e quarteto. Para violão solo, Dyens interpreta o *Gran Solo* (Fernando Sor) e as *Variações sobre um tema de Handel* (Mauro Giuliani).

¹²⁴ Dyens, R. (2007) *Sor & Giuliani*. *Arrangements*: Roland Dyens. *Quatuor Arthur-LeBlanc*. Selo: *Atma Classique*. (ACD2 2397), Canadá. Texto do encarte do CD: R. Dyens.

4.1.1.14 *Anyway* (2008)¹²⁵

O disco DVD foi manufacturado em 2008, na Bélgica, e apresenta gravações realizadas na França, Alemanha e Bélgica, através de performances e depoimentos do próprio Dyens. No disco são apresentadas 3 composições, uma improvisação e 6 arranjos, como segue na Tabela 4.17:

<i>Anyway</i> (2008)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:54:58	100,0%
Composição		00:16:28	8,9%
1) <i>Sols d'leze</i>		00:04:55	8,9%
2) <i>Djembé</i>		00:03:56	7,2%
3) <i>Anyway</i>		00:07:37	13,9%
Arranjo		00:32:16	58,7%
4) <i>A Night in Tunisia</i>	(D. Gillespie)	00:04:34	8,3%
5) <i>Alfonsina y el mar</i> (versão solo)	(A. Ramirez)	00:04:41	8,5%
6) <i>Berimbau</i>	(B. Powell)	00:06:44	12,2%
7) <i>Felicidade</i>	(A.C. Jobim)	00:04:23	8,0%
8) <i>Alfonsina y el mar</i> (versão ensemble)	(A. Ramirez)	00:05:20	9,7%
9) <i>My funny Valentine</i>	(Hart & Rodgers)	00:06:34	11,9%
Improvisação		00:06:14	11,3%
11) <i>Improvisation</i>		00:06:14	11,3%
Total		00:54:58	100,0%

Tabela 4.17. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Anyway* (2008). Fonte: elaboração do próprio autor.

Das 3 composições, 2 foram gravadas pela primeira vez (inéditas): 1) *Anyway* (2007), única composição gravada em disco por Dyens publicada pela *Doberman-Yppan*, e, 2) *Djembé* (2008), que conta com a participação do filho de Dyens, Emmanuel Dyens, na percussão, com partitura publicada pela Editora *d'Oz* em duas versões, solo e para violão e percussão. Dos arranjos, 3 já haviam sido gravados anteriormente por Dyens. Neste DVD, a música *Alfonsina y el mar* é gravada e apresentada 2 vezes, através de 2 arranjos diferentes: para violão solo e para *ensemble* de violões. Um improviso é

¹²⁵ Dyens, R. (2008) *Anyway*. Gravações no Auditorio de Ronchin, França (2006), Kreuzkirche, Nürtinguen, Alemanha (2006) e Estudio 'The Right Place', Bruxelas. Produção: Françoise-Emmanuelle Denis. Selo: *GHA* (126.470).

apresentado por Dyens, associado ao início de um recital, representando uma espécie de prelúdio livre, como já havia feito no disco *Ao Vivo* (1989).

4.1.1.15 *Naquele Tempo* (2009)¹²⁶

Disco gravado por Dyens dedicado integralmente às composições de Pixinguinha, através de arranjos para violão clássico de Dyens, sendo seu primeiro disco pelo Selo *GSP*. A seguir, é feita a caracterização do disco *Naquele Tempo* a partir das variáveis de estudo (ver Tabela 4.18).

<i>Naquele Tempo</i> (2009)		Duração	%
Performance de obras autorais (Dyens)		00:50:42	100,0%
Arranjo		00:50:42	100,0%
1) Proezas de solon	(Pixinguinha)	00:03:46	7,4%
2) Desprezado	(Pixinguinha)	00:03:23	6,7%
3) Rosa	(Pixinguinha)	00:04:47	9,4%
4) Atencioso	(Pixinguinha)	00:02:15	4,4%
5) Ingenuo	(Pixinguinha)	00:05:32	10,9%
6) Gargalhada	(Pixinguinha)	00:03:50	7,6%
7) Oscarina	(Pixinguinha)	00:08:03	15,9%
8) Lamentos	(Pixinguinha)	00:04:23	8,6%
9) Naquele tempo	(Pixinguinha)	00:05:07	10,1%
10) Carinhoso	(Pixinguinha)	00:05:56	11,7%
11) Um a zero	(Pixinguinha)	00:03:40	7,2%
Total		00:50:42	100,0%

Tabela 4.18. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Naquele Tempo* (2009). Fonte: elaboração do próprio autor

De acordo com Dyens, a inspiração de fazer os arranjos sobre composições do músico brasileiro ‘nasceu’ em Lisboa, em 2007, quando presenciou Virgílio Gomes tocar um tema de

¹²⁶ Dyens, R. (2009) *Naquele Tempo*. ‘*Music of the brazilian master Pixinguinha*’. Selo: *GSP Recordings* (GSP 1035CD). Texto do encarte do CD: Russ De Angelo e R. Dyens.

Pixinguinha.¹²⁷ Ainda em 2009, os 11 arranjos gravados por Dyens foram publicados no formato partitura.¹²⁸

4.1.2 Resumo Preliminar

Alguns resultados preliminares do Estudo Discográfico de Dyens são apresentados a seguir em formatos de tabelas, gráficos e esquemas estruturados na análise inicial das informações produzidas de forma sumarizada, pois o detalhamento e análise é discutido em Análise das Contribuições do Estudo Discográfico (item 6.1), de acordo com as variáveis do estudo e suas relações.

Ao longo do Estudo Discográfico de Dyens encontraram-se 15 discos. A fim de “pensar em modalidades” no “fazer musical” de Dyens, definiu-se em 2 grandes grupos de recorte para análise ainda no Estudo Discográfico: ∞ Performance de obras autorais (Dyens) e Ω Performance de obras para violão de outros autores, sendo ambos os aspectos do “fazer musical” de Dyens apresentados e discutidos no Capítulo 6 da presente Tese. A Tabela 4.19, apresenta de forma condensada tais informações.

Discografia Dyens - anos 80, 90 e 2000	Estudo Discográfico						Resumo Geral	
	Anos 80	%	Anos 90	%	Anos 2000	%	Total	%
∞ Performance de obras autorais (Dyens)	02:08:14	66,4%	03:45:25	90,3%	04:27:41	87,3%	10:21:20	82,9%
Ω Performance de obras para violão de outros autores	01:04:59	33,6%	00:24:06	9,7%	00:38:59	12,7%	02:08:04	17,1%
Total	03:13:13	100,0%	04:09:31	100,0%	05:06:40	100,0%	12:29:24	100,0%

Tabela 4.19. Resumo do Estudo Discográfico de Dyens: 1982 a 2009. Fonte: elaboração do próprio autor

Ao analisar a discografia de Dyens em função das “*modalidades*” definidas na Tese, tem-se o seguinte:

- ∞ Performance de obras autorais (Dyens): nos anos 80 representava em torno de 66,4%, nos anos 90 passou para 90,3% e nos anos 2000 reduziu para 87,3%, em relação ao total da discografia estudada em Dyens para este mesmo período.

¹²⁷ Diálogo com Dyens, no *6º Stage de Guitare R. Dyens*, Colmar, França, 2012.

- ∞ Performance de obras para violão de outros autores: nos anos 80 representava em torno de 33,6%, nos anos 90 reduziu para 9,7% e nos anos 2000 aumentou para 12,7%, em relação ao total da discografia estudada em Dyens para este mesmo período.

A performance de obras autorais de Dyens compreende suas composições, arranjos e improvisações, como apresentado a seguir:

Composição

Nos anos 80, as composições de Dyens gravadas estão presentes nos 4 discos gravados. Das 13 composições, todas são para violão solo, com exceção de *Cuba Livre*, *Jeu de Quartes*, *Rondó*, *Songe Modal* e a 2ª versão de *Theme Felin*.

Dos 5 discos gravados nos anos 90, conforme Tabela 4.2, suas composições estão em 3 discos, contabilizando 9 composições nesse período em diferentes modalidades – 1 concerto para violão e orquestra, 1 concerto para violão e *ensemble* de violões, 2 composições para *ensemble* de violões e 5 composições para violão solo.

Nos anos 2000, dos 6 discos gravados, conforme Tabela 4.3, 3 contém composições de Dyens; em *Citron Doux* (2001), 3 composições são apresentadas para violão; em *20 Lettres* (2001), Dyens cria, pela primeira vez em sua trajetória discográfica, composições em um nível de dificuldade técnico e interpretativo ‘intermediário’, sendo estas obras imaginadas para um número maior de violonistas, incluindo estudantes de música de Conservatórios. No disco *Anyway* (2008), Dyens apresenta 2 novas composições e a regravação de *Sols d’eleze*, registrada originalmente no disco *Nuages* (1998).

Arranjo

Dos 4 discos gravados por Dyens nos anos 80, em 2 há arranjos criados por ele (*Hommage a Brassens*, 1985; *Ao Vivo*, 1989). Os arranjos são para violão e quarteto de cordas, sobre 5 canções de

¹²⁸ *Music of the brazilian master Pixinguinha, arranged for solo guitar by Roland Dyens. GSP (265).*

Brassens e 4 arranjos para violão solo sobre temas dos violonistas-compositores Baden-Powell, Leo Brouwer, o pianista-compositor Eric Satie e sobre um tema de Thelonious Monk.

Nos anos 90 os arranjos de Dyens são para violão solo. Destes, 26 arranjos dedicados à canção francesa, distribuídos em 2 discos. Já no disco *Nuages* (1998), os 6 arranjos são feitos sobre obras de Villa-Lobos (1887-1959), Tom Jobim (1927-1994) e Ángel Villoldo (1861-1919), além da música que dá nome ao disco, do guitarrista de jazz Django (1910-1953). Há ainda regravações de arranjos sobre temas de Eric Satie (1866-1925) e Thelonious Monk (1917-1982), gravados anteriormente no disco ‘Ao Vivo’ (1989).

Nos anos 2000, Dyens grava arranjos sobre a música para piano de Frederic Chopin e um tema de T. Murena, no disco *Citrons Doux* (2001). Em 2003 grava 10 arranjos para violão sobre *standards* do jazz americano. Em 2007 Dyens cria 8 arranjos para violão e quarteto de cordas sobre composições dos violonistas-compositores Mauro Giuliani e Fernando Sor. No disco *Naquele Tempo* (2009) 11 arranjos para violão clássico sobre composições de Pixinguinha.

Em síntese, nos anos 80 foram 9 arranjos, nos anos 90 foram 32 e nos 2000 foram 33 arranjos, mais o disco DVD, onde apresenta 3 novos arranjos e regravações, totalizando 75 arranjos e 3 regravações. A totalidade dos arranjos são apresentados a seguir na Tabela 4.20:

Disco	Arranjo	Duração
4.1.1.2 <i>Hommage à Georges Brassens</i> (1985)	5	00:24:16
4.1.1.4 “Ao Vivo” (1989)	4	00:18:28
4.1.1.5 <i>Chanson Françaises Vol. 1</i> (1992)	13	00:46:43
4.1.1.7 <i>Chanson Françaises Vol. 2</i> (1995)	13	00:47:32
4.1.1.8 <i>Concerto Métis e Concerto de Aranjuez</i> (1997)	1	00:22:51
4.1.1.9 <i>Nuages</i> (1998)	4	00:29:37
4.1.1.10 <i>Citroun Doux</i> (2001)	3	00:15:15
4.1.1.12 <i>Night and Day</i> (2003)	10	00:54:36
4.1.1.13 <i>Sor & Giuliani</i> (2007)	8	00:39:09
4.1.1.14 <i>Anyway</i> (2008)	3	00:32:16
4.1.1.15 <i>Naquele Tempo</i> (2009)	11	00:50:42
Total	75	06:21:25

Tabela 4.20. Quantificação de “arranjos” no Estudo Discográfico de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor. Nesta quantificação são considerados apenas arranjos originais e excluídas as regravações para evitar duplicidade.

Improvisação

Da totalidade dos discos de Dyens, 2 deles trazem gravações de *'improvisações'* realizadas 'ao vivo': 2 improvisações no disco *Ao Vivo* (1989) e 1 improvisação no disco *Anyway* (2008). Em ambos os casos, as improvisações são obras não escritas e não gravadas anteriormente, de caráter livre, como um prelúdio que introduz as composições e arranjos que virão posteriormente.

4.2 Dusan Bogdanovic

4.2.1 Análise Descritiva

O primeiro disco de Bogdanovic foi lançado em 1979, no formato LP, por um Selo Brasileiro, onde ele interpreta ao violão obras do barroco alemão, nacionalistas espanhóis, um compositor brasileiro e uma composição do próprio Bogdanovic. O segundo disco de Bogdanovic é lançado em 1984, nos EUA, onde todas as composições são do violonista-compositor, com participações de outros músicos em algumas obras, com prevalência da improvisação nas composições. De 1985 a 2011, mais 13 discos, alguns no formato solo, autorais, outros em duos e trios, variando da improvisação sobre composições próprias e arranjos do folclore do leste europeu para arranjos de obras de compositores clássicos ou composições próprias.

Anos 80

Os discos de Bogdanovic dos anos 80 foram gravados nos Estados Unidos, por diferentes Selos. As gravações desse período parecem revelar um "fazer musical" multifacetado, em diferentes formações, com Bogdanovic transitando por diferentes 'mundos musicais' - 2 discos com ênfase na música improvisada (4.2.1.2; 4.2.1.3), 2 discos com ênfase na performance de arranjos para trio de violão clássico (4.2.1.4; 4.2.1.6), e 1 disco em duo de harpa e violão com arranjos sobre melodias

folclóricas da região dos Balcãs¹²⁹ e composições próprias, com a improvisação presente nas composições e arranjos deste disco (4.2.1.5).

Ordenação	Autor	Ano	Nome
4.2.1.2	Bogdanovic	1984	<i>Early To Rise</i>
4.2.1.3	Lingua Franca	1985	<i>Common Language</i>
4.2.1.4	The de Falla Trio ¹³⁰	1986	<i>Music for three Guitars</i>
4.2.1.5	Kelly & D. Bogdanovic	1988	<i>A Journey Home</i>
4.2.1.6	The Falla Guitar Trio	1989	<i>West Side/Pulcinella/Jazz Sonata</i>

Tabela 4.21. Resumo da discografia de Bogdanovic nos anos 80. Fonte: elaboração do próprio autor.

Anos 90

Os anos 90 são caracterizados pelos trabalhos discográficos de Bogdanovic para o Selo *M.A.*¹³¹ e para o Selo *GSP (Guitar Solo Publication)*. Para o primeiro, foram 4 discos entre 1990 e 1994, com ênfase na composição própria e improvisação, com participações de outros músicos. Para o segundo, gravou 2 discos para violão clássico lançados em 1995 e 1999, com as composições publicadas em partitura pela própria GSP. Paralelo ao período da M.A., também lançou 2 discos com a cravista Elaine Comparene tocando exclusivamente música de J. S. Bach (4.2.1.8; 4.2.1.12).

¹²⁹ Os Balcãs, ou Balcãs, ou ainda Península Balcânica, é o nome histórico e geográfico para designar a região Sudeste da Europa. Engloba a Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Grécia, República da Macedônia, Montenegro, Sérvia, Kosovo, a porção da Turquia, (a Trácia), bem como, algumas vezes, Croácia, Romênia e Eslovênia (<https://pt.wikipedia.org>).

¹³⁰ A grafia do nome do trio, ‘*The de Falla Trio*’ é assim apresentada no disco de 1986. Já no disco de 1989, o trio é apresentado como ‘*The Falla Guitar Trio*’.

¹³¹ <https://www.marecordings.com> Selo *M.A Records*, estabelecido no Japão em 1988, sob a direção de Todd Garfinkle.

Ordenação	Autor	Ano	Nome
4.2.1.7	Bogdanovic	1990	<i>Worlds</i>
4.2.1.8	Bogdanovic & Comparone	1992	<i>Bach with Pluck Vol. 1</i>
4.2.1.9	Bogdanovic	1992	<i>Levantine Tales</i>
4.2.1.10	Bogdanovic	1992	<i>Keys to talk by</i>
4.2.1.11	Bogdanovic	1994	<i>In the midst of winds</i>
4.2.1.12	Bogdanovic & Comparone	1994	<i>Bach with Pluck, Vol. 2</i>
4.2.1.13	Bogdanovic	1995	<i>Mysterious Habitat</i>
4.2.1.14	Bogdanovic	1999	<i>Unconscious in Brazil</i>

Tabela 4.22. Resumo da discografia de Bogdanovic nos anos 90. Fonte: elaboração do próprio autor.

Anos 2000

A partir de 2001 Bogdanovic grava para a Selo Canadense *Doberman-Yppan*,¹³² privilegiando a formação camerística - duos, trios, quartetos e quintetos. Também nota-se o lançamento em 2008 de um disco de Bogdanovic e Milcho Leviev, pela *Doberman-Yppan*, resultante de um trabalho com violão e piano gravado em 1984, mas não lançado comercialmente (4.2.1.18). A partir dos anos 2000 todas as obras de Bogdanovic no formato partitura são lançadas pela *Doberman-Yppan*. A exceção desta fase será a colaboração com Bruce Arnold em um disco essencialmente improvisatório lançado em 2007 (4.2.1.17).

Ordenação	Autor	Ano	Nome
4.2.1.15	Bogdanovic	2001	<i>Canticles</i>
4.2.1.16	Bogdanovic	2005	<i>And Yet...</i>
4.2.1.17	Bogdanovic & Arnold	2007	<i>Aspiration</i>
4.2.1.18	Bogdanovic & Leviev	2008	<i>Winter Tale</i>
4.2.1.19	Bogdanovic	2011	<i>Prayers</i>

Tabela 4.23. Resumo da discografia de Bogdanovic nos anos 2000. Fonte: elaboração do próprio autor.

¹³² www.dobermaneditions.com. Selo de publicação de partituras e gravação de CDs para violão, sediado em Quebec, Canadá.

4.2.1.1 *Recital de Violão* (1979)¹³³

O primeiro trabalho discográfico de Bogdanovic foi produzido e lançado em 1979 pelo Selo *Fermata do Brasil*, em parceria com a Gravadora RGE. De acordo com o próprio Bogdanovic, “um disco muito raro de ser encontrado”, tendo sido lançado somente no Brasil e em formato LP.¹³⁴ O disco apresenta performances de Bogdanovic de obras do barroco alemão (S.L.Weiss e J.S Bach), Mendelssohn, Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Villa-Lobos e uma composição do próprio Bogdanovic. A seguir, na Tabela 4.24 é apresentada a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos.

<i>Recital de Violão</i> (1979)		Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)		00:17:48	42,3%
Composição		00:02:52	6,8%
1)	<i>Allegro Rítmico</i> (1º mov. da <i>Sonata nº 1</i>)	00:02:52	6,8%
Arranjo		00:14:56	35,5%
2)	<i>Dança dos Moleiros</i> (M. de Falla)	00:02:58	7,0%
3)	<i>Canções sem palavras</i> (F. Mendelssohn)	00:05:21	12,7%
4)	<i>Astúrias</i> (Isaac Albeniz)	00:06:37	15,7%
Performance de obras para violão de outros autores		00:24:18	57,7%
3)	<i>Estudo 12</i> (H. Villa-Lobos)	00:02:51	6,8%
4)	<i>Tombeau sur la mort de M. C. de Logy</i> (S: L.Weiss)	00:08:27	20,1%
5)	<i>Prelúdio, Fuga e Allegro</i> BWV 998 (J.S.Bach)	00:13:00	30,9%
Total		00:42:06	100,0%

Tabela 4.24. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Recital de Violão* (1979). Fonte: elaboração do próprio autor

Na escolha do repertório deste disco, prevalece Bogdanovic como intérprete do repertório para violão de outros autores, incluindo o repertório barroco, já incorporado na tradição violonística do século XX e alguns arranjos ou transcrições de música do século XIX e início do século XX. Bogdanovic interpreta o *Estudo nº 12* de Villa-Lobos e o primeiro movimento da *Sonata nº 1*, do próprio

¹³³ Bogdanovic, D. (1979) *Recital de Violão*. Gravação: Genebra (Suíça). Selo: RGE/*Fermata* (São Paulo, Brasil).

¹³⁴ Diálogo com Bogdanovic, durante o XIV *Guitar Art Festival*, em Belgrado, março de 2013.

Bogdanovic. A partitura da *Sonata nº 1* foi publicada no ano seguinte (1980), pela Editora *Bèrben*,¹³⁵ a primeira editora de abrangência mundial a publicar obras de Bogdanovic.¹³⁶

4.2.1.2 *Early To Rise* (1984)¹³⁷

Bogdanovic surge no cenário artístico discográfico como um violonista-compositor no disco *Early to Rise*, gravado em setembro de 1983, onde todas as músicas são de sua autoria. Em algumas músicas, conforme Tabela 4.25 abaixo, ele é acompanhado por James Newton (flauta), Charlie Haden (baixo acústico) ou Tony Jones (percussão).¹³⁸ A seguir, é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo:

<i>Early To Rise</i> (1984)		Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)		00:42:44	100,0%
Composição		00:42:44	100,0%
1) <i>Furioso</i>	(Trio)	00:04:35	10,7%
2) <i>Early to Rise</i>	(Trio)	00:05:35	13,1%
3) <i>Compulsion</i>	(Trio)	00:04:26	10,4%
4) <i>Preludio e Runaway Fugue</i>	(Duo)	00:06:08	14,4%
5) <i>Lullaby for Angel Fire</i>	(Duo)	00:06:23	14,9%
6) <i>Jazz Sonata (2º e 4º mov)</i>	(Solo)	00:06:32	15,3%
7) <i>Ragnette</i>	(Solo)	00:05:39	13,2%
8) <i>New York Afternoon</i>	(Solo)	00:03:26	8,0%
Total		00:42:44	100,0%

Tabela 4.25. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Early To Rise* (1984). Fonte: elaboração do próprio autor

¹³⁵ <http://www.berben.it>; Editora localizada em Ancona (Itália), com um vasto repertório para violão clássico.

¹³⁶ Segundo Angelo Gilardino, durante a *masterclass* realizada no Festival de Córdoba de 2013, já nos anos 70 e 80 ele [Gilardino] enquanto diretor artístico da Editora *Bèrben*, recebeu para análise algumas composições de Bogdanovic, entre outras de novos compositores. Gilardino percebeu a qualidade e interesse editorial da música de Bogdanovic. A *Sonata nº 1* e as *5 Miniatures Printanières* são desta mesma fase, ambas publicadas em 1980 (Gilardino, diálogos, durante a *masterclass* realizada no Festival de Córdoba, julho de 2013).

¹³⁷ Bogdanovic, D. (1984) LP *Early To Rise*. Grav: *Mad Hatter Studios*, Los Angeles, CA. Produzido por Lee Townsend. Selo: Palo Alto Records and Tapes (PA 8049-N), EUA. Posteriormente o disco é relançado no formato CD (*USA:QuickSilver Records* (QSCD 4025)).

¹³⁸ Dos músicos que participaram deste disco, Charlie Haden (1937-2014) tornou-se o mais conhecido, tendo gravado posteriormente com Pat Metheny, Egberto Gismonti e Milcho Leviev, entre outros.

Em *Early to Rise* (1984), a improvisação se faz presente principalmente nas composições para duo e trio. Em obras solo, como nos 2 movimentos apresentados da *Jazz Sonata*, a música apresenta ‘caráter improvisatório’, como discutido no Capítulo 6 desta Tese. A partitura da *Jazz Sonata* foi publicada somente em 1991.

4.2.1.3 *Common Language* (1985)¹³⁹

O disco ‘*Common Language*’ foi produzido em 1985 e lançado no formato LP, não tendo sido relançado posteriormente em outro formato. Os integrantes do ‘Língua Franca’ eram Dusan Bogdanovic (violão), Milcho Leviev (piano) e Alexei Zoubov (sax tenor e soprano).¹⁴⁰ A seguir, é feita a caracterização do presente disco:

<i>Common Language</i> (1985)			Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)			00:19:10	50,7%
Composição			00:19:10	50,7%
1) <i>Compulsion</i>	(Bogdanovic)		00:04:30	11,9%
2) <i>Stravinsky's Syndrome</i>	(Bogdanovic)		00:08:20	22,0%
3) <i>Our Back Yard</i>	(Língua Franca)		00:06:20	16,7%
Performance de obras de músicos participantes			00:18:40	49,3%
Composição			00:14:15	37,7%
4) <i>Samba Deborah</i>	(Leviev)		00:04:00	10,6%
5) <i>Radical Tango</i>	(Zoubov)		00:10:15	27,1%
Arranjo			00:04:25	11,7%
6) <i>Opus 10, n.º 6</i>	Chopin (‘adaptação’ de Leviev)		00:04:25	11,7%
Total			00:37:50	100,0%

Tabela 4.26. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Common Language* (1985). Fonte: elaboração do próprio autor

O repertório é majoritariamente de composições próprias ou arranjo feito pelos 3 integrantes do Língua Franca: composições de Leviev (1), Zoubov (1), Bogdanovic (2), Leviev, Zoubov e

¹³⁹ Língua Franca (1985) LP *Common Language*. Gravado ‘ao vivo’ no ‘*The Vine Street Bar and Grill*’, por Rod Nicas, em Hollywood, Califórnia e em Estúdio por Tod Garfinkle. Selo: *Belladonna Records* (BR 1102), EUA.

¹⁴⁰ Milcho Leviev (1937), pianista, compositor, músico de jazz; Alexei Zoubov (1936), sax tenor e soprano.

Bogdanovic (1) e uma música de Chopin adaptada por Leviev (1), além de um tema de McHugh e Fields.¹⁴¹

4.2.1.4 *The de Falla Trio: Music for Three Guitars* (1986)¹⁴²

O *The de Falla Trio* foi criado pelos violonistas Terry Graves, Ian Krouse e Kenton Youngstrom.¹⁴³ O primeiro disco foi gravado em 1984 e Bogdanovic ainda não fazia parte do Trio.¹⁴⁴ Em 1985 Bogdanovic substituiu Ian Krouse e gravaram um disco em março de 1986 com arranjos de Youngstrom, Graves e Krouse. O conteúdo do disco, de acordo com as variáveis, é o seguinte:

<i>The de Falla Trio: Music for Three Guitars</i> (1986)		Duração	%
Performance de obras de músicos participantes		00:43:45	100,0%
1) <i>Symphony n°1</i>	(William Boyce)	00:06:26	14,7%
2) <i>Aragón</i>	(Fantasia) (Isaac Albeniz)	00:04:39	10,6%
3) <i>Fandango</i>	(Antonio Soler)	00:10:25	23,8%
4) <i>El Amor Brujo</i>	(Manuel de Falla)	00:16:39	38,1%
5) <i>Spain</i>	(Chick Corea)	00:05:36	12,8%
Total		00:43:45	100,0%

Tabela 4.27. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Music for three Guitars* (1986). Fonte: elaboração do próprio autor

As obras deste disco não são originais para violão, sendo todas arranjadas para trio de violões por Youngstrom (*Spain*), Graves (*Symphony n° 1*) e Krouse (*Aragón*, *Fandango* e *El Amor Brujo*), com Bogdanovic atuando no Trio como intérprete dos arranjos.

¹⁴¹ *On the Sunny Side of the Street* (McHugh-Fields).

¹⁴² The de Falla Trio (1986) *Music for Three Guitars* – Albeniz, Boyce, Soler, Falla, Corea. Grav: *Capitol Recording Studios*, Hollywood, CA. Selo: *Concord Concerto* (CCD-42011), EUA.

¹⁴³ Terry Graves, Ian Krouse e Kenton Youngstrom, violonistas clássicos americanos.

¹⁴⁴ The Falla Trio (1984) *Virtuoso music for three guitars* (CC-2007, LP).

4.2.1.5 *A Journey Home* (1988)¹⁴⁵

Bogdanovic e Georgia Kelly¹⁴⁶ gravaram em novembro de 1988 o disco “*A Journey Home*”, com composições e arranjos de ambos, incluindo improvisações nas performances. De acordo com Kelly, “...nossas origens comuns nos inspiraram para iniciarmos uma busca musical direcionada às nossas raízes étnicas, e considerar gravar algumas melodias tradicionais eslavas que raramente são ouvidas fora da Jugoslávia” (Kelly, texto do encarte do disco, 1988).

A seguir, é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo:

<i>A Journey Home</i> (1988)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:30:23	72,1%
Composição	00:10:46	13,3%
1) <i>Of Toys and Cookies</i> (Duo)	00:05:36	13,3%
2) <i>Castles of the white City</i> (Solo)	00:05:10	12,3%
Arranjo	00:19:37	46,6%
3) <i>Bilyana</i> (Duo)	00:05:11	12,3%
4) <i>Yovano Yovanke</i> (Duo)	00:06:16	14,9%
5) <i>Yano Mori</i> (Duo)	00:08:10	19,4%
Performance de obras de músicos participantes	00:11:44	27,9%
6) <i>A Journey Home</i> (Kelly) (Duo)	00:05:29	13,0%
7) <i>Fantasia</i> (Kelly) (Solo) (harpa)	00:06:15	14,8%
Total	00:42:07	100,0%

Tabela 4.28. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *A Journey Home* (1988). Fonte: elaboração do próprio autor

Das composições apresentadas, 2 são de Bogdanovic, uma tocada em duo e outra ‘a solo’. Os 3 arranjos de *A Journey Home* são apresentados para violão e harpa, sobre canções folclóricas tradicionais da região da Macedônia, com seções improvisatórias. O improviso está inserido em todas as obras tocadas em duo.

¹⁴⁵ Georgia Kelly & Dusan Bogdanovic (1988) CD *A Journey Home*. Gravação: nov/dez. 1988, Santa Rosa, California, EUA. Selo: *Global Pacific Records* (R2 79303).

¹⁴⁶ Georgia Kelly, harpista e compositora. Ver em <http://georgiakelly.com>

4.2.1.6 *West Side/Pulcinella/Jazz Sonata* (1989)¹⁴⁷

Este disco do *The Falla Trio* foi gravado em abril de 1988 e apresenta arranjos para trio de violões de música de Igor Stravinsky, Leonard Bernstein e Bogdanovic. São as seguintes as obras gravadas (ver Tabela 4.29), de acordo com as variáveis do estudo:

<i>West Side/Pulcinella/Jazz Sonata</i> (1989)		Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)		00:19:36	47,0%
Arranjo		00:19:36	47,0%
1) 4º movimento da <i>Jazz Sonata</i>	(Bogdanovic)	00:04:31	10,8%
2) <i>Suíte Pulcinella</i>	(Igor Stravinsky) (7 mov.)	00:15:05	36,1%
Performance de obras de músicos participantes		00:22:08	53,0%
3) <i>Suíte West Side Story</i>	(L. Bernstein) (10 mov.)	00:22:08	53,0%
Total		00:41:44	100,0%

Tabela 4.29. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *West Side/Pulcinella/Jazz Sonata* (1989). Fonte: elaboração do próprio autor

Para este disco Bogdanovic escreveu 2 arranjos para trio de violões sobre a *Suíte Pulcinella*, de Igor Stravinsky e sobre 1 composição própria - o 4º movimento da *Jazz Sonata*, originalmente composta para violão solo.

Anos 90

4.2.1.7 *Worlds* (1990)¹⁴⁸

A obra discográfica de Bogdanovic nos anos 90 iniciou com a gravação em setembro de 1988 do primeiro disco para o selo M.A, intitulado *Words*, lançado na Europa e Estados Unidos em 1990.

¹⁴⁷ The Falla Guitar Trio (1989) *West Side Story/Pulcinella/Jazz Sonata*. Grav: *Capitol Recording Studios*, Hollywood, CA. Selo: *Concord Records* (CCD 42013).

¹⁴⁸ Bogdanovic, D. (1990) CD *Worlds*. Produzido por Tod Garfinkel. *M.A Recordings* (M009). O texto do encarte é de Bogdanovic.

Todas as composições, improvisações e arranjo são de Bogdanovic. A seguir, é apresentada a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medida em minutos.

<i>Worlds</i> (1990)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:55:56	100,0%
Composição	00:30:39	54,8%
1) <i>Jazz Sonata</i>	00:13:48	24,7%
2) <i>My Eternal Green Plant</i>	00:02:38	4,7%
3) <i>5 Miniature Printanieres</i>	00:04:22	7,8%
4) <i>Sharon's Songdance</i>	00:01:57	3,5%
5) <i>Grasshopper Maker's Song</i>	00:03:51	6,9%
6) <i>Morning</i>	00:04:03	7,2%
Arranjo	00:04:41	8,4%
7) <i>Yano Mori</i>	00:04:41	8,4%
Improvisação	00:20:36	36,8%
8) <i>Gamelitar Music</i>	00:15:32	27,8%
9) <i>Desert Blossom</i>	00:05:04	9,1%
Total	00:55:56	100,0%

Tabela 4.30. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Worlds* (1990). Fonte: elaboração do próprio autor

O disco *Worlds*, compreende obras “totalmente estruturadas”, que advém de formas da música clássica e do *jazz*, e obras ‘não estruturadas’, de caráter experimental e improvisatórias. São 6 composições ‘estruturadas’, 1 arranjo sobre melodia folclórica da Macedônia e 2 obras ‘não estruturadas’, experimentais, improvisatórias e não escritas (Bogdanovic, texto do encarte, 1990).

4.2.1.8 *Bach with pluck Vol.1* (1992)¹⁴⁹

No disco *Bach with pluck Vol 1*, Bogdanovic e Eliane Comparone realizam a performance das 6 'Trio Sonatas' de J. S. Bach (BWV 525-530), através de arranjos para violão e *harpsichord*. A Tabela 4.31 apresenta as obras gravadas no disco, de acordo com as variáveis do estudo:

<i>Bach with Pluck Vol 1</i> (1992)		Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)		01:11:48	100,0%
Arranjo		01:11:48	100,0%
1) Sonata nº 1 (1-3)	G (Orig: EbM)	00:12:18	17,1%
2) Sonata nº 2 (4-6)	Em (Orig: Cm)	00:11:50	16,5%
3) Sonata nº 3 (7-9)	Dm	00:12:25	17,3%
4) Sonata nº 4 (10-12)	Am (Orig: Em)	00:10:14	14,3%
5) Sonata nº 5 (13-15)	F (Orig: C)	00:13:49	19,2%
6) Sonata nº 6 (16-18)	C (Orig: G)	00:11:12	15,6%
Total		01:11:48	100,0%

Tabela 4.31. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Bach with Pluck Vol 1* (1992). Fonte: elaboração do próprio autor

Este disco contrasta fortemente com os trabalhos desenvolvidos por Bogdanovic para o Selo *M.A Recordings*. Não há composições de Bogdanovic neste disco. Cada *Trio Sonata* tem 3 movimentos e neste disco 5 delas foram apresentadas pelo duo em tonalidades diferentes do original.

¹⁴⁹Bogdanovic, D. & Comparone, E. (1992) *Bach with pluck Vol. 1*. Gravação: *St. George's Ebenezer Primitive Methodist Church*, 21 a 24 de novembro de 1989. Produzido por Elaine Comparone para *Harpsichord Unlimited*. Selo: *Essay Recordings*, Nova York, EUA.

4.2.1.9 *Levantine Tale* (1992)¹⁵⁰

Segundo disco para o selo japonês *M.A.*, gravado em Belgrado,¹⁵¹ com participação em 5 músicas do violonista Miroslav Tadic.¹⁵² A seguir, na Tabela 4.32 é apresentada a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos.

<i>Levantine Tales</i> (1992)		Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)		00:45:46	81,6%
Composição		00:41:14	73,5%
1) <i>Introduction and Passacaglia for the Golden Flower</i>	(Solo)	00:07:31	13,4%
2) <i>Raguetta</i>	(Solo)	00:06:43	12,0%
3) <i>Winter Tale</i>	(Duo)	00:08:08	14,5%
4) <i>No feathers on this frog</i>	(Duo)	00:07:15	12,9%
5) <i>Furioso</i>	(Duo)	00:04:08	7,4%
6) <i>Lullaby for Angel Fire</i>	(Duo c/ baixo)	00:07:29	13,3%
Arranjo		00:04:32	8,1%
7) <i>Oh Yesenske Oy</i>	(Trio)	00:04:32	8,1%
Performance de obras de músicos participantes		00:10:20	18,4%
8) <i>Izvor</i>	(Duo)	00:10:20	18,4%
Total		00:56:06	100,0%

Tabela 4.32. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Levantine Tales* (1992). Fonte: elaboração do próprio autor

Em todas as composições do disco a improvisação se faz presente. Malisa Draskoci (baixo acústico) participa em 1 música, *Lullaby for Angel Fire* uma *'standard ballad'* gravada anteriormente no disco *Early to Rise* (1984), para violão e baixo. No arranjo sobre a canção folclórica *Oh Yesenske Oy*, Bogdanovic toca violão e Tadic, bandolim. Das 6 composições de Bogdanovic, 2 foram publicadas no formato partitura – *Introduction, Passacaglia for Golden Flower*,¹⁵³ publicada anteriormente à esta gravação e o duo para violões intitulado *No Feathers On this Frog*.

¹⁵⁰ Bogdanovic, D. (1992) *Levantine Tale*. Grav: *Gallery of Frescoes*, Belgrado, Yugoslavia, agosto de 1990. Participação de Miroslav Tadic. Produção: Todd Garfinkel. Selo: *M.A. Recordings* (M013A).

¹⁵¹ Cidade onde Bogdanovic nasceu e onde nos encontramos a primeira vez, durante o *Guitar Art Festival* (2013).

¹⁵² <http://www.miroslavtadic.com/>. Violonista, compositor e improvisador. Sua formação musical vem da Yugoslávia, Itália e EUA. As performances e gravações de Tadic incluem diferentes 'mundos musicais' - da música clássica ao *jaz*, *rock* e *world music*.

¹⁵³ Bogdanovic, D. (1989) *Introduction, Passacaglia for Golden Flower*. Editora: *Bèrben Edizioni musicali* (E.3015 B).

4.2.1.10 *Keys to Talk By* (1992)¹⁵⁴

O disco *Keys to Talk By* foi gravado no Japão e contou novamente com a participação de Miroslav Tadic, utilizando com Bogdanovic violão clássico, acústico e ‘preparado’.¹⁵⁵ Na Tabela 4.33 estão apresentadas as obras gravadas no disco, de acordo com as variáveis do estudo:

<i>Keys to talk by</i> (1992)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:49:52	100,0%
Composição	00:49:52	100,0%
1) <i>Five Polymetric Studies</i> (Solo)	00:11:53	23,8%
1.1) <i>Study #1</i>	00:01:54	3,8%
1.2) <i>Study #2</i>	00:04:32	9,1%
1.3) <i>Study #3</i>	00:01:47	3,6%
1.4) <i>Study #4</i>	00:02:18	4,6%
1.5) <i>Study #5</i>	00:01:22	2,7%
2) <i>Byzantine Theme and Variations</i> (Duo)	00:23:18	46,7%
3) <i>Trio (2 prepared guitars and percussion)</i> (Trio)	00:14:41	29,4%
Total	00:49:52	100,0%

Tabela 4.33. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Keys to talk by* (1992). Fonte: elaboração do próprio autor

Os ‘Estudos Polimétricos’ apresentam influências de tradições musicais como a Africana, Balinesa e dos Bálcãs, com utilização de polirritmia e linguagens polimodal e polipentatônica. Os estudos foram publicados pela Editora *Bèrben* em 1991 e dedicados a Angelo Gilardino. A composição *Trio* (1989) é apresentada neste disco para 2 violões ‘preparados’ e percussão, com experiências sonoras, de efeitos e improvisações,¹⁵⁶ com o subtítulo ‘violões preparados’. No *Tema Bizantino e Variações*, são 5 as variações desenvolvidas após a apresentação do tema. Apesar da estrutura formal clássica, a improvisação acontece em todas as variações da composição.

¹⁵⁴ Bogdanovic, D. (1992) CD *Keys to Talk By*. Grav: *The Harmony Hal*, Matsumoto, Japão, outubro de 1991. Produção: Todd Garfinkle. Selo: *M.A Recordings* (M019A). O texto do encarte do CD é de Bogdanovic.

¹⁵⁵ Participa ainda o percussionista Mark Naussef.

¹⁵⁶ Essa obra foi somente editada no formato partitura em 2009, pela *Doberman-Yppan* (DO 675).

4.2.1.11 *In the midst of winds* (1994)¹⁵⁷

O disco *In the midst of winds* apresenta solos e duos de composições de Bogdanovic, com exceção de ‘*Fortune*’, de John Dowland e ‘*Quatre Pieces pour deux guitares*’, do compositor colombiano e guitarrista de jazz George Barcos. Há ainda a participação da violonista clássica Sharon Wayne (violão e ‘*guitarp*’, uma espécie de harpa-violão). A seguir, é feita a caracterização do disco, de acordo com as variáveis de estudo, medidas em minutos.

<i>In the midst of winds</i> (1994)		Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)		00:49:12	87,8%
Composição		00:49:12	7,3%
1) <i>In the Midst of Winds</i>	(Solo)	00:04:07	7,3%
2) <i>Little Café Suite</i>	(Solo)	00:06:24	11,4%
3) <i>Dreamland</i>	(Duo)	00:09:35	17,1%
4) <i>Four Bagatelles</i>	(Solo)	00:03:19	5,9%
5) <i>Raguette #2</i>	(Solo)	00:05:51	10,4%
6) <i>Pastorale</i>	(Duo + ‘bells’)	00:04:06	7,3%
7) <i>Prelude to ‘Examination at the Womb Door’</i>		00:02:28	4,4%
8) <i>Meditation</i>	(Solo)	00:13:22	23,8%
Performance de obras para violão de outros autores		00:06:52	12,2%
9) <i>Fortune</i>	(Dowland)	00:02:33	4,5%
10) <i>Quatre pieces pour deux guitares</i>	(G. Barcos)	00:04:19	7,7%
	Total	00:56:04	100,0%

Tabela 4.34. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *In the midst of winds* (1994). Fonte: elaboração do próprio autor

São 8 as composições deste disco, sendo 6 tocadas por Bogdanovic e 2 em duo com Sharon Isbin. Em ‘*Pastorale*’, além dos 2 violões, sinos [‘*bells*’] são tocados pelo produtor do disco, Todd Garfinkle. A ‘*guitarp*’ é utilizada em 3 composições – *In the Midst of Winds*, *Meditation* e *Dreamland*. A improvisação está inserida em composições deste disco, principalmente em *In the Midst of Winds*, *Dreamland* e *Pastorale*. É a primeira vez, desde o disco de 1979, que Bogdanovic inclui interpretações de obras feitas para violão ou alaúde de outros autores, aqui, sobre música inglesa do século XVI e música colombiana do século XX.

¹⁵⁷ Bogdanovic, D. (1994) *In the midst of winds*. Grav: Matsumoto, Japão, *The Harmony Hall*, outubro de 1992. Produção: Todd Garfinkle. Selo: *M.A. Recordings* (M023A).

4.2.1.12 *Bach with pluck, Vol 2* (1994)¹⁵⁸

O repertório do disco *Bach with Pluck, Vol. 2*, de Bogdanovic (violão) e Elaine Comparone (*harpsichord*), gravado em 1993 e lançado em 1994, apresenta *Invenções* (2 vozes) e *Sinfonias* (3 vozes) do compositor alemão J.S.Bach. Na Tabela 4.35 estão as obras gravadas neste disco são apresentadas:

<i>Bach with Pluck, Vol. 2</i> (1994)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	01:06:11	100,0%
Arranjo	01:06:11	100,0%
1) “ <i>The Two-Part Inventions</i> ” (1-15)	00:38:34	58,3%
2) “ <i>The Three-Part Inventions</i> ” (16-30)	00:27:37	41,7%
Total	01:06:11	100,0%

Tabela 4.35. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Bach with Pluck, Vol. 2* (1994). Fonte: elaboração do próprio autor

Segundo Comparone, as *Invenções a 3 vozes*, também chamadas por Bach de *Sinfonias*, foram redistribuídas por Bogdanovic e Comparone da seguinte forma: 1 voz para o violão (geralmente a voz intermediária, ‘do meio’) e as outras 2 para o *harpsichord*, buscando sempre uma unidade dos instrumentistas (Comparone, texto do encarte do CD, 1994). A audição revela uma proximidade com a prática da transcrição.

4.2.1.13 *Mysterious Habitats* (1995)¹⁵⁹

Mysterious Habitats, primeiro disco de Bogdanovic para o Selo *GSP (Guitar Solo Publications)*, de San Francisco (EUA), contém 8 composições próprias para violão solo, distribuídas em 24 faixas. A seguir, na Tabela 4.36 é apresentada a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos.

¹⁵⁸ Bogdanovic, D. & Comparone, E. (1994) CD *Bach with pluck, Vol 2*. Invenções e Sinfonias a 2 e 3 vozes (BWV 772-801). Grav: *St. George’s Ebenezer Primitive Methodist Church*, de 2 a 4 de agosto de 1993. Produzido por Richard Kapp. Selo: *Essay Recordings*, Nova York.

¹⁵⁹ Bogdanovic, D. (1995) *Mysterious Habitats*. Grav: *Samurai Sound*, Pentaluma, CA. Produzido por Dean Kamei. Selo: *GSP Recordings* (GSP 1014). O texto do encarte foi escrito por D. Bogdanovic.

<i>Mysterious Habitat</i> (1995)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:48:47	100,0%
Composição	00:48:47	100,0%
1) <i>Mysterious Habitat</i>	00:02:50	5,8%
2) <i>Jazz Sonatina</i>	00:07:09	14,7%
3) <i>Seven Little Secrets</i>	00:07:25	15,2%
4) <i>Omar's Fancy</i>	00:04:04	8,3%
5) <i>Polymetric Studies (5-3-2-1)</i>	00:05:03	10,4%
6) <i>Introdução, Passacaglia e Fuga for the Golden Flower</i>	00:09:06	18,7%
7) <i>Sonata nº 2</i>	00:09:43	19,9%
8) <i>A Fairytale with variations</i>	00:03:27	7,1%
Total	00:48:47	100,0%

Tabela 4.36. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Mysterious Habitat* (1995). Fonte: elaboração do próprio autor

Todas as composições gravadas neste disco foram publicadas no formato partitura pelo Selo GSP, exceto os *Estudos Polimétricos; Introdução, Passacaglia & Fuga* e *Sonata nº 2*, publicadas anteriormente pela *Edizioni Musicali Bèrben*. Os 4 *Estudos Polimétricos* gravados por Bogdanovic neste disco (*Mysterious Habitat*, 1995), não são os mesmos estudos gravados em *Keys to talk By* (1992).

4.2.1.14 *Unconscious in Brazil* (1999)¹⁶⁰

O disco *Unconscious in Brazil* é o segundo e último disco de Bogdanovic gravado para o Selo GSP. O disco é para violão solo, com performance e composições de Bogdanovic, apresentando 8 composições distribuídas em 28 faixas. Na Tabela 4.37 estão as obras gravadas neste disco, de acordo com as variáveis do presente estudo:

¹⁶⁰ Bogdanovic, D. (1999) *Unconscious in Brazil*. Grav: Teja Bell, Estudio *Samurai Sound*, Petaluma, Ca. Produzido por Dean Kamei. Selo: *GSP Recordings* (GSP 1017).

<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:47:00	100,0%
Composição	00:47:00	100,0%
1) <i>Three African Sketches</i>	00:04:16	8,3%
2) <i>Levantine Suite (Prel – Dance – Cantilena – Passacaglia – Postlude)</i>	00:07:37	14,8%
3) <i>Little Café Suite Cappuccino – Kwaffe, swing – decaf – molto espresso</i>	00:06:39	12,9%
4) <i>Five Polymetric Studies</i>	00:09:34	18,6%
5) <i>Unconscious in Brazil</i>	00:04:45	9,2%
6) <i>In Winter Garden</i>	00:07:06	13,8%
7) <i>Diferencias Diferentes</i>	00:04:21	8,4%
8) <i>Intimations I – IV</i>	00:07:13	14,0%
Total	00:51:31	100,0%

Tabela 4.37. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Unconscious in Brazil* (1999). Fonte: elaboração do próprio autor

A maior parte das composições apresentam de 3 a 5 movimentos, com a composição mais longa do disco não ultrapassando o tempo de duração de 4'45. Todas as obras foram publicadas pela *GSP* com exceção de *Intimations* e *Polymetric Studies*. Os 5 *Estudos Polimétricos* gravados neste disco são uma regravação de Bogdanovic (ver gravação original, em *Keys to talk By*, 1992).

Anos 2000

4.2.1.15 *Canticles* (2001)¹⁶¹

O CD *Canticles* é o primeiro trabalho de Bogdanovic gravado para o Selo *Doberman-Yppan*. Neste disco, todas as obras são para música de câmara, compreendendo duos de violão com *cello*, voz, violão e quarteto com violão. Não há composições para violão solo. A Tabela 4.38 a seguir, é feita a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos.

¹⁶¹ Bogdanovic, D. (2001) CD *Canticles*. Produção Executiva: Paul Gerrits. Selo: *Doberman-Yppan*. O CD é dedicado 'à memória de Caslav Bogdanovic', pai de Bogdanovic.

<i>Canticles</i> (2001)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	01:02:39	100,0%
Composição	00:53:16	85,0%
1) <i>Crow</i>	00:22:45	36,3%
2) <i>Quatre pièces intimes</i>	00:09:37	15,3%
3) <i>País de la ausência</i>	00:05:57	9,5%
4) <i>Like a String of Jade Jewels</i>	00:05:08	8,2%
5) <i>Canticles</i> (Duo Gruber-Maklar)	00:09:49	15,7%
Arranjo	00:09:23	15,0%
6) <i>Balkan Mosaic</i> (Arr: Claudio Morbo)	00:09:23	15,0%
Total	01:02:39	100,0%

Tabela 4.38. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Canticles* (2001). Fonte: elaboração do próprio autor

Em *Canticles* (2001), é a primeira vez que Bogdanovic inclui em disco composições para violão e canto lírico. Neste disco, 2 composições de Bogdanovic, *Canticles* e *Balkan Mosaic*, são interpretadas e gravadas por outros músicos, sem a participação de Bogdanovic como performer. *Canticles*, que dá nome ao disco, foi inspirada e dedicada para o duo de violões Christian Gruber e Peter Maklar.

A obra *Balkan Mosaic* é um arranjo para flauta, oboé, sax soprano, violino, *cello*, *keyboard* e *samples* sobre a composição de Bogdanovic intitulada *6 Balkan Miniatures*, escrita e dedicada para o violonista americano Bill Kanenguiser, gravada originalmente por ele. Todas as composições do disco foram publicadas em partitura pela *Doberman-Yppan*.¹⁶² Os textos do encarte do CD são assinados por Angelo Gilardino e por Emma Martinez Hockley (2000) e não há informações técnicas sobre as datas e locais de gravação de cada música.

4.2.1.16 *And Yet..* (2005)¹⁶³

O disco '*And Yet...*' foi lançado em 2005 pela *Doberman-Yppan* e, mais uma vez, há a prevalência de composições para música de câmara com violão. Todas as obras são composições de Bogdanovic.

¹⁶² Conforme consta no encarte do CD, "*Scores of the works performed on this CD are available at Les Éditions Doberman-Yppan, Canadá*" (texto do CD *Canticles*).

¹⁶³ Bogdanovic, D. (2005) *And Yet...*. Produção: Paul Gerrits. Grav: Moscou, Belgrado, Los Angeles, San Francisco, Alemanha e França. Selo: *Doberman-Yppan* (DO 458). O texto do encarte do CD é escrito por Bogdanovic (janeiro de 2005).

O disco apresenta composições para violão e *cello*, violão e clarinete, trios de violão, flauta e *cello*, violão, *cello* e koto,¹⁶⁴ violão e orquestra. A seguir, na Tabela 4.39 é apresentada a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo, medidas em minutos.

<i>And Yet.. (2005)</i>	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:55:13	100,0%
Composição	00:07:00	12,7%
1) <i>Balkan Bargain</i>	00:07:00	12,7%
Composições (sem a performance de Bogdanovic)	00:48:13	87,3%
2) <i>No Feathers on this Frog</i>	00:03:27	6,2%
3) <i>Ex Ovo</i>	00:06:39	12,0%
4) <i>Book of the Unknown Standards</i>	00:08:27	15,3%
5) <i>Quatre pièces intimes</i>	00:09:54	17,9%
6) <i>Ricercar</i>	00:02:30	4,5%
7) <i>And Yet...</i>	00:11:30	20,8%
8) <i>Concerto (2ª mvt)</i>	00:05:46	10,4%
Total	00:55:13	100,0%

Tabela 4.39. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *And Yet.. (2005)*. Fonte: elaboração do próprio autor

Em *And Yet...*, Bogdanovic participa como performer em apenas 1 obra - *Balkan Bargain*, em 3 movimentos, para duo de violões, com Marc Peichotz. Todas as outras obras são interpretadas por diferentes músicos. Além de Bogdanovic, participam 7 violonistas: Marc Teicholz, William Kannengiser, James Smith, Dimitri Illarionov, Gruber-Maklar Duo e Vera Ogrizovic. As partituras das composições gravadas no disco foram publicadas pela *Doberman-Yppan*.¹⁶⁵

¹⁶⁴ “O Koto é um instrumento musical de cordas dedilhadas, composto de uma caixa de ressonância com diversas cordas, semelhante a uma grande cítara. Atualmente é o mais popular dentre os instrumentos musicais tradicionais japoneses”. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Koto>

¹⁶⁵ Conforme consta no encarte do CD, ‘*Scores of all the works on this CD are available at: Doberman-Yppan*’.

4.2.1.17 *Aspiration* (2007)¹⁶⁶

O disco *Aspiration* apresenta Bogdanovic (violão clássico) e Bruce Arnold (violão acústico) improvisando em 18 obras, em performances gravadas em estúdio, mas ‘ao vivo’. Na Tabela 4.40 são apresentadas as obras gravadas neste disco, de acordo com as variáveis do presente estudo:

<i>Aspiration</i> (2007)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:49:08	100,0%
Improvisação	00:49:08	100,0%
1) <i>A soft vienense</i>	00:01:13	2,5%
2) <i>Night trills</i>	00:01:29	3,0%
3) <i>Towards</i>	00:04:35	9,3%
4) <i>Quivering</i>	00:04:18	8,8%
5) <i>Felliniesque</i>	00:01:01	2,1%
6) <i>On a tightrope</i>	00:01:29	3,0%
7) <i>And now for something completely diferent</i>	00:02:26	5,0%
8) <i>Bait and switch</i>	00:01:53	3,8%
9) <i>Catwalk</i>	00:01:42	3,5%
10) <i>Little night</i>	00:06:18	12,8%
11) <i>Musings</i>	00:04:47	9,7%
12) <i>Antibes</i>	00:03:01	6,1%
13) <i>Bebimbop</i>	00:02:07	4,3%
14) <i>Tributary</i>	00:03:10	6,4%
15) <i>Digressions</i>	00:01:49	3,7%
16) <i>Miraculous</i>	00:00:48	1,6%
17) <i>Aspiration</i>	00:05:01	10,2%
18) <i>Runaround</i>	00:02:01	4,1%
Total	00:49:08	100,0%

Tabela 4.40. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Aspiration* (2007). Fonte: elaboração do próprio autor

O disco *Aspiration* é essencialmente improvisatório. Das 18 obras apresentadas, 9 tem menos de 2 minutos de duração. A mais longa do disco tem pouco mais de 6 minutos. Música improvisada com concisão de ideias. No encarte do disco não há texto e dados técnicos sobre o disco, constando

¹⁶⁶ Arnold, B. & Bogdanovic, D. (2007). *Aspiration*. Selo: *Muse Eek Publishing*.

somente título, nome dos performers e nome das músicas. Em diálogo com Bogdanovic, disse [sorrindo], que poderia ter sido ‘uma escolha do editor’.¹⁶⁷ O disco é produzido e editado pela *Muse Eck Publishing*, de Bruce Arnold,¹⁶⁸ sendo o único da discografia de Bogdanovic nos anos 2000 estudada nesta Tese que não faz parte do catálogo da *Doberman-Yppan*.

4.2.1.18 *Winter Tale* (2008)¹⁶⁹

Bogdanovic (violão) e Milcho Leviev (piano) gravaram em 1984 algumas músicas em estúdio, mas não houve lançamento em disco destes registros. Foi somente em 2008 que a *Doberman-Yppan* editou e lançou em disco as músicas gravadas em 1984. A seguir, na Tabela 4.41 é apresentada a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo:

<i>Winter Tale</i> (2008)			Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)			00:28:00	49,2%
Composição			00:18:11	32,0%
1) <i>Winter Tale</i>	(Bogdanovic)	(Duo)	00:07:28	13,1%
2) <i>Monica's Stroll</i>	(Bogdanovic)	(Duo)	00:06:54	12,1%
3) <i>Morning</i>	(Bogdanovic)	(Solo)	00:03:49	6,7%
Arranjo			00:09:49	17,3%
4) <i>Jovano, Jovanke</i>	(Tradicional)	(Duo)	00:05:03	8,9%
7) <i>Sugar Loaf</i>	(Edwards)	(Duo)	00:04:46	8,4%
Performance de obras de músicos participantes			00:28:52	50,8%
5) <i>California Winter</i>	(Leviev)	(Duo)	00:06:38	11,7%
6) <i>Women's Dance</i>	(Leviev)	(Duo)	00:06:17	11,0%
8) <i>Luc's Ponty</i>	(Leviev)	(Duo)	00:04:10	7,3%
9) <i>Dies Irae</i>	(Leviev)	(Solo)	00:11:47	20,7%
Total			00:56:52	100,0%

Tabela 4.41. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Winter Tale* (2008). Fonte: elaboração do próprio autor

¹⁶⁷ Diálogos com Bogdanovic, durante o *Guitar Art Festival* em Belgrado, Sérvia, março de 2013.

¹⁶⁸ Compositor, violonista e guitarrista de *jazz*. O estilo composicional de Arnold combina diversas técnicas experimentais derivadas dos anos 50 e 60, como 12 sons, escalas indianas, efeitos instrumentais guitarrísticos, entre outros.

¹⁶⁹ Bogdanovic, D. & Leviev, M. (2008) *Winter Tale*. Grav: Sage e *Sound Studio*, Hollywood, CA, 1984. Selo: *Doberman-Yppan* (DO 667). Texto do Encarte: Bogdanovic, 2008.

O disco tem caráter improvisatório, muito próximo ao *jazz*, onde piano e violão dialogam, com apresentação dos temas, desenvolvimentos com improvisações e reexposição. São 3 composições de Bogdanovic no disco *Winter Tale: Monica's Stroll, Winter Tale e Morning*. As composições de Leviev também são 3: *California Winter, Women's Dance e Luc's Ponty*. Bogdanovic e Leviev fazem o arranjo de *Jovano, Jovanke*, uma canção tradicional da Bulgária/Macedônia, com seções improvisatórias.

4.2.1.19 *Prayers* (2011)¹⁷⁰

Prayers é o 19º disco estudado nesta Tese de Bogdanovic. As gravações foram realizadas na Sérvia (2009 e 2010) e Estados Unidos (2010). O texto do encarte foi escrito por Bogdanovic em dezembro de 2011, em Genebra. Neste disco há várias obras interpretadas por diferentes performers, alguns originários de Belgrado, Bulgária e Irã: Milcho Leviev, Nadezda Kolundzija, Hooshyar Khayam, entre outros. A seguir, é apresentada a caracterização do presente disco a partir das variáveis de estudo:

Prayers (2011)	Duração	%
Performance de obras autorais (Bogdanovic)	00:44:28	100,0%
Composição	00:44:28	100,0%
1) <i>Little Box</i>	00:11:30	25,9%
2) <i>Psalm</i>	00:03:00	6,7%
3) <i>Cantilena and Fantasia</i>	00:05:18	11,9%
4) <i>Six Illuminations</i>	00:05:00	11,2%
5) <i>Little Prayer</i>	00:03:10	7,1%
6) <i>Over the face of the waters</i>	00:05:30	12,4%
7) <i>Prayers</i>	00:11:00	24,7%
Total	00:44:28	100,0%

Tabela 4.42. Demonstração quantitativa (em minutos) do disco *Prayers* (2011). Fonte: elaboração do próprio autor

Diferentemente de todos os outros discos estudados de Bogdanovic, em *Prayers* há somente 3 composições com violão: 1) *Psalm*, para violão solo; 2) *Little Box*, para voz, flauta, piano e violão; 3) *Prayers*, para 2 violões e orquestra. Destas, Bogdanovic participa como performer somente em *Little*

¹⁷⁰ Bogdanovic, D. (2011) *Prayers – Chamber Music of Dusan Bogdanovic*. Grav: USC (2009) e Belgrado (2009 e 2010). Selo: *Doberman-Yppan* (DO 780). Texto do encarte do CD: Bogdanovic (Genebra, 2011).

Box. Os outros violonistas são William Kanengiser, Brian Head e o violonista/alaudista Bor Zuljan. Neste disco, são várias as obras escritas para piano: *Psalm*, escrito para o pianista-compositor Milcho Leviev; 4 das *Six Illuminations*, originalmente escritas para o pianista brasileiro Fabio Luz; *Cantilena e Fantasia* (piano solo); *Little Prayers* (piano solo) e *Over the Face of the Waters*, para piano a 4 mãos.

4.2.2 Resumo Preliminar

Alguns resultados preliminares do Estudo Discográfico de Bogdanovic são apresentados a seguir em formato de tabelas, gráficos e esquemas estruturados na análise inicial das informações produzidas de forma sumarizada, pois o detalhamento e análise é discutido em Análise das Contribuições do Estudo Discográfico (item 6.1), de acordo com as variáveis do estudo e suas relações.

A fim de “pensar em modalidades” no “fazer musical” de Bogdanovic, definiu-se em 3 grandes grupos de recorte para análise ainda no Estudo Discográfico: “∞ Performance de obras autorais (Bogdanovic)”. “Ω Performance de obras para violão de outros autores” e “Φ Performance de obras de músicos participantes”, sendo estas modalidades do “fazer musical” de Bogdanovic apresentadas e discutidas no Capítulo 6 da presente Tese. A Tabela 4.43, apresenta de forma simplificada tais informações.

Discografia Bogdanovic- anos 80, 90 e 2000	Estudo Discográfico						Resumo Geral	
	Anos 80	%	Anos 90	%	Anos 2000	%	Total	%
∞ Performance de obras autorais (Bogdanovic)	02:09:41	51,8%	06:58:27	97,6%	03:10:20	86,8%	12:18:28	82,2%
Ω Performance de obras para violão de outros autores	00:24:18	9,7%					00:24:18	2,7%
Φ Performance de obras de músicos participantes	01:36:17	38,5%	00:10:20	2,4%	00:28:52	13,2%	02:15:29	15,1%
Total	04:10:16	100,0%	07:08:47	100,0%	03:39:12	100,0%	14:58:15	100,0%

Tabela 4.43. Resumo do Estudo Discográfico de Bogdanovic 1979 a 2011. Fonte: elaboração do próprio autor

As composições de Bogdanovic gravadas nos anos 80, do total de 6 discos gravados estão presentes em 4 discos: 1 composição em *Recital de Violão* (1979), 8 em *Early to Rise* (1984), 3 em *Common Language* (1985) e 2 em *Journey Home* (1988), totalizando 13 composições e uma regravação – ‘*Compulsion*’, presente nos discos de 1984 e 1985. Deste período, 5 composições são para violão solo, 3 para duo e 5 composições para trio. Ao analisar a variável arranjo, a partir da discografia de

Bogdanovic nos anos 80, nota-se a presença do arranjo em 3 discos (do total de 6): *Recital de Violão* (1979), *A Journey Home* (1988) e *Falla Guitar Trio* (1989). As formações perpassam por solo, duos e trios para este período de análise da discografia de Bogdanovic.

Nos 8 discos gravados nos anos 90 (ver Tabela 4.22), as composições de Bogdanovic estão em 6 discos. Têm-se 6 composições em *Worlds* (1990); 6 composições em *Levantine Tales* (1992), incluindo a regravação de *Furioso*¹⁷¹; 3 composições em *Keys to talk by* (1992); 8 composições em *Midst of the Winds* (1994); 8 composições¹⁷¹ em *Mysterious Habitats* (1995) e 8 composições gravadas¹⁷² em *Unconscious in Brazil* (1999).

Dos discos gravados por Bogdanovic nos anos 2000, as 23 composições deste período estão inseridas em 4 discos, todos lançados pela *Doberman-Yppan*, sendo 3 discos essencialmente de composições para música de câmara e 1 para violão e piano, de caráter improvisatório. Arranjos de Bogdanovic não se fazem presentes na discografia deste período, conforme revelou o Estudo Discográfico.

O Estudo Discográfico revelou 3 discos exclusivamente com composições: *Early to Rise* (1984), *Mysterious Habitat* (1995) e *Unconscious of Brazil* (1999), cada um com 8 composições, totalizando 24 composições. No Estudo Discográfico de Bogdanovic, há obras essencialmente exploratórias e improvisadas, ou ‘não estruturadas’, expressão do próprio Bogdanovic: Em *Worlds* (1990), por exemplo, aproximadamente 20 minutos do disco exemplificam o exposto. Na Figura 4.1 a seguir tem-se *Gamelitar Music* com 00:15:32 e *Desert Blossom* (00:05:04), representando 27,8% e 9,1%, respectivamente, em relação ao tempo total do disco *Worlds* (1990). Outro exemplo é o disco *Aspiration* (2007), com todas as 18 obras em forma de miniaturas, improvisatórias, gravadas em estúdio, mas ‘ao vivo’.

¹⁷¹ Dentre estas, 1 é regravação: *Introdução, Passacaglia e Fuga*.

¹⁷² Dentre estas, 2 são regravações: *Little Café Suite e Estudos Polimétricos*.

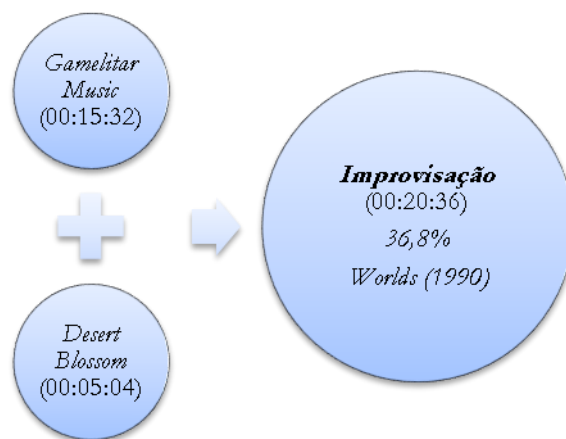


Figura 4.1. Exemplo de “improvisação” de Bogdanovic no disco *Worlds* (1990). Fonte: elaboração do próprio autor

Além disso, conforme analisado no capítulo 6 desta Tese, algumas composições de Bogdanovic ‘nascem’ de uma relação de experimentação e improvisação, transformando-se posteriormente, em composições escritas mas ‘com caráter improvisatório’. Por outro lado, a improvisação em Bogdanovic pode ocorrer inserida em determinadas composições ou arranjos, definidos aqui como ‘seções improvisatórias’, ocorrendo, principalmente: a) na introdução da obra; b) na seção de desenvolvimento, após a apresentação dos temas. Como exposto na Figura 4.2, são 9 os discos que apresentam a prevalência da improvisação:¹⁷³

Anos 80	Anos 90	Anos 2000
<i>Early to Rise</i> (1984)	<i>Worlds</i> (1990)	<i>Aspiration</i> (2007)
<i>Common Languages</i> (1985)	<i>Levantine Tale</i> (1992)	<i>Winter Tale</i> (2008)
<i>A Journey Home</i> (1988)	<i>Keys to talk by</i> (1992)	
	<i>In the Midts of Winds</i> (1994)	

Figura 4.2. Prevalência de “improvisação” no Estudo Discográfico de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor

Nos discos ‘*Early to Rise*’ (1984), ‘*Common Language*’ (1985) e ‘*Winter Tale*’ (gravado em 1984 e lançado em 2008), a linguagem é mais próxima do *jazzy*, através da relação da improvisação com

¹⁷³ Nos discos de Bogdanovic, a improvisação ocorre geralmente em duos e trios, mas também no formato ‘solo’.

harmonias e modos utilizados no *jazz* americano. Já ‘*A Journey Home*’ (1988) apresenta improvisações sobre composições e arranjos com maior influência do Leste Europeu (Região dos Bálcãs). Nos 4 discos gravados pela *M.A* (1990-1994), a experimentação e improvisação caracterizam as composições gravadas, com algumas obras apresentando diversas seções com improvisação. Já o disco *Aspiration* (2007) é constituído de 18 ‘temas’ em forma de miniaturas, com “improvisação livre”.

A Tabela 4.44 apresenta a “Performance de obras para violão de outros autores” como “modalidade” do “fazer musical” de Bogdanovic para o período de análise realizado no Estudo Discográfico, conforme definido no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) desta Tese.

Disco/Modalidade	Performance	
	Obra	Duração
Ω Performance de obras para violão de outros autores		
4.2.1.1 <i>Recital de Violão</i> (1979)	<i>Estudo 12</i>	00:02:51
	<i>Tombeau sur la mort de M. C. de Logy</i>	00:08:27
	<i>Prelúdio, Fuga e Allegro</i> BWV 998	00:13:00
4.2.1.11 <i>In the midst of winds</i> (1994)	<i>Fortune</i>	00:02:33
	<i>Quatre pièces pour deux guitares</i>	00:04:19
	Total	00:31:10

Tabela 4.44. Performance de obras para violão de outros autores presentes na totalidade do Estudo Discográfico de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor

Sobre o aspecto da periodicidade, encontra-se esta “modalidade” do “fazer musical” de Bogdanovic nos anos 80 e 90 e a não ocorrência nos anos 2000, fato que pode ser justificado pelo incremento da Performance de obras autorais (Bogdanovic) e performance de obras de músicos participantes, conforme já demonstrado na Tabela 4.43. Nos anos 80, a ênfase no disco *Recital de Violão* (1979) de Bogdanovic recai sobre a interpretação de compositores do repertório violonístico. Nos anos 90, na totalidade dos discos gravados, interpretou 2 compositores, John Dowland (Renascimento Inglês) e George Barcos (Colombiano, século XX).

A Tabela 4.45, a seguir, apresenta a “performance de obras de músicos participantes” como “modalidade” do “fazer musical” de Bogdanovic para o período de análise realizado no Estudo Discográfico, conforme definido no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) desta Tese. Alguns aspectos podem ser evidenciados, tais como:

1. Periodicidade – a “performance de obras de músicos participantes” como “modalidade” do “fazer musical” de Bogdanovic está presente nas 3 fases dos Estudo Discográfico (anos 80, 90 e 2000), o que pode ser “interpretado” como a maior receptividade de Bogdanovic aos demais participantes em sua discografia.
2. Duração – ainda a “performance de obras de músicos participantes” tem-se o tempo total de 02:27:04 (ver Tabelas 4.43 e 4.45), o que representa 15,1% de toda a discografia de Bogdanovic no presente Estudo Discográfico. Este quantitativo de tempo apesar de expressiva redução (de 38,5% para 15,1% ao comparar anos 80 e 2000), é representativo das relações com demais “mundos musicais” através dos diferentes músicos que estão presentes em sua discografia.
3. Natureza das obras – com ênfase em composição e arranjos, o que de fato pode ser ainda entendido como abertura para obras novas de demais músicos e recriação de obras já conhecidas pelo mundo do violão clássico. Isto dá a Bogdanovic um ecletismo musical e maior transitoriedade pelos ‘mundos musicais’ – paradigma epistemológico desta Tese.
4. “Mundos musicais” – na perspectiva dos ‘mundos musicais’, a “performance de obras de músicos participantes” traz para a discografia de Bogdanovic a música das regiões dos Bálcãs, do Norte da África, do Irã, do *Jazz* e a Música Clássica Ocidental. Nota-se uma dispersão geográfica dos ‘mundos musicais’ no “fazer musical” de Bogdanovic, com abrangência global. Tal situação atribui-lhe uma natureza híbrida no “fazer musical”, revelado já no Estudo Discográfico dos anos 80, 90 e 2000.

Disco/modalidade	Participações	
	Obra	Duração
Φ Performance de obras de músicos participantes		
4.2.1.3 <i>Common Language</i> (1985)	<i>Samba Deborah</i>	00:04:00
	<i>Radical Tango</i>	00:10:15
4.2.1.4 <i>The de Falla Trio: Music for Three Guitars</i> (1986)	<i>Symphony n°1</i>	00:06:26
	<i>Aragón</i>	00:04:39
	<i>Fandango</i>	00:10:25
	<i>El Amor Brujo</i>	00:16:39
	<i>Spain</i>	00:05:36
4.2.1.5 <i>A Journey Home</i> (1988)	<i>A Journey Home</i>	00:05:29
	<i>Fantasia</i>	00:06:15
4.2.1.6 <i>West Side/Pulcinella/Jazz Sonata</i> (1989)	<i>Suíte West Side Story</i>	00:22:08
4.2.1.9 <i>Levantine Tales</i> (1992)	<i>Izvor</i>	00:10:20
4.2.1.11 <i>In the midst of winds</i> (1994)	<i>Quatre pieces pour deux guitares</i>	00:04:19
4.2.1.18 <i>Winter Tale</i> (2008)	<i>California Winter</i>	00:06:38
	<i>Women's Dance</i>	00:06:17
	<i>Luc's Ponty</i>	00:04:10
	<i>Dies Irae</i>	00:11:47
	Total	02:15:23

Tabela 4.45. Performance de obras (composições e arranjos) de músicos participantes presente na totalidade do Estudo Discográfico de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor

O Estudo Discográfico de Dyens e Bogdanovic revelou idiosincrasias no “fazer musical”, com respectivas semelhanças entre os violonistas-compositores analisados, conferindo-lhos a caracterização e contribuição teórico-prático (ver Capítulo 6). No item 4.3 a seguir apresenta-se a reflexão final do capítulo para fins de destacar os distintos aspectos apresentados - os mais relevantes face aos objetivos da Tese.

4.3 Resumo Reflexivo

O presente capítulo organiza e analisa a discografia de Dyens e Bogdanovic no período dos anos 80, 90 e 2000, de acordo com o Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) adotado na Tese para garantir o cumprimento com o devido rigor científico dos objetivos definidos no Item 3.3 da presente Tese. De acordo com a Figura 4.3, com o passar dos anos Dyens foi aumentando a performance de obras autorais (composição, arranjos) associado a redução da “interpretação” de obras para violão de outros autores.

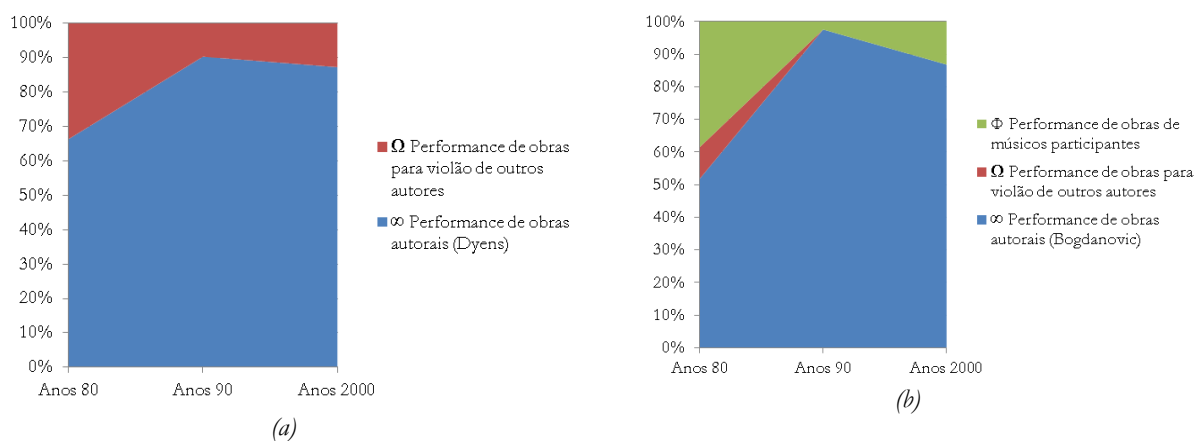


Figura 4.3. Distribuição do “fazer musical” de Dyens (a) e Bogdanovic (b) em “∞ Performance de obras autorais (Dyens)”, “Ω Performance de obras para violão de outros autores” e “Φ Performance de obras de músicos participantes” revelada pelo Estudo Discográfico nos anos 80, 90 e 2000. Fonte: elaboração do próprio autor

Ao verificarmos o “fazer musical” de Bogdanovic a partir do Estudo Discográfico, nota-se que a “modalidade” “Φ Performance de obras de músicos participantes” está presente em vários discos (ver Figura 4.3(b)). Esta “modalidade” foi mais forte nos anos 80 e 2000, porém é uma das características do “fazer musical” de Bogdanovic em relação aos ‘mundos musicais’ e influências musicais – pelo fato de apresentar outros músicos através de duos, trios, quartetos e outros.

Torna-se assim importante articular a música gravada (discos) como um produto musical sensível, com vasto poder e base de influência, cuja reputação e estatuto do material musical (discos) se estabelece através de vários meios, tais como críticas de meios informativos específicos ou ações de promoção, como os festivais de violão (ver Capítulo 5). O Estudo Discográfico realizado vem

confirmar alguns aspectos já discutidos na presente Tese, essencialmente no Enquadramento Teórico (Capítulo 2), com destaque para:

1. Os discos gravados – como forma de representação de “produto” resultante de um processo, aqui estudado como “fazer musical”. Tanto em Dyens quanto em Bogdanovic foram revelados aspectos muito peculiares no “fazer musical” de cada um deles.
2. A natureza musicológica dos discos – em conceito *latu sensu* como estudo do fenómeno musical propõe a interação com outros domínios científicos para conseguir compreender as práticas musicais de modo contextualizado, principalmente no que tange à música gravada, regida ou influenciada por uma indústria discográfica (gravadoras/selos musicais).
3. Dificuldades em estudos baseados em discos – as limitações (ver Capítulos 3 e 7) de se estabelecer o disco como fonte documental mais objetiva e fundamentada ainda se tem colocado como um dos principais desafios enfrentados no presente Estudo Discográfico.

Nos resumos preliminares (itens 4.2.1 e 4.2.2) para Dyens e Bogdanovic, respectivamente, foram apresentados dados organizados conforme previamente definidos no Enquadramento Metodológico (ver Capítulo 3) e ajustados às características dos discos analisados para os violonistas-compositores estudados na Tese. Destacam-se alguns aspectos a partir da Tabela 4.19:

- Em Dyens: os dados revelaram “forte inclinação” para a “performance de obras autorais” (82,9%), fato este que o caracteriza como violonista-compositor, arranjador e intérprete, ocasionalmente improvisador. Tem-se ainda 48 composições e 75 arranjos apresentados nesta discografia.
- Em Bogdanovic: os dados revelaram “forte inclinação” para a “performance de obras autorais” (82,2%), o caracterizando como violonista-compositor e improvisador. Tem-se ainda 75 composições e 44 arranjos, incluindo as 30 invenções de Bach e 6 Sonatas de Bach.

O presente Estudo Discográfico revela dados inéditos da discografia de Dyens e Bogdanovic para as últimas 3 décadas – as “modalidades” do “fazer musical” dos violonistas-compositores analisados foram sendo já revelados no Estudo Discográfico, contudo, a seguir, no Capítulo 5, a Pesquisa Empírica, conforme definido no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) é apresentada para complementação das “evidências científicas” levantadas nas fases anteriores (Fases I e II).

Capítulo 5 – Pesquisa Empírica

Apresentação

Neste capítulo apresento resultados dos estudos desenvolvidos na Pesquisa Empírica ocorrida no período de outubro de 2012 a novembro de 2013, durante os Festivais de Paris (2012), Colmar (2012 e 2013), Belgrado, Vaduz e Sevilha (2013).

Na Pesquisa Empírica desenvolve-se o Estudo Observacional, **onde** subdivido em Estudo Observacional não participante e Estudo Observacional participante. No primeiro momento observo *masterclasses* e recitais de Dyens e Bogdanovic na qualidade de investigador, porém, enquanto participante surge a figura do músico-participante, onde apresento obras de Dyens e Bogdanovic para os mesmos, e ainda composições próprias afim de obter maior interação em contexto de *masterclasses*, *ensembles* e recitais.

O presente capítulo encontra-se estruturado em três seções principais: atividades desenvolvidas na Pesquisa Empírica (item 5.1), Estudo Observacional (item 5.2) com os respectivos subitens e o Resumo Reflexivo (item 5.3).

5.1. Atividades desenvolvidas na Pesquisa Empírica

Na fase da observação não participante foram observados 3 recitais de Dyens nas cidades de Estrasburgo (2012) Paris (2012) e Colmar (2013) e 1 recital de Bogdanovic, em Vaduz (2013), todos inseridos em festivais de violão. O objetivo foi averiguar o repertório apresentado nos recitais, com os seguintes itens iniciais de verificação: a) quais as obras autorais de Dyens e Bogdanovic seriam apresentadas; b) que obras de outros autores seriam apresentadas; c) a presença da improvisação nos recitais; d) quais obras estavam presentes no Estudo Discográfico.

A partir das obras apresentadas, averigui quais já estavam gravadas anteriormente por Dyens e Bogdanovic a fim de comparar as versões. As categorias de alterações observadas utilizadas foram: alterações estruturais, circunstanciais, instrumentação, interpretação, minutagem e andamento. As alterações estruturais dizem respeito à forma da obra. As circunstanciais derivam de inserção de ornamentações, notas de passagens, etc. A instrumentação indica se para violão solo, duo ou outra formação com violão. A minutagem, em relação ao tempo de duração da obra e o andamento à velocidade de performance da obra. Durante a observação dos recitais foram encontrados as seguintes situações:

- Performance de obras autorais de Dyens (composições e arranjos) e Bogdanovic (composições)
- Improvisação nos recitais (Dyens e Bogdanovic)
- Performance de obras de outros violonistas-compositores (Dyens)

Nesta fase também foram observadas *masterclasses* com Dyens em Colmar (2012 e 2013) e Bogdanovic em Belgrado, Vaduz e Sevilha (2013). O objetivo foi averiguar o repertório apresentado nas *masterclasses*, com os seguintes itens iniciais de verificação: a) quais obras autorais de Dyens e Bogdanovic seriam apresentadas pelos alunos; b) que obras de outros autores seriam apresentadas pelos alunos; c) a presença da improvisação em *masterclasses*; d) quais obras estavam presentes no Estudo Discográfico.

Observei *masterclasses* de Dyens e Bogdanovic, analisando como e de que forma ambos trabalhavam suas obras e de outros compositores apresentadas por alunos no contexto de *masterclasses*

ministradas pelos mesmos nos festivais observados. Além disso, a partir das obras apresentadas, averigui quais já estavam gravadas anteriormente por Dyens e Bogdanovic para efeito de comparação. Durante a observação das *masterclasses* de Dyens e Bogdanovic, foram encontradas situações semelhantes e situações diferentes. Cada situação é discutida conforme as características encontradas tanto para Dyens quanto para Bogdanovic no Capítulo 6, a saber:

Situação	Músico	Caracterização
1	Dyens	Performance de obras autorais (composição e arranjo) apresentadas pelos alunos
2	Dyens e Bogdanovic	Performance de obras para violão de outros autores
3	Dyens e Bogdanovic	Performance de obra de autoria de outro violonista-compositor
4	Bogdanovic	Performance de obra de autoria do aluno

Tabela 5.1. Resumo das situações encontradas e analisadas na fase da observação não participante. Fonte: elaboração do próprio autor

Já a observação participante ocorreu em 5 festivais, nas cidades de Colmar (2012 e 2013), Belgrado, Vaduz e Sevilha (2013), através das *masterclasses*, ensaios de *ensemble* de violões e participação em recitais. As situações vivenciadas nas *masterclasses* possibilitaram uma interação direta com os sujeitos da pesquisa, onde pude me colocar como músico, aprendiz e investigador, exigindo muitas horas de preparação prévia e apresentando-me para Dyens e Bogdanovic, ora tocando minhas composições e arranjos, ora tocando suas composições.

A minha participação enquanto membro dos *ensembles* de violões foi menos complexa de ser administrada, em razão da música para *ensemble* ser menos ‘difícil’, do ponto de vista técnico-musical, pois o foco está nas relações das partes (violões I, II, III e IV) e trabalho de grupo com os músicos, onde éramos orientados por Dyens. E, finalmente, os recitais que participei permitiram experienciar de forma prática, ‘ao vivo’ no palco, os processos desenvolvidos nos ensaios e *masterclasses* com Dyens e Bogdanovic. A observação participante é detalhada no Capítulo 5 e discutida no Capítulo 6 desta Tese.

5.2 Estudo Observacional

5.2.1 Observação não participante

A observação não participante ocorreu em festivais de violão. Em Dyens, foram 3 recitais observados em 3 festivais e *masterclasses* observadas em 2 festivais. Em Bogdanovic, 1 recital observado e *masterclasses* em 3 festivais.

5.2.1.1 Roland Dyens

Observação de recitais

Durante a Pesquisa Empírica foram observados recitais de Dyens nas cidades francesas de Estrasburgo, Colmar e Paris. No primeiro recital de Dyens, na abertura do *6º Stage de Guitare*, em Estrasburgo¹⁷⁴ não utilizei registro em áudio ou vídeo e não havia programa impresso com as obras a serem apresentadas. Posteriormente, para fins metodológicos, registrei em áudio ou vídeo os recitais de Paris (2012) e Colmar (2013) com o objetivo de auxiliar a apreensão do que foi observado. A descrição e análise foram feitas principalmente sobre esses dois recitais (Paris e Colmar).



Figura 5.1. Dyens, recital em Estrasburgo, 29.10.2012. Abertura do *6º Stage de Guitare R. Dyens*. Foto: *6º Stage de Guitare R. Dyens* (divulgação).

¹⁷⁴ O local do recital de abertura do *6º Stage de Guitare R. Dyens* foi no 'Oratoire du Temple Neuf', localizado na 'Rue de temple Neuf', em Estrasburgo, distante 79 km de Colmar, onde as outras atividades do Festival ocorreram. Estrasburgo tem cerca de 270.000 habitantes e é a capital da região administrativa da Alsácia.

No recital em Estrasburgo, Dyens apresentou composições de sua autoria, recentes e ainda não registradas por ele em disco. Dos arranjos próprios, apresentou músicas de Frederic Chopin, Baden-Powell, 1 canção francesa do disco *Chansons Françaises* e um tema do CD *Night and Day* (2003). Da performance de composições para violão de outros autores, apresentou 4 estudos do violonista-compositor Fernando Sor. Na abertura do recital, apresentou uma obra ‘improvisada’, sem título e não gravada em disco anteriormente. Este recital serviu como introdução às observações realizadas durante o restante do período da coleta de dados, contribuindo para ajustes e melhor definição de critérios e procedimentos a serem adotados nas observações seguintes.

Dyens: recital em Paris, 22.11.2012

O recital de abertura do *10º Festival de Guitare de Paris* contou com a participação de Dyens na abertura do Evento, com a presença de um público que lotou os dois andares do Teatro *Adyar*.¹⁷⁵ A primeira parte do recital foi apresentada pela guitarrista francesa May Cotel, que interpretou a *Jazz Sonata*, de Dusan Bogdanovic. A seguir, o grupo de câmara *L'Ensemble MG21*, constituído de violões, 'mandolines, mandole, mandoloncelle e baixo' e com repertório de composições e arranjos do *L'Ensemble MG21*. A segunda parte do recital contou com Dyens e os violonistas Pablo Marques, Cristina Azuma e Tania Chagnot, que se revezaram em duos, trios e quartetos. As composições e arranjo de Dyens apresentadas no recital são apresentadas na Tabela 5.2, a seguir:

Obra	Autor	Dyens
<i>Si Ça c'est pas un choro</i>	Dyens	Composição
<i>Austin Tango</i>	Dyens	Composição
<i>Men Irmão Jacques</i>	Azuma	Obra de outro autor
<i>Alfonsina y el Mar</i>	Ramirez	Arranjo
<i>Festival Paris</i>	Dyens	Composição

Tabela 5.2. Obras apresentadas por Dyens no recital no *10º Festival de Guitare de Paris*. Fonte: elaboração do próprio autor

¹⁷⁵ Teatro construído em 1914, localizado próximo à Torre *Eiffel*, com 381 lugares e um *ball* para 200 pessoas.

A composição *Si ÇA c'est pas un choro*¹⁷⁶ foi publicada em partitura pela Editora *Doberman-Yppan* no segundo semestre de 2012, um mês antes do recital, quando foi interpretada pelo próprio Dyens em duo com a violonista Cristina Azuma. Já *Austin Tango*,¹⁷⁷ para quarteto de violões, foi interpretada por Azuma, Chagnot, Marquez e o próprio Dyens. A obra que encerrou o recital foi uma encomenda do Festival para Dyens, em estréia mundial, apresentada por uma orquestra de violões composta por 25 participantes da Associação de Violão de Paris, incluindo a diretora geral, Tania Chagnot, celebrando e homenageando os 10 anos do Festival¹⁷⁸ (ver Figura 5.2).



Figura 5.2. ‘Estréia mundial’ da composição *Festival de Paris* para Orquestra de Violões (Dyens). Foto: acervo fotográfico de Corrêa, em 22.11.2012.

Além das composições, foi apresentado 1 arranjo de Dyens - a música *Alfonsina y el Mar* (Ariel Ramirez) para quarteto de violões, com performance de Dyens, Azuma, Chagnot, Marquez e Dyens.¹⁷⁹

¹⁷⁶ *Si ÇA c'est pas un choro* (2012), composição dedicada para o duo de violonistas *Anais e Elias d'Andrea*, que Dyens conheceu em 2011 em um festival de violão ministrado por ele. No ano seguinte, a obra foi estreada pelo Duo em um festival de violão com a orientação e presença de Dyens.

¹⁷⁷ *Austin Tango* (2009), estreada em abril de 2009 em Austin, Texas (EUA), com performance de 100 violonistas sob a direção de Michael Quantz e com a presença de Dyens. No segundo trimestre de 2009 a partitura foi editada pela primeira vez pela Editora *Doberman-Yppan*.

¹⁷⁸ *Festival de Paris* (2012), *Création Mondiale pour le 10ème anniversaire*. Composta e estreada em 2012, com a publicação no formato partitura no 2º semestre de 2012 (Editora *Doberman-Yppan*).

¹⁷⁹ *Alfonsina y el mar* (2006), “*arrangement pour quatuor ou ensemble de violões*” de Dyens. Publicação: *Doberman-Yppan* (DZ 930), 4º trimestre de 2006.



Figura 5.3. Performance da música *Alfonsina y el Mar*. Arranjo: R. Dyens. Quarteto: Azuma, Chagnot, Marquez e Dyens. Recital em Paris, 22.11.2012. Foto: acervo fotográfico de Corrêa.

A performance de obra para violão de outro autor constituiu-se da composição *Meu Irmão Jacques* (Cristina Azuma), interpretada por Dyens e a própria autora. Quanto à improvisação, notou-se a sua ausência neste recital.

Recital em Colmar: 7^o *Stage de Guitare Roland Dyens*, 26.10.2013

As obras apresentadas no recital estão descritas na Tabela 5.3, a seguir:

Obra	Autor	Variável de estudo
1. <i>Improviso</i>	Dyens	Improviso
2. <i>The Wiz</i>	Dyens	Composição
3. <i>Angel's Waltz</i>	Dyens	Composição
4. <i>Barcarole</i>	Tchaikovsky	Arranjo
5. <i>Valsa Op. 69 n° 2</i>	Chopin	Arranjo
6. <i>Alba Nera</i>	Dyens	Composição
7. <i>El Último Recuerdo</i>	Dyens	Composição
8. <i>Andante Largo</i>	Sor	Obra de outro autor
9. <i>Nuages</i>	Reinhardt	Arranjo
10. <i>Aria da 5ª Bachiana</i>	Villa-Lobos	Arranjo
11. <i>Felicidade</i>	Tom Jobim	Arranjo
12. <i>Carinhoso</i>	Pixinguinha	Arranjo

Tabela 5.3. Resumo das músicas apresentadas por Dyens no 7º *Stage de Guitare R. Dyens*. Fonte: elaboração do próprio autor.

As 4 composições apresentadas no recital em Colmar (26.10.2013) ainda não haviam sido gravadas em disco por *Dyens* no período da Pesquisa Empírica. A composição *El Último Recuerdo* não havia sido disponibilizada comercialmente, o que, segundo *Dyens*, “aconteceria a seguir”.¹⁸⁰ A composição *The Wiz* foi publicada em 2012 pela *Doberman-Yppan*. Já *Alba Nera* foi editada e disponibilizada para venda “recentemente”.¹⁸¹ *Angel's Waltz* é a composição mais antiga, mas também não foi gravada por *Dyens*.¹⁸²

Dos 6 arranjos para violão de *Dyens* apresentados no recital de outubro de 2013, 3 são sobre obras de compositores brasileiros: Villa-Lobos, Tom Jobim e Pixinguinha; 2 sobre música clássica original para piano (Chopin e Tchaikovsky) e 1 sobre tema do guitarrista de *jazz* Django Reinhardt. Dos 6 arranjos apresentados, a *Barcarolle* de Tchaikovsky é o único arranjo que não foi gravado por *Dyens* em disco, tendo sido publicada em partitura no ano de 2010 (o último disco gravado por *Dyens* é *Naquele Tempo*, de 2009). Os outros 5 arranjos foram gravados anteriormente por *Dyens* nos seguintes discos:

¹⁸⁰ *El Último Recuerdo* foi publicada no formato partitura no ano seguinte, no terceiro trimestre de 2014, pela Editora d'Oz. *El Último Recuerdo* é uma homenagem a Francisco Tárrega e Agustin Barrios, ou 'Francisco Barrios e Agustin Tárrega', como anunciado por *Dyens* no recital, em uma homenagem bem humorada, típica de *Dyens*.

¹⁸¹ Dialogo com *Dyens* durante o 7º *Stage de Guitare R. Dyens*, em Colmar. Local: *Maison du Kleebach*, 27.10.2013.

¹⁸² *Dyens*, D (2005) *Angel's Waltz*. França: Editora *Henry Lemoine*.

- CD *Nuages* (1998): *Ária da Bachiana* (H. Villa Lobos); *A Felicidade* (Jobim); *Nuages* (Reinhardt);
- CD *Naquele Tempo* (2009): *Carinhoso* (Pixinguinha);
- CD *Citron Doux* (2001): *Valsa Op. 69 n°2* (Chopin).

A improvisação é apresentada no início do recital, como música de ‘abertura’, denominada de *Improviso*. Dyens segue *sua* tradição de apresentar uma improvisação livre, com ideias e temas próprios, baseada na tradição pianística do Século XIX de iniciar um recital com um ‘prelúdio improvisado’. Nos 2 discos de Dyens gravados ‘ao vivo’, *Ao Vivo* (1989) e *Anyway* (2009), a improvisação de ‘abertura’ também ocorre.

Masterclasses

As *masterclasses* de Dyens foram observadas na França em 2 eventos:

- 1) *6ª Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, 30.10.12 a 04.11.12.
- 2) *7ª Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, 27.10.13 a 01.11.13.

Nas observações realizadas, foram verificadas em *masterclasses* as seguintes situações apresentadas por alunos, conforme Tabela 5.1: (1) Performance de obras autorais de Dyens (composição e arranjo); (3) Performance de obras de outro violonista-compositor. A situação (2) “Performance de obras para violão de outros autores” foi também encontrada no *6ª e 7ª Stage de Guitare Roland Dyens* (2012 e 2013), com alunos apresentando diferentes repertórios, entre elas obras de J. Sebastian Bach, William Walton, Agustin Barrios, Francisco Tárrega, Manuel de Falla, Hetor Ayala e Toru Takemitsu, entre outros. Eu como observador, em razão da quantidade de alunos que apresentaram obras (composições ou arranjos) de Dyens, optei por priorizar as situações (1) e (3).

Situação (1): Performance de obras autorais (composição e arranjo) de Dyens apresentada por alunos.

As composições observadas de Dyens apresentadas para Dyens nos 2 festivais de Colmar (2012 e 2013), estão apresentadas na Figura 5.4, a seguir:

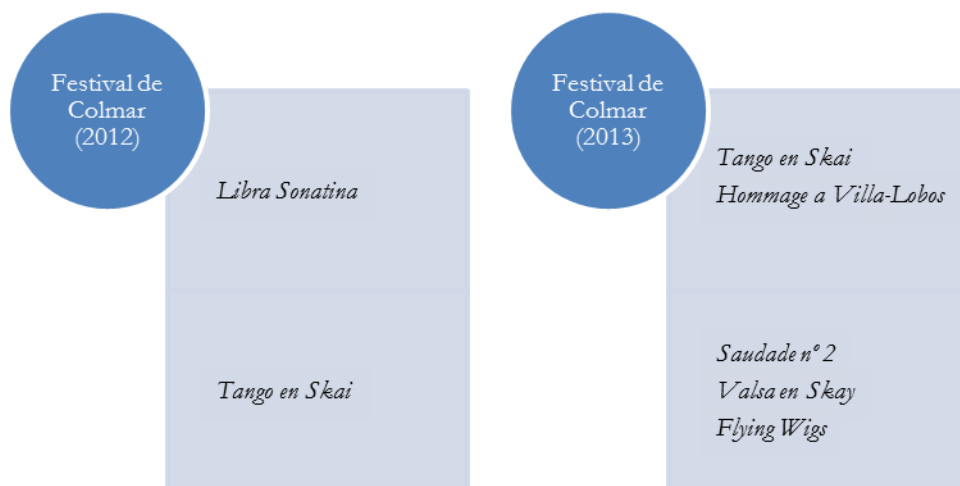


Figura 5.4. Composições de Dyens observadas nos 6º e 7º Stage de Guitare Roland Dyens, Colmar, 2012 e 2013. Fonte: elaboração do próprio autor.

Destas 6 composições de Dyens apresentadas, 4 foram compostas originalmente nos anos 80, 1 nos anos 90 e 1 nos anos 2000: A *Saudade nº 2* é do primeiro disco de Dyens (*Villa-Lobos & Dyens, 1982*); *Tango en Skay* e *Libra Sonatina* estão no disco *'Hommage à Brassens* (1985); Já a *Hommage a Villa-Lobos* está no disco *Villa-Lobos* (1987). *Valsa en Skay* está no disco *Nuages* (1998) e *Flying Wigs* está em *Citron Doux* (2001), conforme já demonstrado no Estudo Discográfico (ver Capítulo 4) e discutidas no Capítulo 6.

Os arranjos observados de Dyens apresentados em *masterclasses* para Dyens nos 2 festivais de Colmar (2012 e 2013) foram os seguintes:

- *Gottingen* (Barbara)
- *Bluesette* (T. Thielmans)

Em *masterclass*, um aluno interpretou para Dyens o arranjo de Dyens de *Gottingen*. Talvez por perceber certas limitações técnicas que dificultavam a performance do aluno, além de um aparente nervosismo, Dyens sugeriu tocar com ele, em duo. O aluno continuou interpretando o que está escrito na partitura e Dyens ‘improvisou’ um acompanhamento, prevalecendo encadeamentos harmônicos, linhas de baixo e um pouco de improviso em linhas melódicas.

No recital dos alunos, ao final do festival, Dyens participou da performance de *Gottingen*, tocando em duo. O nervosismo do aluno continuou aparente no recital. Em um certo momento, parou de tocar, interrompendo a performance. Dyens sugeriu para ele se acalmar, respirar com calma, para,

então, retornarem à apresentação. O público aplaudiu o esforço do aluno e a disponibilidade de Dyens.

Em contrapartida, em outra *masterclass*, um aluno interpretou o arranjo de Dyens da música *Bluesette*, de Toots Thielmans, apresentada com nível técnico-musical suficiente para uma boa performance da obra. Durante a execução da reexposição do tema principal, ao invés de tocar o arranjo como Dyens havia escrito, o aluno acrescentou um assobio ao tema principal e no violão fez o acompanhamento (harmonia e ritmo). Dyens, surpreso e sorrindo (ver Figura 5.5), comentou com os demais alunos que o compositor original de *Bluesette* costumava tocar a melodia na gaita de boca. Dyens sinalizou a inserção desta obra no recital de encerramento do festival, agora com a inserção do assobio com acompanhamento no violão sobre o arranjo de Dyens, conforme a versão apresentada pelo aluno.



Figura 5.5. *Masterclass*: performance do arranjo de *Bluesette*. Festival de Colmar, 2013. Fonte: acervo fotográfico de Corrêa (2013).

Situação (3): Performance de obras de outro violonista-compositor

Obra: *Persian Miniatures* (D. Bogdanovic).

As *Miniaturas Persas*, de Dusan Bogdanovic,¹⁸³ publicada em 2011, foi a obra escolhida por um aluno para apresentar para Dyens. Com isso, pude verificar em uma *masterclass* a performance de uma obra de Bogdanovic sendo apresentada justamente para Dyens. Dyens ouviu atentamente a recente composição de Bogdanovic, acompanhando pela partitura. Após a performance do aluno, Dyens pediu para ele tocar algumas passagens novamente, buscando revisar aspectos tímbricos, harmônicos e de dinâmica, explorando possibilidades de melhor interpretação. Algumas vezes Dyens leu partes da música de Bogdanovic no violão.

¹⁸³ Bogdanovic, D. (2011) *5 Persian Miniatures*. Editora: *Dobberman-Yppan* (DO 743). A obra foi dedicada para a violonista Golfam Khayam, que gravou um disco inteiramente dedicado à obra de Bogdanovic.

Durante a *masterclass*, lendo a música com o violão. Dyens percebeu que a escala utilizada na *Miniatura Persa* apresentada era similar à utilizada no baião brasileiro. Experimentou então algumas frases sobre a escala (em modo mixolídio), improvisando sobre o tema, com reminiscências de baião, numa espécie de diálogo com a música de Bogdanovic.

5.2.1.2 Dusan Bogdanovic

Observação de Recital

Durante a fase da Pesquisa Empírica, observei 1 recital de Bogdanovic, inserido na programação de recitais do *Ligita Festival*, em Lichtenstein, em julho de 2013. O recital ocorreu às 18h no Teatro da Escola de Música onde o Festival aconteceu.¹⁸⁴ O público presente era majoritariamente constituído por estudantes, professores e comissão organizadora do *Ligita Festival*, além de interessados residentes em Vaduz e região. O violonista-compositor iniciou o recital anunciando as obras que seriam apresentadas, pois não foi disponibilizado programa impresso. Assim, antes da performance de cada obra, Bogdanovic descrevia algumas características das composições, como fórmula de compasso, influências, forma e estrutura, como por exemplo: “*I’m gonna play a Cantilena and a Passacaglia, a relative baroque form, in 5/8. It’s modal language; vertically bass like Palestrina however, horizontally, very melismatic and... from the near Balkans*” (Bogdanovic, recital, 09.07.2013). Neste recital todas as obras apresentadas eram de autoria do violonista-compositor. A Tabela 5.4 a seguir apresenta as obras:

Obra	Autor	Variável de estudo
1. <i>Cantilena e Passacaglia</i>	Bogdanovic	Composição
2. <i>Polymetric Studies nº 3, 4, 1 e 2</i>	Bogdanovic	Composição
3. <i>In Winter Garden</i>	Bogdanovic	Composição
4. <i>No Feathers on This Frog</i>	Bogdanovic	Composição
5. <i>Improvisation 1</i>	Bogdanovic	Improvisação
6. <i>Improvisation 2</i>	Bogdanovic	Improvisação

Tabela 5.4. Resumo das obras apresentadas por Bogdanovic no Festival de Lichtenstein. Fonte: elaboração do próprio autor.

¹⁸⁴ O Recital de Bogdanovic ocorreu no *Musikschulzentrum*, dia 09.07.13, no prédio do ‘*Liechten Steinische musik Schule*’, no distrito de Eschen, em Vaduz.

A *Cantilena* tem caráter improvisatório, em linguagem modal. Já os *Estudos Polimétricos* apresentados foram os números 3, 4, 1 e 2, gravados e dedicados a Angelo Gilardino e publicados pela Editora *Berben*.¹⁸⁵ A Figura 5.6 retrata o recital ‘ao vivo’ de Bogdanovic:



Figura 5.6. Recital: Performance de Bogdanovic com obras de sua autoria. Vaduz, 09.07.13. Foto: *Ligita Festival*.
(divulgação)

A composição *In Winter Garden* apresenta grande complexidade no ritmo, na harmonia e no contraponto, apesar de Bogdanovic chamá-la de uma “jazz ballad”. Já *No Feathers on This Frog* foi apresentada com o violonista Alvaro Pierri,¹⁸⁶ na única obra do recital tocada em duo (ver Figura 5.7). Segundo Bogdanovic, *No Feathers on this Frog*, “sintetiza idiomas do jazz, folclore e clássico”.¹⁸⁷

¹⁸⁵ A gravação é de 1991, para o CD *Keys to Talk By* (1992). A publicação é da Editora *Berben* (1991), no mesmo caderno com os ‘Estudos Polirítmicos’ (*Polyrhythmic and Polimetric Studies*).

¹⁸⁶ Alvaro Pierri, Diretor artístico e professor do *Ligita Festival*.

¹⁸⁷ Bogdanovic, texto do encarte do CD *And Yet...* (2005).



Figura 5.7. Performance de *No Feathers On This Frog* (Bogdanovic). Participação: Alvaro Pierri. Recital em Vaduz, 09.07.13. Fonte: *Ligita Festival* (divulgação)



Figura 5.8. 'Improvisação' de Bogdanovic, durante recital em Vaduz, 09.07.13. Fonte: *Ligita Festival* (divulgação)

A *Cantilena e Passacaglia*, os *Estudos Polimétricos*, *In Winter Garden* e *No Feathers On This Frog* foram interpretadas por Bogdanovic fazendo uso das partituras, dispostas em uma estante de música, conforme a Figura 5.7. As composições do recital em Vaduz, durante o *Ligita Festival*, foram gravadas anteriormente em disco por Bogdanovic, com exceção da *Cantilena e Passacaglia*, conforme analisado nesta Tese.

Na parte final do recital Bogdanovic apresentou 2 ‘improvisações’, como ele próprio anunciou: “*I’m gonna play something very short, an improvisation*” (ver Figura 5.8). A *improvisação n° 1* durou por volta de 02’30, à 2 vezes, em improvisação motívica. A seguir, sem fazer comentários prévios, apresentou uma segunda improvisação, com duração de 02’00, com linha melódica nos baixos (*walking*) e improvisação livre. Ambas as improvisações foram sobre temas próprios.

Observação de *Masterclasses*

As *masterclasses* observadas com Bogdanovic foram em 3 festivais: *XIV Guitar Art Festival*, em Belgrado (março de 2013); *Ligita Festival*, em Vaduz (julho de 2013) e *Festival de Sevilla* (outubro de 2013).



Figura 5.9. *Masterclass* de Bogdanovic, inserida no *Guitar Art Festival* de Belgrado, Sérvia, 14.03.2013. Fonte: acervo fotográfico de Corrêa (2013).

XIV Guitar Art Festival, Belgrado, 2013

As *masterclasses* de Bogdanovic em Belgrado ocorreram nos dias 14 e 15 de março de 2013, inseridas na programação do *Guitar Art Festival*. Como observador não-participante, assisti 2 aulas, sendo verificadas duas situações:

Situação (2): “Performance de obras para violão de outros autores”

Um aluno interpretou a *Fuga* BWV 1000 de J.S.Bach. Outros dois estudantes também assistiram a aula. A sala era pequena, com poucas cadeiras e uma mesinha ao centro. Após ouvi-lo, Bogdanovic convidou-o para tocarem juntos, sugerindo que cada um fizesse uma linha melódica, ou 'voz', objetivando uma melhor percepção e compreensão do movimento das vozes e, por consequência, da *Fuga*. Tocaram juntos, apesar do aluno ter apresentado dificuldades em ler apenas uma linha melódica (uma das vozes, somente).

Situação (3): “Performance de obras de outro violonista-compositor”

*Variationen über ein anatolisches Volkslied Op. 15*¹⁸⁸, de Carlo Domeniconi (1947), foi composta em Berlim, em 1982 e constitui-se de 1 tema, 5 variações e 1 *finale*, baseada em uma ‘*Anatolian folk song*’. O próprio Domeniconi gravou-a no LP *Luci e tenebre*, pelo Selo *Podium*, de Hamburgo. Segundo Domeniconi, a obra foi tocada por muitos intérpretes a partir da gravação feita pelo violonista David Russel, tornando-se uma das suas obras mais conhecidas¹⁸⁹.

Na *masterclass*, Bogdanovic ouviu a performance do aluno acompanhando pela partitura. A seguir, elogiou-o e fez sugestões de caráter interpretativo, como a necessidade de mais acentos em determinados acordes (já marcados na partitura), alguns cuidados na condução da melodia (sonoridade de mão direita e digitações de ambas as mãos) e nos andamentos escolhidos para as diferentes variações. De um modo geral, ele foi prudente nas observações. Em alguns momentos, Bogdanovic leu algumas seções no violão. Nesta *masterclass*, prevaleceu a interpretação da composição de Domeniconi.

21º *Liechtensteiner Guitarentag*, Vaduz, 2013

Situação (4): “Performance de obra de autoria de aluno”

Um estudante tocou uma composição própria para Bogdanovic. Após a performance, Bogdanovic teceu os seguintes comentários: *‘Very nice! A jazz ballad! But, little thing I that to say you’*. A seguir, Bogdanovic também tocou a obra, lendo à primeira vista a partitura e questionou: *‘What do you think, what’s your opinion about the music?’* e recebeu como *feedback* a justificação da música em razão das funções harmônicas e estrutura formal da obra. Bogdanovic pareceu um pouco contrariado com a resposta e comentou: *‘I don’t planning’... when you have something while playing and creating... I don’t analyse [no momento em que está ocorrendo]... why analyse?’*. O aluno pareceu não esperar esse tipo de comentário, pois pareceu que iria justificar a qualidade da obra em razão da análise harmônica e formal. Os dois permaneceram em silêncio, durante alguns segundos.

A seguir, Bogdanovic sugeriu outra música para trabalharem. O aluno prontamente retirou da sua pasta uma partitura de um duo para violões, composto também pelo aluno. Após rápida leitura sem o violão, Bogdanovic comentou, - *‘It’s Miniatures...’* e sugeriu, a seguir, para tocarem juntos. O ‘novo duo’ iniciou a performance. Bogdanovic leu à primeira vista, com fluência. Em alguns momentos, ele tocou sozinho, solfejando enquanto lia. Ele fez comentários sobre os acentos indicados na composição - *‘Thank you always use accent changes to indicate your metrica if you have different metrica’*. No

¹⁸⁸ *Variationen über ein anatolisches Volkslied* (1984). Berlim: *Verlag Bote & Bock* (BB1490) e, posteriormente, *Boosey & Hawkes*. Tempo sugerido: aproximadamente 10 minutos.

¹⁸⁹ fonte: www.carlodomeniconi.de

encerramento da classe, teceu elogios, como “*very interesting, very well, intuitive... very nice*”, parecendo estar satisfeito com a composição.

IV Festival de la Guitarra de Sevilla, Espanha, 2013

Na fase de observação durante o Festival de Sevilla, notou-se alunos de diferentes nacionalidades para as *masterclasses*.¹⁹⁰ Descrevo abaixo as situações encontradas.

Situação (2): Performance de obras para violão de outros autores

Obra: *Ballada* (Salvador Brotons)¹⁹¹

Na aula, observou-se a busca de Bogdanovic de outras possibilidades de digitação, experimentando possibilidades para melhor conduzir a melodia e a contra melodia. Bogdanovic também experimentou com o violão, sugerindo dinâmicas. Ao final da aula, pediu para o aluno tocar novamente a obra.

Obra: *Suíte Latino Americana* (Héctor Ayala)¹⁹²

Cada movimento desta *Suíte* representa musicalmente uma região da América Latina (*Prelúdio – Choro – Takirari – Guaranía – Tonada – Vals – Gato y Malambo*). Durante a *masterclass*, Bogdanovic comentou aspectos relativos à interpretação - dinâmicas, acentos, enfatizando os aspectos rítmicos de cada movimento. No *Choro*, arriscou a batucar no violão, percussivamente, simulando um acompanhamento do *Choro* Brasileiro.

Obra: *Hommage a Debussy* (Manuel de Falla)

¹⁹⁰ Dos alunos inscritos, 3 eram espanhóis, 3 franceses, 2 provenientes de Portugal e 1 da Suíça, Canadá, Japão, Itália e Brasil. As *masterclasses* de violão clássico foram ministradas por Joaquín Clerch, Lorenzo Micheli, Dusan Bogdanovic e Giampaolo Bandini.

¹⁹¹ Salvador Brotons, Catalão, nascido em 1959, em Barcelona. Flautista, compositor e diretor de orquestra. Entre várias composições, têm obras para violão.

¹⁹² Hector Ayala (1914-1990). Compositor, folclorista e violonista argentino.

Bogdanovic comentou aspectos sobre a interpretação e tocou algumas passagens. Demonstrou intimidade com a obra apresentada e buscou discutir algumas passagens para uma melhor compreensão dos aspectos composicionais e interpretativos.

Obra de J. S. Bach: *Fuga BWV 1000*

Bogdanovic ouviu o aluno e, a seguir, tentou participar da performance, procurando ajudá-lo a melhor compreender a obra, sugerindo a leitura das vozes em separado, convidando-o para tocarem juntos, cada um em uma voz. Como já havia ocorrido em Belgrado (março de 2013), o aluno apresentou dificuldades em ler apenas uma voz.

5.2.2.3 Resultados preliminares

No recital do *10º Festival de Paris* (2012), as composições de Dyens apresentadas foram em duo, quarteto e a *world première* de uma obra para orquestra de violões. Entre as obras apresentadas, uma composição de Dyens. No recital de Colmar (2013), Dyens apresentou composições e arranjos próprios, interpretou obra do violonista-compositor Fernando Sor e improvisou na abertura do recital. como forma de 'preludiar' o seu recital.

Como resultado da observação dos recitais de Dyens, verificou-se que as composições de Dyens apresentadas são obras muito recentes e ainda não gravadas em disco. Algumas dessas composições tampouco foram publicadas no formato partitura na data do recital observado. Dyens parece utilizar os festivais de violão como 'palco' para experimentar novas composições e, em alguns casos, estréia de novas obras, como por exemplo, a *world première* da sua composição *Festival de Paris*, durante o recital de abertura do *10º Festival de Guitare de Paris*, em novembro de 2012.

Já nos arranjos de Dyens apresentados, o violonista-compositor apresenta o oposto - arranjos já gravados anteriormente em diferentes fases da sua discografia. Assim, Dyens cria um interessante equilíbrio para o público que o assiste, apresentando composições novas e arranjos já referenciados em discos. Na obra improvisada, apresentada no início do recital, Dyens relaciona-se com o ambiente e público presente em performance 'improvisatória livre'. Em contraste, durante o recital, Dyens interpreta o violonista-compositor Fernando Sor, referência para muitos da platéia. Assim, novas composições e improvisações dividem o 'momento' com arranjos e interpretações de obra de outro autor.

As *masterclasses* observadas com Dyens ocorreram em Colmar, no 6º e 7º *Stage de Guitare R. Dyens* (2012 e 2013). Em ambas as edições, foram verificadas as seguintes situações apresentadas por alunos: performance de obras autorais de Dyens (composições e arranjos); performance de obras para violão de outros autores; performance de obras de outro violonista-compositor.

De 10 aulas observadas nos 2 Festivais, 9 foram de performance de obras autorais de Dyens – 6 composições e 2 arranjos. Notou-se que muitos alunos que participam de festivais com Dyens almejam tocar uma obra de Dyens para o próprio Dyens, em razão da oportunidade de interpretar uma obra para um compositor ainda atuante e receberem *feedbacks* do criador da obra. A ênfase de Dyens com as composições foi interpretativa, buscando demonstrar e reproduzir todas as indicações que a partitura oferece. Já em um dos seus arranjos, permitiu que o aluno inserisse o ‘assobio’ em uma das passagens, para melhor ‘cantar’ a melodia, demonstrando flexibilidade na interpretação de arranjo escrito por ele. Na situação ‘performance de obra de outro violonista-compositor’, Dyens improvisou sobre uma obra de Bogdanovic.

No recital observado de Bogdanovic em Vaduz (Liechtenstein, 2013), o violonista-compositor não apresentou arranjos próprios, tampouco interpretou obras de outros autores para violão. Todas as obras apresentadas eram composições de Bogdanovic, além de 2 improvisações ao final do recital, como um *double encore*. As composições apresentadas não eram recém compostas, mas obras advindas de diferentes discos dos anos 90, pelos Selos *M.A* e *GSP*. Entre a performance de cada obra, Bogdanovic dialogou com o público presente a respeito das suas composições - os modos utilizados, as fórmulas alternadas de compasso e as subdivisões de tempo, demonstrando percussivamente no violão, batendo o pé, cantarolando os tempos e tocando no violão as frases principais. Bogdanovic utilizou e leu as partituras de suas composições durante o recital, colocadas na estante de música à frente do violonista-compositor, com exceção das 2 curtas improvisações sobre temas próprios.

As *masterclasses* observadas com Bogdanovic ocorreram em Belgrado, Vaduz e Sevilha (2013), inseridas nos Festivais já descritos nos capítulos 3 e 5 desta Tese: performance de obras de outros autores para violão; performance de obra de outro violonista-compositor; performance de obra do próprio aluno.

A ‘performance de obras para violão de outros autores’ por alunos prevaleceram nas *masterclasses* observadas com Bogdanovic nos 3 festivais assistidos. Destas, obras de J.S.Bach, M. Giuliani e compositores do Século XX, como Manuel de Falla, Héctor Ayala e Salvador Brotons. Em Belgrado, a performance de obra de outro violonista-compositor, Carlo Domeniconi, contemporâneo de Bogdanovic. No Festival de Lichtenstein (2013), observei 1 aluno tocando composição própria para Bogdanovic. Nas 3 situações, Bogdanovic procurou contribuir com os alunos, buscando um melhor entendimento da obra através de comentários, leitura e experimentações ao violão. Nas *masterclasses*

observadas com Bogdanovic, os alunos não interpretaram para Bogdanovic composições de Bogdanovic.

5.2.2 Observação participante

Além das fases que compreenderam à revisão de literatura, o Estudo Discográfico e observação não participante, houve ainda a participação em *masterclasses*, ensaios de *ensemble* de violões e recitais, na qualidade de observador participante, com o propósito de melhor perceber o processo do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic, apresentando-me para os sujeitos da pesquisa, estabelecendo uma interação do ponto de vista de aluno, na qualidade de músico e pesquisador e, finalmente, do ponto de vista profissional, para melhor compreender como interagem com sua música e com músicas não conhecidas. Nesta seção, demonstro os caminhos percorridos, assim como meu papel como músico-participante.

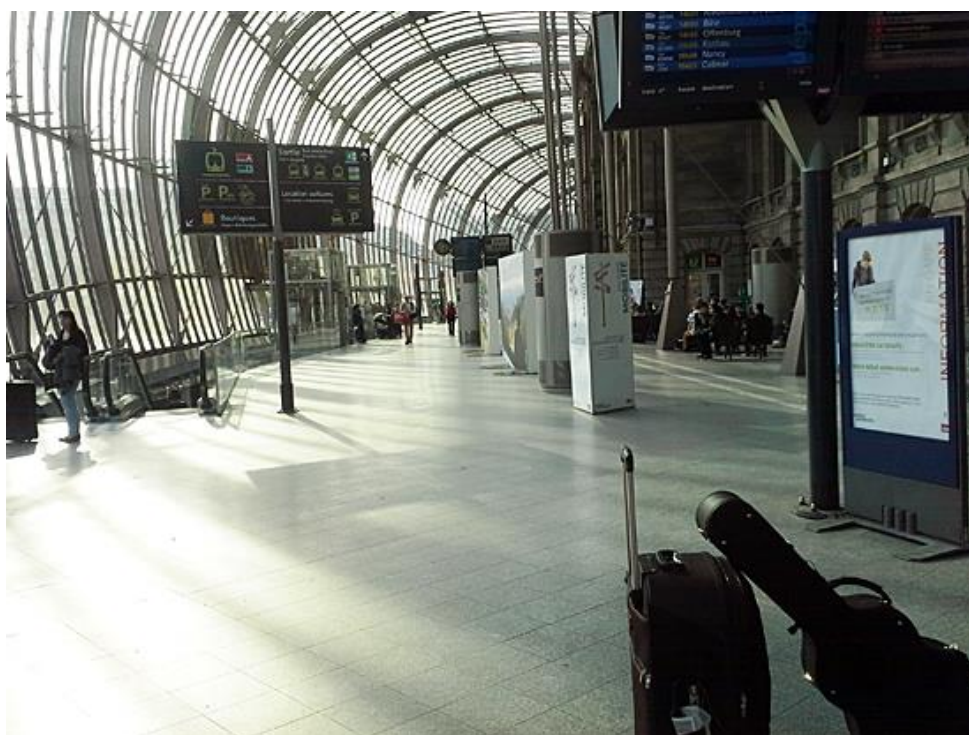


Figura 5.10. Pesquisa Empírica: o investigador ‘em campo’, como músico-participante. Fonte: acervo fotográfico de Corrêa (2013).

5.2.2.1 Performance de obras de Dyens

Na qualidade de músico-participante foram 2 as situações de apresentação de obras de Dyens para Dyens pelo investigador: a) em *masterclasses* e, b) ensaios de *ensemble* de violões.

a) *Masterclass*

Como músico-participante, apresentei 2 composições de Dyens para o próprio Dyens: *Saudade 1* (1980) e *Nova Bossa* (2013). A *Saudade 1* foi a primeira composição de Dyens publicada no formato partitura (1980) e gravada por ele no seu primeiro disco (1982), juntamente com as *Saudades 2 e 3*. A *Nova Bossa* foi composta em 2013 e dedicada para Corrêa e publicada em 2013, um mês antes do 7º *Festival de Guitare R. Dyens*, em Colmar (outubro de 2013). Ambas sofrem influência da música brasileira, que exerce um papel importante no “fazer musical” de Dyens desde a década de 80.

Saudade n° 1

Em 1980, dois anos antes da gravação no primeiro disco de Dyens (1982), as ‘*Trois Saudades*’ foram publicadas no formato partitura pela Editora *Hortência* (J. Hamelle, Paris). Na *masterclass* de 2013, em Colmar, Dyens confirmou que a *Saudade n° 1* foi sua primeira obra publicada no formato partitura, e remete à ‘saudade’ do violonista-compositor em relação ao Brasil e sua música. A obra está em forma ternária, com seções A e B e uma pequena Coda. O tema principal é anacrúzico, com ocorre no chorinho brasileiro e a seção A (em Mi M), explora a relação do 4º grau aumentado e natural (nota *lá#* e *la* natural), o 2º grau alterado (*fá* bequadro), assim com os intervalos de 2º e 6ª oscilando entre sustenido e bequadro, como o Ex. 5.1 demonstra:

Moderato ($\text{♩} = 100 \text{ à } 106$)

Ex.5.1. *Saudade n° 1* (Dyens). Seção A, tema inicial. Fonte: Editora *Hortência*/J. Hamelle (1980).

A *Saudade 1* é de difícil execução, muito em razão do andamento rápido da primeira seção (A) e escrita em semicolcheias. A seção lenta (B) apresenta uma melodia ‘cantábil’ e tonal, “*comme une saudade*”, em Lá Maior, com uma harmonia inicial harpejada e com alterações ao longo da seção, por vezes cromática:



Ex.5.2. *Saudade nº 1* (Dyens). Tema principal da Seção B. Fonte: Editora Hortência/J. Hamelle (1980).

A decisão de tocar para Dyens uma obra publicada no formato partitura em 1980, sua primeira composição publicada, vem de encontro à questões da pesquisa –a discussão sobre possíveis diferenças com o passar dos anos em razão de performances posteriores. Na *masterclass*, Dyens deu ênfase aos aspectos interpretativos sugeridos na partitura, como indicações de andamento, timbres, dinâmica e digitações. Ele comentou que compôs a obra de “uma forma muito espontânea”. Contraponto que, apesar da ‘espontaneidade’, a obra havia sido composta e escrita há mais de 30 anos e as indicações para a interpretação da obra que ali estão parecem ainda válidas, atuais. Ele acenou afirmativamente, mas sem fazer comentários. Antes de finalizar a *masterclass*, Dyens pegou o violão e tocou a sua composição, do início ao fim, sem interrupções, em um procedimento característico observado nas *masterclasses* de Dyens, quando após as correções e discussões, o próprio autor faz a performance de sua obra, interpretando-a.

Nova Bossa

Em agosto de 2013 Dyens enviou-me um *e-mail* com a seguinte mensagem: “um presente para você, direto daqui da Alemanha”.¹⁹³ No anexo do *e-mail*, a primeira página de uma nova composição de Dyens, intitulada *Nova Bossa*, “dedicada à Marcos Kröning Corrêa”. A obra foi publicada pela Editora *Doberman-Yppan*¹⁹⁴(ver Ex.5.1).

De acordo com Dyens, ‘Nova Bossa’ “é uma música “simples, muito simples, e pensada para apreciadores da música brasileira” e que pode funcionar como “introdução à música brasileira, em

¹⁹³ Dyens estava em um festival de violão na Alemanha, em agosto de 2013.

¹⁹⁴ Ver nota de rodapé nº 82.

estilo *bossa-nova*, para ser tocada no violão clássico”.¹⁹⁵ *Nova Bossa* é monotemática e estruturada em 3 partes, com afinação padrão do violão, com predomínio de colcheias e síncopas (com ligadura). A composição tem 3 páginas, 36 compassos e está escrita em Ré Maior.

A quantidade de indicações para uma melhor interpretação da obra que constam na partitura são muitas, com indicações precisas de como e quando fazer, em relação à dinâmica, timbre, digitação e tipos de toque de mão direita, demonstrando em detalhes *o que* deve e *como* deve ser feito a interpretação. Durante a *masterclass* sugeri, por exemplo, um andamento mais lento do que o proposto por Dyens na partitura publicada (ver Ex.5.3), mas ele prefere o andamento que está indicado, fato este confirmado pelo pedido de mais atenção e mais rigor com as indicações sugeridas. Como o Ex.5.3 demonstra, há também texto ao pé da primeira página que descreve e contextualiza o estilo *Bossa Nova*.

¹⁹⁵ Diálogo com Dyens, durante o 7º *Stage de Guitare R. Dyens*, Colmar, outubro de 2013.

à Marcos Kröning Corrêa

Nova Bossa *

Roland Dyens

Bem balançado, muito regular ♩ = 72-78

12
i i p
p l.v. pp eco H)

5
a II
m
dolce p

7
p pp sub.

9
p mp

11
p i m

* Simple rythme de bossa nova sur des harmonies typiques de ce fameux mouvement qui émergea au Brésil à la fin des années 50, *Nova Bossa* ne devrait guère vous coûter trop cher sur le plan technique – c'était mon ambition en tout cas. Pour autant, vous vous méfiez des «coquetries» rythmiques – souvent piègiformes – qu'elle contient, ceci en vous assurant par deux fois de la validité de ce que vous apprenez avant de le mémoriser.

Le tout sans aller vite bien sûr – bossa n'étant pas *samba* – sur fond de stabilité d'airain côté pulsation. À vos métronomes!

H) Laissez sonner la note liée dans le vide au-delà de la durée écrite.

© 2013 LES PRODUCTIONS D'OZ
Tous droits réservés (SOCAN)

DZ 1927

* Simple bossa nova rhythm over typical harmonies of this famous movement that emerged from Brazil at the end of the 1950's, *Nova Bossa* should not be too costly on a technical level – its what I ambitioned for anyway. Also, be wary of the often tricky rhythmic "coquetries" it contains by double checking the validity of what you learn before memorizing it.

All this without going fast of course – bossa is not *samba* – on a foundation of brazen stability on pulse side. To your metronomes!

H) Let the note tied to nothing ring beyond the written duration.

Ex.5.3. Primeira página de *Nova Bossa*, composição de Dyens dedicada a Corrêa, publicada durante o período da Pesquisa Empírica. Fonte: Editora *Doberman-Yppan* (2013).

Ensemble de violões

Performance de obras de autoria de Dyens

Composições de Dyens para *ensemble* de violões foram encontradas no Estudo Discográfico, como visto no capítulo 4 desta Tese, associadas a participações de Dyens em festivais de violão. Na fase inicial da Pesquisa Empírica, pude observar Dyens atuando com 27 violonistas sob sua orientação em recital no *10º Festival de Guitare de Paris*. Na fase de observação participante, o objetivo foi participar dos ensaios diários dos *ensembles* de violões durante os festivais de Colmar de 2012 e 2013 e averiguar como Dyens conduz suas composições e arranjo, em relação às variáveis do estudo.

Em relação aos *ensembles*, 6 semanas antes de ambos os festivais, Dyens enviou por *email* as partituras para cada um ‘tirar’ suas partes e um texto (carta) de boas vindas, com orientações gerais (ver Anexo II, Figura II.3). Disciplina, inspiração, rigor, são alguns termos para descrever os ensaios. Em ambos os festivais (2012 e 2013), ensaiávamos 2 horas diárias as composições e arranjo de Dyens. O nível técnico-musical dos alunos variava em razão de experiências anteriores e da quantidade de anos associados à arte da performance. Alunos jovens, de diferentes nacionalidades, a partir de 13 ou 14 anos participaram dos *ensembles*, assim como músicos de 20 ou 30 anos, chegando a outros de 40 a 65 anos.

Cada ensaio iniciava com a afinação dos violões, corda por corda, processo conduzido por Dyens. A seguir, a leitura e reprodução cuidadosa das notas, ritmos e digitações sugeridas nas partituras. O cuidado com o pulso musical e a necessidade dos violonistas atacarem cada nota, no tempo exato, foi trabalhado exaustivamente. E, por fim, a percepção de Dyens ser, ao mesmo tempo, o compositor, o violonista e orientador que está ali está, à frente de todos, conduzindo os trabalhos. Nos *ensembles*, 2 composições de Dyens foram trabalhadas:

- *Filmaginaires* (2012)
- *Tunis, Tunisie* (1998)

Filmaginaires foi composta e publicada no 3º trimestre de 2012, conforme já explicitado em nota de rodapé (nº 85), no período do *6º Stage de Guitare Roland Dyens*. *Filmaginaires* apresenta melodia principal ‘inspirada’, na tonalidade de Si menor, em andamento *Andante*, cabendo ao violão I a condução da melodia na maior parte dos 79 compassos da obra. O Ex 5.4 abaixo apresenta os 5 primeiros compassos da obra:

Andante $\text{♩} = 54$ rit. poco a tempo

① = Si *

Ex 5.4. *Filmaginaires* (Dyens). Apresentação do tema inicial. Fonte: Editora D'Oz, 2012 (DZ 2000).

O violão IV tem a 6ª corda afinada em Si (uma quarta abaixo da afinação padrão), contribuindo decisivamente com a textura da obra. Na reexposição do tema (*Come prima*, compasso 52), é o violão IV que ‘canta’ a melodia. Durante os ensaios com Dyens, o autor trabalhou a obra sempre procurando esclarecer e demonstrar (tocando, inclusive) as nuances interpretativas dos 4 violões (I a IV). A performance de *Filmaginaires* no recital de encerramento do 6º *Stage de Guitare* foi gravada e disponibilizada em vídeo pelo próprio Festival,¹⁹⁶ tendo sido a primeira performance ‘ao vivo’ desta obra no formato *ensemble*.

Tunis, Tunisie (Dyens) é o quinto movimento de *HAMSA*, obra editada pela Editora Henry Lemoine, conforme já explicitado em nota de rodapé (nº 85). Cada movimento é dedicado a um violonista-compositor, contemporâneo de Dyens, “amigos com quem compartilho as alegrias da vida como um compositor-performer”¹⁹⁷ (Dyens, prefácio da edição da partitura, 1999). No 7º *Stage de Guitare Roland Dyens* o movimento escolhido de *HAMSA* para os ensaios foi *Tunis, Tunisie*, dedicada por Dyens para o violonista-compositor Dusan Bogdanovic, revelando uma bem-vinda coincidência nesta Tese. A interpretação da obra foi feita a partir da leitura da partitura (*Tunis Tunisie* não foi gravada comercialmente no período da Pesquisa Empírica) e das orientações sugeridas por Dyens durante os ensaios no Festival de Colmar de 2013 (ver Ex.5.5, a seguir).

¹⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=DAMB2knt78E>

¹⁹⁷ Dedicadas, respectivamente, aos violonistas-compositores Francis Kleynjans, Nikita Koshkin, Arnaud Dumond, Sérgio Assad e Dusan Bogdanovic.



Ex.5.5. Partitura utilizada por Corrêa durante os ensaios de *Tunis Tunisia*, sob a orientação de Dyens. 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, França. Fonte: acervo fotográfico de Corrêa (2013).

Let me call you sweetheart é um arranjo de Dyens sobre composição de Leo Friedman,¹⁹⁸ ensaiada durante o 6º *Stage de Guitare Roland Dyens* (2012), com os mesmos critérios de averiguação das composições para *ensemble* de Dyens. O arranjo apresenta o violão IV com a sexta corda afinada em Ré. Assim como na composição *Filmaginaires*, a música é tonal e relativamente simples, harmonicamente, em estrutura ABA, derivada da canção original. No exemplo musical a seguir (ver Ex.5.6), a escrita do violão IV privilegia uma construção melódica nos baixos, derivada da harmonia e da melodia principal:

¹⁹⁸ Léo Friedman (1869-1927) Compositor americano nascido no Illinois, geralmente lembrado por esta valsa ‘sentimental’, utilizada em filmes e desenho animado da primeira metade do século XX por diferentes cantores e instrumentistas.

Guitare IV

to Michèle Holzman

Let me call you Sweetheart

arr. Roland Dyens

Leo Friedman

© 2011 LES PRODUCTIONS D'OZ
Tous droits réservés (SOCAN)

DZ ???

Ex.5.6. Primeira página de *Let me call you Sweetheart*, utilizada por Corrêa nos ensaios do *ensemble* de violões. Arranjo: Dyens. *6° Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, 2012. Fonte: Editora *Doberman-Yppan* (2011).

O objetivo final dos *ensembles* de violões, após dias de convivência e trabalhos com músicos de diferentes nacionalidades, ao término de cada um dos festivais (*Stage de Guitare*, 2012 e 2013), era a performance ‘ao vivo’ para um público admirador da música que se faz com o violão e que aprecia e confere os trabalhos desenvolvidos – estudantes, músicos interessados e público geral da região da Alsácia. Para nós, participantes, a sensação de ter cumprido os objetivos artísticos da semana e poder

“fazer música” ‘ao vivo’, no palco, com a orientação de Dyens, foi bastante representativo, incluso a estréia de obras e interpretação das obras propostas (ver Figura 5.11).



Figura 5.11. Corrêa, como músico-participante em *Ensemble de violões* no *6º Stage de Guitare Roland Dyens* (2012), Colmar, França. Fonte: *6º Stage de Guitare Roland Dyens* (divulgação). Nota: o segundo, da esquerda para a direita.

5.2.2.2 Performance de obras de Corrêa

Masterclasses: obras de Corrêa para Dyens e Bogdanovic

Composições:	<i>Ei Mi, é Longa</i>	(Corrêa)
	<i>Stage</i>	(Corrêa)

Durante o período da Pesquisa Empírica, 2 composições de Corrêa foram trabalhadas e desenvolvidas com Dyens e Bogdanovic: *Ei mi, é Longa*, composta anteriormente à fase de campo, apresentada para Dyens (*6º Stage de Guitare Roland Dyens*, 2012) e Bogdanovic (*Guitar Art Festival*, Belgrado, 2013) e, *Stage*, composta durante a Pesquisa Empírica, apresentada inicialmente para

Bogdanovic (*Ligita Festival*, Vaduz, julho de 2013) e Dyens (*7º Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, outubro de 2013).¹⁹⁹ O objetivo foi examinar como Dyens e Bogdanovic trabalhariam uma nova obra, ainda desconhecida por eles, e como eles desenvolveriam os trabalhos em relação às variáveis deste Estudo.

Ei mi, é Longa

Ei mi, é Longa foi composta antes do período da Tese, tendo sido anteriormente apresentada por mim em recitais e gravação de disco. Composta no violão de 7 cordas (afinação padrão do violão e 7ª corda em Lá), com estrutura formal em A B A'. A seção A é uma milonga com fórmula de compasso alternada - 7/16, 6/16 e 8/16, em andamento movido. A parte B é lenta, com o subtítulo de 'Pampa', que inclui uma cadência. A seção de retorno, A', tem uma pequena cadência e algumas alterações. No disco *Violões* (2008), conforme explicitado em nota de rodapé (nº 87), gravei com violão de 7 cordas e baixo e escrevi uma versão para 2 violões e baixo.²⁰⁰

Para apresentar *Ei Mi, é Longa* na *masterclass* de Dyens, em outubro de 2012, (re)escrevi a partitura das seções A e A' e, pela primeira vez, ainda parcialmente, o movimento lento. A partir da orientação de Dyens, a obra foi apresentada no recital de encerramento do *6º Stage de Guitare Roland Dyens*, em Colmar, com a orientação e seleção das obras e violonistas definidos pelos coordenadores artísticos, Dyens e Jean Jacques Fimbel. São 2 os recitais: a) um, com caráter mais interno, direcionando para os próprios alunos, realizado no local do Festival; b) o outro, na cidade de Colmar, para um público mais abrangente. A composição *Ei mi, é Longa* foi selecionada para o recital de encerramento do *6º Stage de Guitare Roland Dyens*, em Colmar (ver Figura 5.12).

¹⁹⁹ *Ei mi, é Longa* foi também retrabalhada com o violonista-compositor Angelo Gilardino, no Festival de Violão de Córdoba, em julho de 2013, onde minha composição também sofreu algumas modificações estruturais, nomeadamente, no 2º movimento (lento).

²⁰⁰ A escrita do arranjo foi em parceria com o músico Leo Perotto.



Figura 5.12. Recital de encerramento do *6° Stage de Guitare R. Dyens*. Performance de Corrêa, sob a orientação de Dyens. Música: *Ei mi, é Longa* (Corrêa), Colmar, França, 03.11.2012. Fonte: divulgação do Festival (2012).

A figura seguinte, 5.13, reproduz o programa do recital:



Stage R. DYENS 2012

Concert des stagiaires

Samedi 3 novembre à 20h30

Musée du jouet, Colmar

Célia GREINER	"Équinoxe "	Toru Takemitsu
Lucas MAIORANI	"Preludio, Choro, Gato y Malambo "	Hector Ayala
Thibaud GIRY	"Rhapsodie Méditative"	T. Giry
Julien LEGRAND	"Prélude IVème Suite pour Luth"	J. S. Bach
Pierre ARTIGUES	"La vie brève"	M. De Falla arrgt. P. Artigues
Louis LAMBATTEN		
Loïc BOUTMY	"La danse du meunier"	M. De Falla
Ivan HAUGER, Célia GREINER, Pierre ARTIGUES et Marcello de CAROLIS	"Cha-cha d'chat "	Jo Portalier
PAUSE		
Jakob WAGNER	"Una limosna por el amor de dios"	A. Barrios
Nicolai OSKOLKOV	"Teremok"	E. Baen
Marcello De CAROLIS	"Prélude"	J. S. Bach
Yue YIN	"Recuerdos de la Alhambra"	F. Tarrega
Marcos KRÖNING CORRÉA	"Ei Mi, E Longa"	M. Kröning Corrêa
Pietro RODEGHIERO	"Fuoco de la Libra Sonatine"	R. Dyens
Guitar Big Band	"Strollin' "	

Musique d'ensemble

"Filmaginaires" (musique en quête d'images)
"Let me call you sweetheart " Roland Dyens

Figura 5.13. Recital de encerramento do 6º Stage de Guitare R. Dyens. Performance de Corrêa na obra *Ei mi, é Longa*, sob a orientação de Dyens. Local: *Château Kiener*, Colmar, França, 01.11.2013. Fonte: 6º Stage de Guitare R. Dyens. (divulgação)

Posteriormente (5 meses depois), apresentei *Ei Mi, é Longa* em *masterclass* para Bogdanovic, no *Guitar Art Festival* de Belgrado (março de 2013), com a seção lenta (B) já reescrita. Durante a *masterclass*, após eu apresentá-la, Bogdanovic leu ao violão algumas seções da música, experimentando e buscando detalhes que pudessem ser aproveitados na obra. Bogdanovic elogiou a composição, demonstrando surpresa, mais especificamente em razão do que ele denominou de *grooves* - as linhas de baixo presentes no tema principal e realizadas com a inclusão da 7ª corda. Sugeriu mais tratamento harmônico em algumas passagens, assim como eu evitasse repetições, buscando maior concisão. A partir desta aula, passou a chamar-me de “violonista-compositor”. Ao final da *masterclass*, pediu para eu escrever, em festivais futuros, minha música no computador, pois apresentei-a escrita ‘à mão’, em folha pautada.

‘Stage’

Stage (Corrêa) foi composta em 2013, durante a Pesquisa Empírica, para ser apresentada e trabalhada com Dyens e Bogdanovic, buscando perceber como ambos trabalhariam uma composição inédita e ainda inacabada em relação às variáveis do Estudo. A composição teve início em Portugal, 2 meses antes do *Ligita Festival* de 2013, após ter feito minha inscrição para ir a Lichtenstein. Inicialmente foi desenvolvida sem a utilização da escrita musical (partitura), com violão de 7 cordas e uso de *scordatura*.²⁰¹ Apresentei a primeira ‘versão’ de *Stage* na *masterclass* de Bogdanovic, em Liechtenstein, no dia 10 de julho de 2013, ainda em uma versão provisória, escrita à mão, com nome também provisório de ‘18’,²⁰² conforme Ex.5.7:

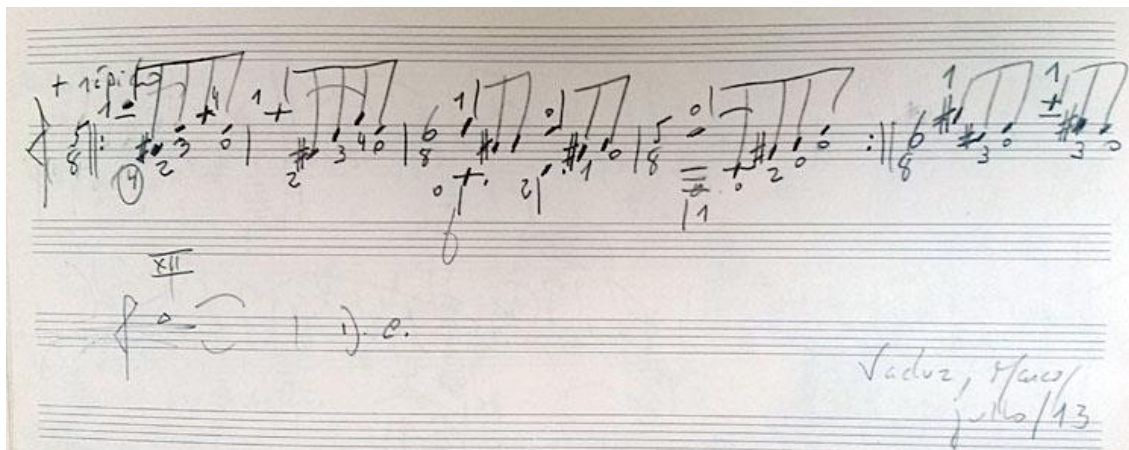
²⁰¹ A sétima corda afinada em Lá (A) e quarta corda em Dó (C).

²⁰² Durante a semana do *Ligita Festival*, em Liechtenstein, escrevi a música para apresentá-la para Bogdanovic. Inicialmente a *masterclass* estava prevista para acontecer no dia 09 de julho, sendo transferida para o dia seguinte em razão do recital de Bogdanovic no dia 09.



Ex.5.7. Trecho inicial de 'Stage' (Corrêa), apresentada e revisada com Bogdanovic. *Ligita Festival*, Vaduz, julho de 2013. Fonte: elaboração do próprio autor.

Bogdanovic ouviu-me com interesse, mas reparou que a obra estava ainda em um estágio inicial. Sugeri um tratamento harmônico na seção A com menos cordas soltas (1ª, 2ª e 3ª cordas). A estrutura formal de *Stage* era em ABCA, sendo B e C em andamento lento. Nas seções lentas, Bogdanovic apreciou a condução da harmonia e baixos, mas sentiu falta de uma melodia mais *cantabile*. A partir dos seus comentários, ainda durante a *masterclass*, experimentei algumas possibilidades ao violão, cantarolando junto. Bogdanovic sugeriu que eu prosseguisse dessa forma, que encontraria o melhor para definir algumas passagens. Para a reexposição, deixei apenas a indicação na partitura de 'Da Capo' (ver Ex. musical 5.8), no que ele me repreendeu, sugerindo que uma reexposição "não precisaria ser apenas uma repetição" do já anteriormente exposto (seção A).



Ex. 5.8. Seção que antecedia a reexposição em *Stage* (Corrêa). No exemplo, *D.C.* indica *Da Capo*. *Masterclass* com Bogdanovic, *Ligita Festival*, Vaduz, julho de 2013. Fonte: elaboração do próprio autor.

Posteriormente, em outubro de 2013, *Stage* foi apresentada no 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, em Colmar, para Dyens e Jean Jacques Fimbel.²⁰³ Inicialmente, toquei *Stage* na *mastersclass* de Fimbel, destinadas à interpretação de música Renascentista e Barroca. Entretanto, permitiu que eu tocasse uma composição própria. Após ouvir minha performance, Fimbel orientou-me em aspectos técnico-interpretativos. Solicitou andamento mais rápido em 2 seções (apresentação do tema e reexposição), como também sugeriu mais suavidade em algumas passagens da parte lenta da música, com destaque, ora para os baixos, ora para melodia na voz superior. Em síntese, ministrou uma aula de interpretação para o compositor da obra. Sugeriu eu apresentá-la para Dyens, o que ocorreria no dia 31.10.2013.

Na *masterclass* com Dyens ele ouviu atentamente, acompanhando a partitura. Ao final, comentou – “música com inspiração!”. Perguntou sobre alguns harmônicos e elogiou algumas passagens na região grave (6 e 7 cordas), com *tappings* e ligados, orientando-me em aspectos interpretativos. Utilizou meu violão para ler minha música e foi então que percebeu a quarta corda afinada em Dó. Comentou sobre “as possibilidades infinitas de criar e ‘linkar’ músicas”, com ou sem *scordaturas*.

²⁰³ J. Jacques Fimbel trabalhou como professor e concertista nas 7 edições do *Stage de Guitare Roland Dyens*, realizadas na *Maison du Kleebach*, em Münster, Colmar.



Figura 5.14. Corrêa como músico-participante na *masterclass* de Dyens, com a obra ‘*Stage*’ (Corrêa), em outubro de 2013. Fonte: 7^o *Stage de Guitare* R. Dyens (divulgação do Festival, 2013).

Dyens mostrou-se interessado em que minha composição fosse inserida no recital de encerramento do festival. Ao refletir sobre a aula recém feita,²⁰⁴ dei à obra o nome de ‘*Stage*’,²⁰⁵ como uma ‘homenagem’ ao *Stage de Guitare*, assim como aos ‘estágios’ da minha composição, apresentada inicialmente para Bogdanovic. Dediquei *Stage* à Roland Dyens e Jean Jacques. No dia seguinte, Dyens pediu para cada ‘estagiário’ comunicar sua intenção de tocar no recital de encerramento. No resultado da análise realizada por Dyens e Fimbel, ‘*Stage*’ foi selecionada para encerrar o recital, antes dos *ensembles* de violões. Quando o programa foi disponibilizado, muitos alunos e comissão organizadora não disfarçavam a curiosidade de ver minha composição disposta no programa. Nessa altura o meu próprio “fazer musical” estava sendo colocado à prova. O programa do recital de encerramento continha 13 obras solo, 1 duo, 1 quarteto e 2 obras para *ensemble* de violões. A estréia da obra *Stage* (*World Première*), sob a orientação e coordenação geral de Dyens, ocorreu no dia 1.11.2013.

²⁰⁴ A sacada dos fundos do terceiro andar da *Maison du Kleebach*, em Münster, Colmar, era meu lugar preferido para as reflexões ao final de cada dia.

²⁰⁵ Posteriormente, Dyens me perguntou se o nome *Stage* fôra pensado no termo em inglês ou em francês.



Vendredi 1^{er} novembre 2013 à 20h30

Château Kiener, Colmar

1- Adrien VUILLEMIN	Largo de la Fantaisie n°7	F. SOR
2- Maxime MAZUYET	2 caprices	L. LEGNANI
3- Claude MARMOUNIER	Fantaisie qui contrefait la harpe	A. MUDARRA
4- Grégoire DELFORGE	Fugue	J.S. BACH
5- Sébastien CANARD-VOLLAND	Vals Primavera	A. BARRIOS
6- Matthieu MILLS	Pavane	F. TARREGA
7- Pierre PRADIER	El decameron negro-1 ^{er} mouvement	L. BROUWER
8- Alvaro MARTINEZ	Bluesette	T.THIELMANS, arrgt R.DYENS
9- Aline FLECHER	Hanuman	Rodrigo et Gabriela
10- Adriaan LAUWERS (luth)	Préludium	John DOWLAND
11- Adriaan LAUWERS (guitare)	Frevo	E.GISMONTI, arrgt ASSAD
12- Marcos KRONIG CORRÊA	Stage	M. KRONIG CORRÊA
13- DUO LOUÏC (Louis LAMBATTEN et Loïc BOUTMY)	La vie brève	M. DE FALLA
14- QUATUOR FMR (Violaine SANANES, Alvaro MARTINEZ, Adriaan LAUWERS, Adrien VUILLEMIN)	Rolando	J.PIORKOWSKI

Musique d'ensemble

UNDECIDED Charlie SHAVERS

TUNIS,TUNISIE Roland DYENS

Figura 5.15. Programa do recital de encerramento do 7^o Stage de Guitare Roland Dyens (2013), com a inclusão da obra 'Stage' (Corrêa), sob a orientação de Dyens. Fonte: 7^o Stage R. Dyens (divulgação, 2013).

De volta a Portugal, após o 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, reescrevi a partitura de *Stage* no editor de partituras *Finale*, conforme o Exemplo 5.9:

7 String Guitar

À Roland Dyens e Jean J. Fimbel

4ª = C/Dó
7ª = A/Lá

STAGE

Marcos Kröning Corrêa
(2013)

♩ = 66

I

V XII

Lento [♩ = 66]

World Première: 'Concert des Estagiaires', 01.11.2013, 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, France.

Ex. 5.9. 'Stage' (Corrêa): página nº 1. Fonte: elaboração do próprio autor.

5.2.2.3 Performance de obra de Bogdanovic

Masterclass com Bogdanovic: Arranjo de Corrêa sobre composição de Bogdanovic

No Festival de Sevilha de outubro de 2013, na qualidade de músico-participante inserido no quadro de *masterclasses* de Bogdanovic, apresentei arranjo próprio sobre a composição *5 Miniatures Printanières* (Bogdanovic), publicada em 1980 pela Editora *Bèrben* (ver nota de rodapé nº 90). Bogdanovic gravou-a em seu primeiro disco pelo Selo *M.A.*, em setembro de 1988 para o disco *Worlds* (1990).

No período que antecedeu o Festival de Violão de Sevilha (maio e junho de 2013), preparei as *5 Miniatures Printanières* para tocar para Bogdanovic, utilizando a partitura publicada e gravação do autor como referências. Entretanto, durante este período, experimentações e improvisações foram sendo feitas sobre a obra, através de pequenas variantes no contorno melódico, na harmonia e na utilização de registros mais graves (utilizava um violão de 7 cordas). Da intenção inicial de interpretar a obra mais antiga publicada de Bogdanovic para o próprio Bogdanovic, um arranjo para violão de 7 cordas tomou forma. Inicialmente reescrevi as *Miniatures 1* e *4*, tentando manter a essência da obra, mas alterando notas, tempos e suprimindo e agregando alguns compassos, em diferentes seções. Por fim, a estrutura também foi retrabalhada. Decidi então reescrevê-las e apresentá-las para Bogdanovic. Ao mesmo tempo, minhas expectativas (e preocupações) não eram poucas: como Bogdanovic dialogaria com essa idéia, ao se deparar com uma versão de uma composição sua escrita e gravada por ele? Como ele trabalharia uma nova versão da sua própria obra?

Na *masterclass* com Bogdanovic, levei a a partitura original das *Miniatures* e a partitura do meu arranjo. Nessa altura eu continuava a chamá-la pelo título original de Bogdanovic. No atual texto, chamarei-a de '*Miniaturas Octonales*'. Expliquei-lhe que tocaria uma adaptação para violão de 7 cordas, com algumas inserções e alterações da música original. Ele olhou-me de uma forma um pouco incrédula, mas consentiu (nos 2 encontros anteriores, em Belgrado e Vaduz, eu havia tocado somente composições próprias para Bogdanovic).

Miniatura nº 1

Ao finalizar a performance para Bogdanovic da *Miniatura 1*, ele pareceu surpreso com o arranjo. Elogiou o que ouviu e se mostrou interessado em colaborar ou mesmo 'dialogar' com minha versão. Solicitou que eu tocasse novamente e em outros momentos ele próprio leu a partitura que apresentei, utilizando meu violão e experimentando algumas passagens.

Meu arranjo da *Miniatura n° 1* traz um andamento menos movido (semínima, *m.m.*74) do que a *Miniatura n° 1* original, com indicação na partitura da semínima a 100 e assim gravada por Bogdanovic. Com o uso de frases em registro mais grave, utilizando a 6ª e 7ª cordas, é necessário um andamento mais brando, evitando ‘embolar’ a sonoridade. O uso de compassos alternados é utilizado no arranjo, baseado na partitura original, bem como o caráter ‘semi-improvisatório’ e virtuosístico da *Miniatura* original. A seguir, faço uma análise descritiva do que foi apresentado em relação à obra original.

Introdução – Comp. 1 a 4

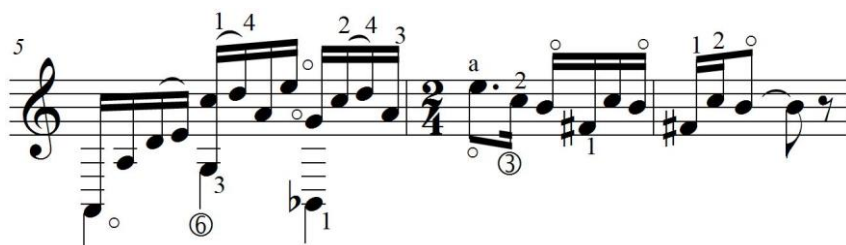
No arranjo da *Miniatura n° 1* escrevi uma introdução com 4 compassos utilizando fórmulas alternadas – 1/4, 5/16 e 3/4. No primeiro compasso utilizo o arpejo inicial original, porém uma oitava abaixo.

Ex. 5.10. Introdução: Arranjo (Corrêa). Comp. 1 a 4. Fonte: elaboração do próprio autor.

O tema original de Bogdanovic é assim apresentado:

Ex. 5.11. *Miniatures Printanières n° 1* (Bogdanovic), comp. 1-2. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

No arranjo apresentado para Bogdanovic, após a introdução utilizo o harpejo do 1º compasso, mas apresento uma oitava abaixo no primeiro tempo (o mesmo utilizado na introdução), agregando baixos e melodia baseada na partitura original, conforme o Ex. 5.12:



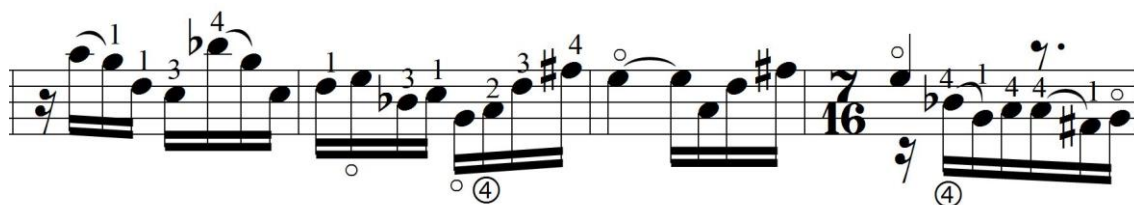
Ex. 5.12. *Miniatura nº 1*, comp. 5-7. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

Os compassos 4 a 7 da música original de Bogdanovic estão assim representados:



Ex. 5.13. *Miniatures Printanières nº 1* (Bogdanovic), comp. 3 e 4. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

Na versão apresentada, utilizo as notas originais como referência, dispondo-as em registros e ordens diferentes.



Ex. 5.14. *Miniatura nº 1*: comp. 8-11. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

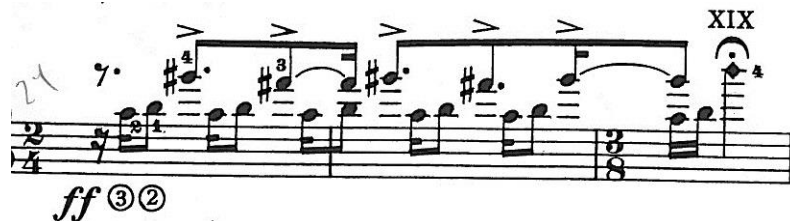
Após usar no compasso 11 a frase original (comp. 6, original), faço uso dos registros graves do violão de 7 cordas e introduzo elementos novos (compassos 12 a 16), utilizando *tappings* e harmônicos (compassos 14 e 16), intercalando e dialogando com os compassos 15 e 17.

Ex. 5.15. *Miniatura nº 1*, comp. 12-17. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

Nos compassos 22 a 25 introduzo uma nova melodia *cantábile*, com acordes ‘quebrados’ e inspirada na música escrita por Bogdanovic:

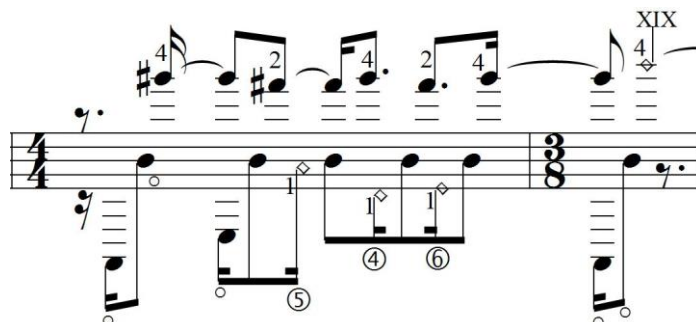
Ex. 5.16. *Miniatura nº 1*, comp. 22-25. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

A seção mais aguda da partitura original de Bogdanovic está nos compassos 24 a 26, conforme o Ex. 5.17:



Ex. 5.17. *Miniatures Printanières* n° 1 (Bogdanovic), comp. 24-25. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

Na versão apresentada para Bogdanovic, mantenho a melodia superior original dos compassos 24 a 26 e acrescento a nota Lá grave da sétima corda alternando com a nota Si da segunda corda. Durante a *masterclass*, Bogdanovic experimentou diferentes notas para os baixos, sugerindo acrescentar outras, o que poderia dificultar a performance, mas “que talvez valessem a pena”, disse ele, sorrindo. Desse modo, a linha de baixo passou a ser alternado com harmônicos e notas naturais, utilizando o mesmo final de frase com a nota Si aguda, em harmônico, no vigésimo quarto traste da primeira corda, conforme o Ex. 5.18:



Ex. 5.18. *Miniatura n° 1*, comp. 35-36. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

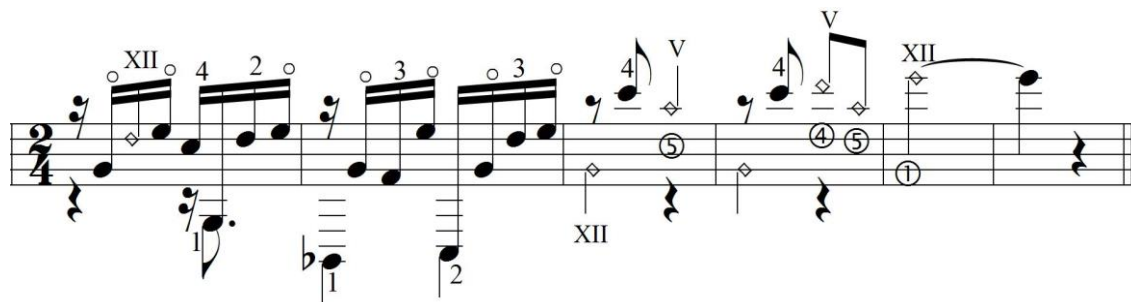
Para a seção final da *Miniatura* original, Bogdanovic utiliza 7 compassos, usando um *meno mosso* nos quatro compassos finais:

Ex. 5.19. *Miniatures Printanières* n° 1 (Bogdanovic), comp. 28-33. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

Em meu arranjo, escrevo 4 compassos com baixos agregados e melodia improvisada, conforme Ex. 5.20:

Ex. 5.20. *Miniatura n° 1*, comp. 37-40. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

Utilizo, ainda, mais 6 compassos como uma pequena coda (Ex: 5.21):



Ex. 5.21. *Miniatura nº 1*, comp 41-46. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

A *Miniatura nº 1* original tem 33 compassos, disposta em uma página de folha impressa. Meu arranjo apresentado e trabalhado com Bogdanovic apresenta 45 compassos, configurando uma *Miniatura* ‘mais estendida’, com modificações estruturais e de notas (os 12 compassos iniciais originais de Bogdanovic, por exemplo, correspondem a 25 compassos na versão apresentada]. Durante a *masterclass*, Bogdanovic sugeriu um nome para meu arranjo, - “*miniature sevillana*”, dizia, (estávamos em Sevilha)... “and now, it is his music!” complementava ele, sorrindo.

Miniatura nº 4

A *Miniatura Printanière nº 4* de Bogdanovic é uma composição polifônica, a 2 vozes, engenhosamente escrita por Bogdanovic para violão em *adágio expressivo*. O primeiro compasso apresenta a primeira voz na região mais grave, com a melodia em intervalos de quarta, notas - la – re – so#, com uma nota de passagem em Lá. No compasso seguinte, a primeira voz repete e a segunda voz (região mais aguda) é apresentada com intervalo de 2ª menor descendente e quarta ascendente, notas - do – si – fa#:



Ex. 5.22. *Miniatures Printanières nº 4* (Bogdanovic), comp. 1-2. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

No compasso 3, Bogdanovic usa as notas - do – fa# - si na voz inferior, a nota Mi na voz superior. A seguir, retoma as notas - la – re - sol# e mi - fa# - si na superior, utilizando a nota Lá como

passagem, como havia feito no primeiro compasso, mas na voz inferior. No compasso 4, utiliza os elementos apresentados anteriormente e reproduz a sequência - sol# - la - sol# re um tom acima (la - si - la - re). Na voz superior a melodia é desenvolvida, conforme o Exemplo 5.23:

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A circled '5' is placed above the first measure of the upper staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ex. 5.23. *Miniatures Printanières* n° 4 (Bogdanovic), comp. 3-4. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

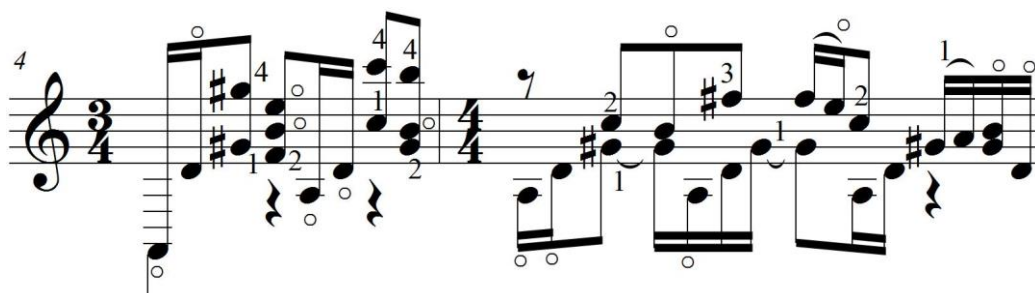
No arranjo apresentado (Corrêa) na *masterclass* com Bogdanovic, o tema é apresentado uma oitava abaixo, fazendo uso do violão clássico de 7 cordas, com inserção de pausas nos compassos 2 e 3 e fórmula de compasso em 2/4, com andamento em 88 (colcheia), mais lento do que o original:

Adagio muito express ♩ = 88

The image shows a musical score for a single staff in treble clef. The time signature is 2/4. The music consists of eighth notes with fingerings indicated by numbers 1 and 2. There are rests in the second and third measures. The score is divided into measures by vertical bar lines.

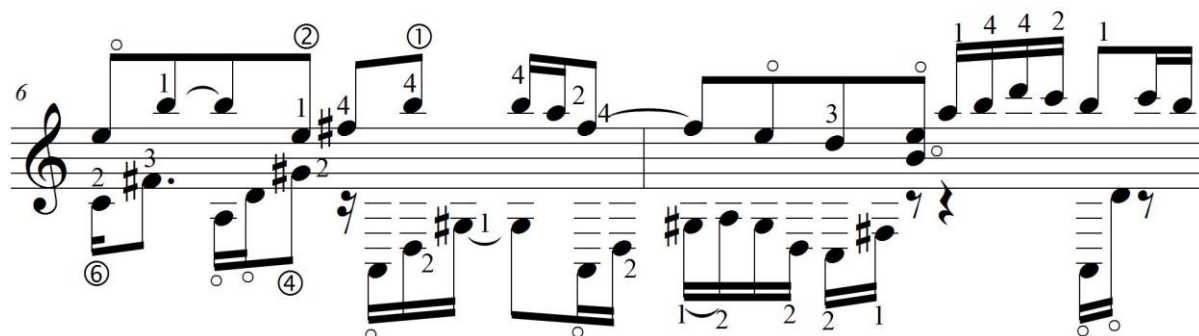
Ex. 5.24. *Miniatura* n° 4, comp. 1-3. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

A seguir, adiciono 1 compasso, revisto na *masterclass* com Bogdanovic. No compasso seguinte, a exposição da segunda voz é feita de acordo com a partitura original do autor, conforme o Exemplo 5.25:



Ex. 5.25. *Miniatura nº 4*, comp. 4-5. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

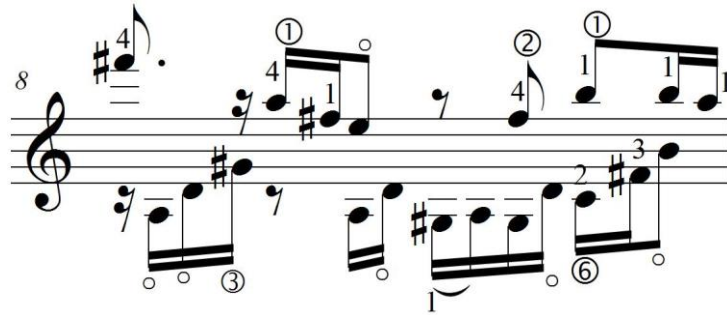
Em relação ao compasso 3 e 4 da partitura original, no compasso 6 do arranjo as notas Mi e Si são invertidas na voz superior. Na voz inferior, apresento o tema a partir do terceiro tempo uma oitava abaixo e com pausa de semicolcheia como feito no compasso 2 e 3, prosseguindo no quarto compasso, onde a voz superior ‘improvisa’ na região aguda:



Ex. 5.26. *Miniatura nº 4*, comp. 6-7. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

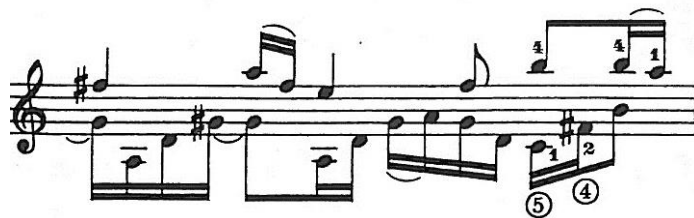
Na performance da figura anterior, Bogdanovic aplaudiu a inserção dos baixos, celebrando esta passagem: "*Yeah, great... I like this bass... such a surprise for me*". E acrescentou "... *and your balance [das duas vozes], it's very well*" (Bogdanovic, 2013, *masterclass* em Sevilha).

A voz superior do exemplo anterior é conduzida para chegar na nota fa#, uma oitava acima do original de Bogdanovic, como demonstram as figuras abaixo. Inversamente, o terceiro tempo da voz inferior do compasso abaixo está uma oitava abaixo do original, resultando numa interessante condução nos 4 tempos da voz inferior, conforme o exemplo 5.24 demonstra (como apresentado para Bogdanovic):



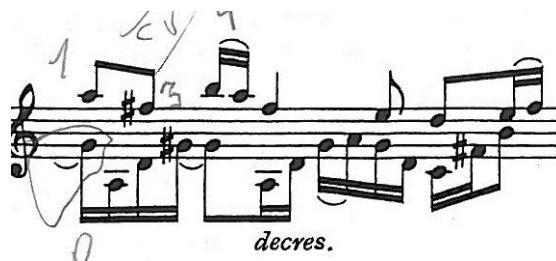
Ex. 5.27. *Miniatura n° 4*, comp. 8. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

No Exemplo 5.28, a música original de Bogdanovic:



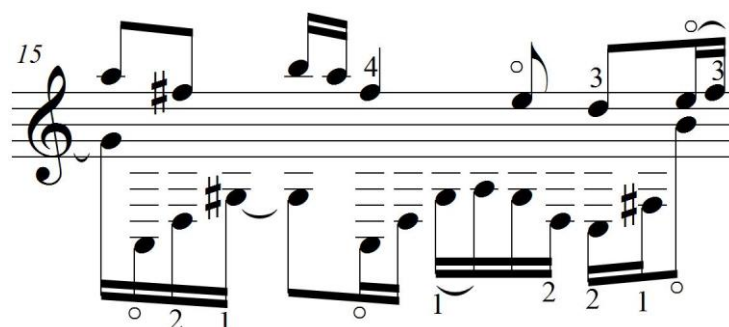
Ex. 5.28. *Miniatures Printanières n° 4* (Bogdanovic), comp 5. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

Pouco foi alterado dos compassos 6 a 10 da partitura original (9 a 14 do arranjo), mantendo as notas e valores rítmicos originais de Bogdanovic. Na seção final da *Miniatura* (compassos 11 a 13 da música original), o compasso 11 reexpõe a idéia inicial da obra:



Ex. 5.29. *Miniatures Printanières n° 4* (Bogdanovic), comp. 11. Fonte: *Edizioni musicali Bèrben* (1980).

Na versão apresentada para Bogdanovic, a linha inferior está uma oitava abaixo,



Ex. 5.30. Miniatura nº 4, comp. 15. Arranjo (Corrêa). Fonte: elaboração do próprio autor.

E, finalmente, nos 2 últimos compassos, mantém-se a escrita quase idêntica à original. Bogdanovic apresenta na *Miniatura nº 4* o rigor da polifonia com lirismo ‘cantabile’ nas vozes. A obra é escrita em 4/4, sem alternância de fórmulas de compasso. No arranjo apresentado para Bogdanovic, utilizo fórmulas de compasso alternadas e o contraponto da voz inferior em vários trechos em região mais grave do que o original, salientando ambas as vozes e conferindo maior clareza da polifonia em razão de haver menos proximidade das 2 vozes. O balanço e equilíbrio da obra é valorizado com a música reescrita para violão de 7 cordas.

Das outras 3 *Miniatures Printanières*

Na *masterclass* apresentei ainda as *Miniaturas 2 e 3* de acordo com a partitura original, pois não havia ainda definido como ficaria as versões. Bogdanovic elogiou a interpretação, mas sugeriu tentar trabalhá-las posteriormente, em formato de arranjo, como feito nas *Miniaturas 1 e 4*, - ‘go ahead’, dizia ele. Para a *Miniatura nº 5*, perguntei-lhe sobre algumas possibilidades para arranjá-la. Bogdanovic pegou meu violão, experimentou algumas coisas... e sugeriu: “*maybe you more brazilian matter, something... I don't know!!!* [continua experimentando no violão] *maybe “something thinking about that... make your like pattern for you”* (Bogdanovic, *masterclass*, Sevilha, outubro de 2013).

5.2.2.4 Resultados Preliminares

Na qualidade de músico-participante durante a Pesquisa Empírica, a interação com Dyens e Bogdanovic ocorreu em contexto de festivais, em *masterclasses*, ensaios de *ensembles* de violões e recitais orientados.

Como músico-participante em *masterclasses* durante o 7º *Stage de Guitare Roland Dyens* (2013), apresentei para Dyens 2 composições de Dyens – *Saudades 1* e *Nova Bossa*. A composição *Saudades 1* foi a primeira obra publicada de Dyens (1980); *Nova Bossa*, a sua última composição publicada.²⁰⁶ Ambas apresentam influência do ‘mundo musical’ brasileiro, mais especificamente, do Choro e da Bossa-Nova. A composição *Nova Bossa* é um interessante exemplo ocorrido na Pesquisa Empírica, apresentando relações entre músicos contemporâneos que não se conheciam. O momento vivido na *masterclass* em que toquei *Nova Bossa* representa uma forma de interação com Dyens - obra escrita em estilo de Bossa Nova por um violonista-compositor francês (Dyens), dedicada para um brasileiro (Corrêa).

Nas *masterclasses* em que participei, Dyens enfatizou em ambas as composições aspectos interpretativos - andamento, digitações, dinâmicas, assim como a reprodução das notas e ritmos escritos na partitura. Percebi ainda a relação de Dyens com a música brasileira através dos detalhes de escrita, com acentos, *estacatos*, pausas e síncopas com ligaduras, característicos desse tipo de música, com indicações precisas escritas na partitura.

Diferentemente de uma *masterclass*, em que o aluno decide o que vai apresentar, em ensaios com *ensembles* o repertório foi definido anteriormente e as partituras enviadas para os alunos antes do evento, para apreciação e leituras iniciais. Durante o 6º e 7º *Stage de Guitare Roland Dyens* (2012 e 2013) tocamos juntos as mesmas músicas, por *naipes* de violões. O aspecto coletivo do “fazer musical” contrasta com o caráter individual das *masterclasses*. Tal contraste remete a uma idéia do “fazer musical” com outros músicos e “fazer musical” solo, situações estas encontradas já no Estudo Discográfico.

Eu, na qualidade de pesquisador e músico-participante, participei dos trabalhos dirigidos por Dyens, onde fazíamos música através de ensaios coletivos diários, com ênfase na preparação e desenvolvimento dos aspectos interpretativos das obras, visando a apresentação em recital. Evidenciou-se a experiência de Dyens em conduzir e preparar o grupo de músicos (em número de 20 a 27) para os recitais.

²⁰⁶ *Nova Bossa* foi publicada no formato partitura no 3º trimestre de 2013.

De volta às *masterclasses*, apresentei 2 composições próprias - *Ei mi, é Longa* e *Stage*, para Bogdanovic e para Dyens. *Ei mi, é Longa* foi apresentada para Dyens no *6º Stage de Guitare Roland Dyens* (outubro de 2012). A abordagem do violonista-compositor foi direcionada para a interpretação – aspectos relativos a tipos de toque (ataque) da mão direita, sonoridade, articulação e timbres. Dyens pediu para eu reescrever a segunda parte, por ter percebido imprecisões na escrita. Notei flexibilidade e estímulo de Dyens em relação a uma ‘nova obra’ de um ‘novo’ violonista-compositor’ (Corrêa), indicando a composição trabalhada para o recital final do festival. Enquanto violonista-compositor, senti o privilégio de apresentar uma obra própria no recital do dia 04 de novembro de 2012, ocorrendo assim a estréia da obra na França, sob orientação do próprio Dyens.

Posteriormente, apresentei *Ei mi, é Longa* para Bogdanovic na *masterclass* do *Guitar Art Festival* de Belgrado (março de 2013). Bogdanovic apresentou uma abordagem direcionada para a composição, elogiando o tema e a condução nos baixos e *grooves* no violão de 7 cordas. Seguidamente, com o violão, Bogdanovic leu algumas passagens e sugeriu possibilidades de melhor desenvolver aspectos harmônicos e condução de baixos em alguns compassos, buscando contribuir com minha composição. Ao final da *masterclass*, sugeriu que eu escrevesse posteriormente a composição em um editor de partitura.

A outra composição apresentada para Bogdanovic e Dyens estava em fase inicial de criação (*Stage*). Toquei-a pela primeira vez para Bogdanovic em julho de 2013, em *masterclass* no *Ligita Festival* de Liechtenstein, e para Dyens em outubro de 2013, no *7º Stage de Guitare Roland Dyens*.

Com Bogdanovic, os trabalhos foram conduzidos buscando melhor desenvolver as idéias apresentadas por mim. Com o violão, Bogdanovic leu as partes escritas e sugeriu acréscimos na segunda parte (em andamento lento, denominada de ‘*Caminhando*’), aconselhando a torná-la mais *cantabile* com inserção de novas linhas melódicas. Bogdanovic atentou à soluções ou idéias a partir da música apresentada, fazendo coincidir com minha prática composicional.

Na *masterclass* com Dyens em Colmar, em outubro de 2013, a composição *Stage* já continha acréscimos de linhas melódicas na parte lenta e uma nova reexposição após o ‘*Caminhando*’, sugerida por Bogdanovic no festival anterior. Dyens considerou-a uma obra ‘inspirada’ orientando-me em aspectos interpretativos (andamento, sonoridade, acentos, e um pouco mais de flexibilidade na seção lenta). Ao final da *masterclass*, Dyens sugeriu a inclusão de *Stage* no recital final do festival, situação esta que refletiu como forma de estímulo e maior confiança para apresentar-me no recital final do referido festival.

Ainda em contexto de *masterclass*, na qualidade de músico-participante apresentei arranjo de minha autoria sobre a composição *Cinc Miniatures Printanières* (Bogdanovic), no Festival de Sevilha, em

outubro de 2013. Em tal situação, notei reações em Bogdanovic de entusiasmo através de aplausos e expressões como - "*I like this bass... such a surprise for me*", exaltando a inserção dos baixos (violão de 7 cordas) e melhor equilíbrio na condução das 2 vozes, confirmadas por ele em expressões como "... *and your balance... it's very well*" (Bogdanovic, 2013, *masterclass* em Sevilha).

Arranjar uma composição escrita e gravada anteriormente por Bogdanovic, suprimindo notas e agregando outras, e apresentá-la para o próprio autor em uma *masterclass*, sem ‘aviso prévio’, revelou-se um desafio. Entretanto, a receptividade, interesse e flexibilidade de Bogdanovic ao trabalhar e revisar meu arranjo sobre sua composição foi surpreendente e responde à questões desta Tese, bem como objetivos da mesma em relação ao “fazer musical” de um violonista-compositor deste início de século XXI.

5.3 Resumo Reflexivo

O presente capítulo apresentou as atividades desenvolvidas na Fase III (Pesquisa Empírica) da Tese, conforme definido previamente no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3). A Pesquisa Empírica foi desenvolvida em Estudo Observacional (observação e participação) em recitais, *masterclasses* e *ensembles* no contexto de festivais de violão com Dyens e Bogdanovic, os violonistas-compositores analisados nesta Tese. A Figura 5.16, a seguir, faz a representação da observação e participação com os objetos observados em cada umas das atividades da Pesquisa Empírica.

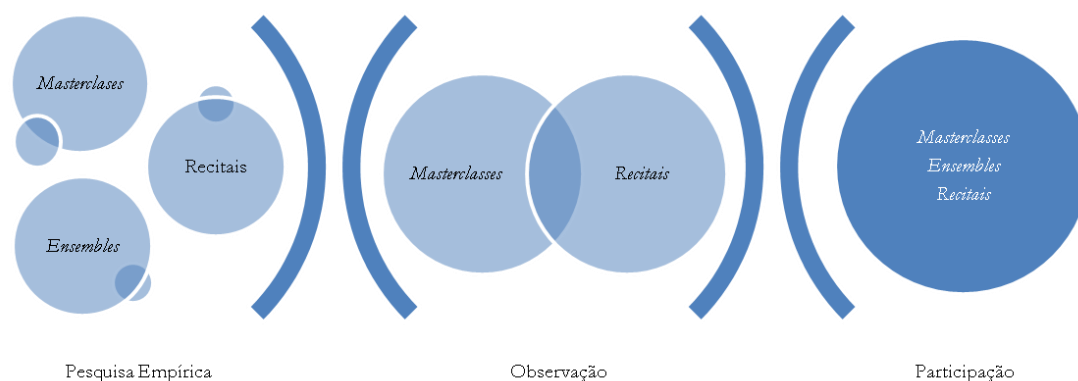


Figura 5.16. Etapas executadas na Fase III (Pesquisa Empírica) da Tese. Fonte: elaboração do próprio autor

A Pesquisa Empírica, enquanto método de pesquisa científica adotado nesta Tese, traz em si um “relativismo” a um dado objeto de estudo (exemplo do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic) de

que decorre e constitui o conjunto de instrumentos e técnicas de recolha e análise de informação utilizadas, ou seja, corresponde ao conjunto de procedimentos que se concretizam no decorrer da própria pesquisa – nesta fase buscou-se ajustar os procedimentos, técnicas e até equipamentos de acordo com as situações observadas e vivenciadas. Esta visão sobre a finalidade do processo de “procura da verdade” tem, necessariamente, implicações no modo como o mesmo se organiza e desenrola – o contato direto e aprofundado com Dyens e Bogdanovic permitiu compreender com detalhes o que eles *pensam* sobre determinado assunto ou *fazem* em determinadas circunstâncias e o próprio “fazer musical” enquanto violonistas-compositores que o Estudo Discográfico revelou no Capítulo 4.

A Tabela 5.5 apresenta a amostra dos registros de forma sintética das atividades realizadas no Estudos Observacional durante a Pesquisa Empírica da Tese. Destaco que tais durações (em minutos) apresentadas não representam o total das *mastersclasses*, recitais ou *ensembles*, mas sim o que foi registrado para efeito de descrição e análise dos diferentes momentos observados e vivenciados enquanto observador e músico-participante na fase da Pesquisa Empírica.

Atividades Realizadas	Violonistas-compositores	
	Dyens	Bogdanovic
Estudo Observacional		
Observação não participante		
<i>Masterclasses</i>	03:55:00	01:55:00
<i>Recitais</i>	01:24:00	00:35:14
Observação participante		
<i>Masterclasses</i>		01:15:47
<i>Recitais</i>	00:05:15	
<i>Ensembles</i>	01:03:51	
Total	06:28:06	03:46:01

Tabela 5.5. Resumo da amostra dos registros audio-visuais das atividades desenvolvidas na Pesquisa Empírica. Fonte: elaboração do próprio autor.

Na Pesquisa Empírica foram observados 3 recitais de Dyens e 1 de Bogdanovic, todos inseridos em festivais europeus (ver Tabelas 3.2). Os 4 recitais foram observados nas cidades de Estrasburgo, Colmar, Paris e Vaduz, entre outubro de 2012 e outubro de 2013, sendo 3 ‘solo’ e 1 coletivo. Em todos os 4 recitais, prevaleceram composições próprias e um pouco de improvisação (início e fim das apresentações). Foram ainda observadas 2 *mastersclasses* com Dyens e 3 com Bogdanovic. Destas atividades, destaco os seguintes aspectos, conforme Figura 5.17:

Recitais	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Dyens apresentou composições e arranjos próprios, improvisações na abertura dos recitais ‘solo’ e interpretação de obras para violão de outros autores.</i> Com exceção do recital em Paris, não foram disponibilizados programas impressos e as obras eram anunciadas durante o recital. ❖ <i>Bogdanovic apresentou composições próprias e 2 improvisações;</i> prevaleceram composições do próprio Bogdanovic. Não foram disponibilizados programas impressos e as obras eram anunciadas durante o recital.
Masterclasses	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Em Dyens prevaleceram composições e arranjos autorais.</i> ❖ <i>Em Bogdanovic prevaleceram obras compostas no século XX para violão.</i> Observei ainda um aluno tocando composição própria para Bogdanovic. ❖ <i>Houveram obras de outros violonistas-compositores tanto em Dyens quanto em Bogdanovic.</i>

Figura 5.17. Aspectos no Estudo Observacional não-participante em Recitais e *Masterclasses*. Fonte: elaboração do próprio autor

Como pesquisador, foi um privilégio observá-los atuando em recitais e *masterclasses*, bem como ter acesso à discografia completa de ambos, cruzando as informações com o Enquadramento Teórico (Capítulo 2) e Metodológico (Capítulo 3), diferentemente de estudos sobre músicos performers e compositores anteriores ao século XX, onde as fontes são relatos sobre situações vivenciadas por outros, por partituras, textos ou *sketches*. Estudos sobre músicos da primeira metade do século XX já incluem gravações feitas por eles, ampliando consideravelmente as possibilidades de apreensão e estudo para demais pesquisadores nos diversos domínios científicos interligados ao tema do “fazer musical”.

No Estudo Observacional participante, na qualidade de músico-participante com o objetivo de ratificar “situações” já percebidas nas Fases I (Revisão de Literatura) e II (Estudo Discográfico) da Tese. Contudo, a minha participação nesta etapa do Estudo Observacional foram marcadas pelas seguintes situações:

- a) Nas apresentações de “*Ei mi, é Longa*” para Dyens (outubro de 2012) e para Bogdanovic (março de 2013) não os conhecia previamente (‘pessoalmente’) e não havia assistido ou participado de *masterclasses* com ambos, portanto era difícil prever qual o formato de aula e *feedbacks* que ambos teriam em relação à uma composição de um músico violonista-compositor que eles não conheciam.
- b) Enquanto que “*Stage*”, composição desenvolvida nas *masterclasses* e apresentada em recital, constatei o interesse e respeito de Dyens e Bogdanovic em relação a uma nova obra.

Identifiquei, enquanto músico-participante, aspectos que permitem ajudar a compreender as diversas dimensões do “fazer musical” dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic, para a existência de um “fazer musical” conduzido pela performance desenvolvida ao longo de seus percursos profissionais. Partindo do pressuposto de que o conceito do “fazer musical” seguido nesta Tese é construído por composição, arranjo e improviso e associados à performance, a reformulação conceitual do “fazer musical” é resultante da contribuição da Pesquisa Empírica. Assim sendo, conforme Figura 5.18, construíram-se os conceitos do “fazer musical” do violonista-compositor em recitais, *masterclasses* e *ensembles*, e ainda baseados na produção discográfica autoral, destaco o seguinte da observação participante:

Recitais	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Dyens demonstrou flexibilidade a novas composições, inserindo-as em recitais.</i>
Masterclasses	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Dyens enfatizou aspectos interpretativos nas composições e arranjos apresentados.</i> ❖ <i>Bogdanovic enfatizou, preferencialmente, aspectos composicionais nas composições e arranjos apresentados.</i>
Ensembles	<ul style="list-style-type: none"> ❖ <i>Os ensaios com Dyens tiveram ênfase na preparação e desenvolvimento dos aspectos interpretativos das obras.</i> ❖ <i>Evidenciou-se a experiência de Dyens em conduzir e preparar o grupo de músicos para os recitais.</i>

Figura 5.18. Aspectos no Estudo Observacional participante em Recitais, *Masterclasses* e *Ensembles*. Fonte: elaboração do próprio autor

A presente Pesquisa Empírica veio cumprir sua função metodológica de esclarecer “situações” notadas no “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic, contudo, a seguir, no Capítulo 6, a Resultados e Discussão, conforme definido no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) é apresentado para consolidação das evidências científicas já apresentadas na Tese.

Capítulo 6 – Resultados e Discussão

Apresentação

Neste capítulo, apresentam-se os resultados e discussão construídos a luz do Enquadramento Teórico (Capítulo 2) de acordo com o Enquadramento Metodológico (Capítulo 3), conseqüentemente passando pelo Estudo Discográfico (Capítulo 4) e Pesquisa Empírica (Capítulo 5) da presente Tese – faz-se aqui uma “síntese” da Tese em sua totalidade, tanto quanto à estrutura e os conteúdos desenvolvidos. Os resultados apresentados seguem, portanto, a mesma seqüência de ordenação da Tese, por isso no item 6.1 (Análise das Contribuições do Estudo Discográfico) apresentam-se os “achados” sobre o aspecto discográfico de Dyens e Bogdanovic, no item 6.2 (Análise das Contribuições da Pesquisa Empírica), onde os aspectos observacionais e participativos da pesquisa de campo são discutidos, bem como as respectivas contribuições de cada momento destes na Tese são, de fato, apropriados no desenho de pesquisa desenvolvido na Tese.

Tem-se ainda (item 6.3) as ‘Relações no “fazer musical” em Dyens e Bogdanovic, onde apresentam-se as conexões teórico-práticas no “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic – evidenciando como estes violonistas-compositores desenvolvem seu “fazer musical” delimitado ao ato de compor, arranjar, improvisar e interpretar, enfim, com ênfase nas variáveis e estudo da Tese e seu paradigma – ‘mundos musicais’. No item 6.4 é feito um Resumo Reflexivo Geral do capítulo em particular e da Tese em geral.

6.1 Análise das Contribuições do Estudo Discográfico

“O que o discos nos dizem” (Trezise, 2009, p. 188)

Day (2002); Frith (1996); Johnson (2002); Molina Júnior (2006); Philip (2004); Schouten (2005); Siqueira (2009) ratificam a importância das gravações (discos) no século XX para melhor compreensão e entendimento da obra de um artista, seja ele intérprete, um compositor ou um performer-compositor. Segundo (Frith, 1996, p. 272), “disponibilizar acesso aos ouvintes” de diferentes tipos de música “de gravações de uma performance ou evento” foi, desde o início da fabricação de discos, o princípio norteador para a expansão dos mesmos, para apreciação do público em geral e como objeto de estudo. Segundo (Frith, 1996, p. 272)

“... uma gravação de uma performance ou evento, um dispositivo técnico (e inicialmente notável) para dar aos ouvintes acesso a algo não disponível para eles diretamente. Esta foi a forma inicial de se pensar as gravações e elas possuem uma importância continuada em todos os gêneros musicais”.²⁰⁷ (Frith, 1996, p. 272)

Para Johnson (2002, p. 197), “as gravações não substituíram o evento ao vivo: elas fornecem um modo alternativo de produção musical, de valor comprovado para artistas e seus públicos e para estudiosos e compositores”. Foi somente no início dos anos 2000 que, efetivamente, os discos passaram a ser tratados pela academia como objeto de estudo e análise (Cook *et al.*, 2009; Philip, 2004; Schouten, 2005; Siqueira, 2009) conforme discutido nos Capítulos 2 e 3 desta Tese. De acordo com Day (2002), os discos possibilitaram uma mudança fundamental para o estudo da música: “os musicólogos consideraram a música, as partituras, os manuscritos, os esboços, e analisaram a forma, o estilo e o significado da música a partir da evidência das próprias notas. Agora podem ouvir a história da música” (Day, 2002, p. 193).

A relação entre compositores e gravações durante o século XX também é apontada por Philip (2004, p. 180). Diferentemente dos séculos anteriores ao século XX, tornou-se possível, pela primeira vez na história, ouvir um compositor, por exemplo, interpretando suas composições em gravação discográfica (Philip, 2004, p. 140).

²⁰⁷ “... a record of a performance or event, a technical (and initially remarkable) device for giving listeners access to something not directly available to them. This was the initial way of thinking about records and it has continuing significance in all musical genres”.

O Estudo Discográfico realizado com a totalidade das gravações de Dyens e Bogdanovic permitiram, em Estudo inédito, apresentar o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic através da obra discográfica completa, investigando a partir das variáveis de estudo e posteriormente comparando com recitais e *masterclasses* inseridos em festivais de violão, utilizando algumas partituras publicadas de músicas gravadas por Dyens e Bogdanovic como apoio de comparação e análise.²⁰⁸

6.1.1 Roland Dyens

6.1.1.1 Performance de obras autorais

De acordo com os resultados preliminares do Capítulo 4, as contribuições do Estudo Discográfico são apresentadas e discutidas. A seguir, a totalidade das composições de Dyens gravadas em discos por Dyens a partir das variáveis de estudo.

a) Composições

Conforme a Tabela 6.1 a seguir, os 4 discos gravados nos anos 80 apresentam 13 novas composições de Dyens e 1 regravação. Nos anos 90, são 3 os discos que contém composições de Dyens, contabilizando nesse período 9 composições gravadas, incluindo os 2 concertos para violão. Nos anos 2000, 3 discos contém composições de Dyens, com 6 novas composições e as *20 Lettres*, totalizando 26 composições (e 1 regravação, ver Capítulo 6, seção ‘Regravações’). As composições *Anyway* e *Djembé* (*Anyway*, 2008) são as últimas de Dyens gravadas por ele no período do Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica.

²⁰⁸ Esta Tese apresenta a totalidade disponível dos discos gravados por Dyens e Bogdanovic, mas não apresenta a totalidade das partituras publicadas por ambos.

Disco	Composição		
	Qtde	Obra	Duração
∞ Performance de obras autorais (Dyens)			
<i>Villa-Lobos & Dyens</i> (1982)	4		
		<i>Trois Saudades</i>	00:12:12
		<i>Capricornes</i>	00:06:12
<i>Hommage à Brassens</i> (1985)	3		
		<i>Libra Sonatine</i>	00:14:07
		<i>Tango en Skai</i>	00:02:32
		<i>Version Latine</i>	00:07:50
<i>Villa-Lobos</i> (1987)	1		
		<i>Hommage à Villa-Lobos</i>	00:09:45
<i>“Ao Vivo”</i> (1989)	5		
		<i>Theme Felin</i>	00:02:52
		<i>Jeu de Quartes</i>	00:06:10
		<i>Songe Modal</i>	00:02:09
		<i>Rondo</i>	00:09:20
		<i>Theme Felin</i>	00:06:28
		<i>Cuba Libre</i>	00:05:53
<i>Concerto en Si</i> (1994)	3		
		<i>Concerto em Si para Violão e Ensemble de Violões</i>	00:27:34
		<i>Rithmaginaires (1989)</i>	00:10:55
		<i>Coté Sud (1988)</i>	00:09:24
<i>Concerto de Aranjuez</i> (1997)	1		
		<i>Concerto Métis</i>	00:22:51
<i>Nuages</i> (1998)	5		
		<i>Ville d'Avril</i>	00:08:57
		<i>Valse en skai</i>	00:04:04
		<i>Tristemusette</i>	00:05:01
		<i>Songe capricorne</i>	00:05:08
		<i>Sols d'leze</i>	00:05:18
<i>Citrons Doux</i> (2001)	4		
		<i>Citrons Doux</i>	00:03:52
		<i>Hommage à Frank Zappa</i>	00:09:09
		<i>Flying wigs</i>	00:02:54
		<i>Valse des loges</i>	00:04:53
<i>20 Lettres</i> (2001)	20		
		<i>20 Lettres</i>	00:38:27
<i>Anyway</i> (2008)	2		
		<i>Sols d'leze</i>	00:04:55
		<i>Djembé</i>	00:03:56
		<i>Anyway</i>	00:07:37
Total	48		04:20:25

Tabela 6.1. Resumo das composições de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

Das 48 composições originais gravadas por Dyens nos 15 discos analisados, 36 são para violão solo. Entre estas, destacam-se Valsas, Tango, Sonatina, Saudades, *Lettres* e *Hommages*.²⁰⁹ Os 4 discos gravados por Dyens na década de 80 apresentam 7 composições para violão solo – *As Trois Saudades*, o *Tango en Skay*, a *Libra Sonatina* e a *Hommage à Villa-Lobos*, todas publicadas em partitura, e a versão para violão solo de *Thema Felin* (*'Ao Vivo'*, 1989). Nos anos 90 é somente no disco *Nuages* (1998) que 5 novas composições para violão solo são gravadas por Dyens – *Ville d'Avril*, *Valsa en Skay*, *Tristemusette*, *Songe Capricorne* e *Sols d'Ézèze*. Nos anos 2000, os 2 discos lançados em 2001 trazem novas composições - *Citrons Doux* (2001) apresenta 4 - *Hommage à Frank Zappa*, *Valse des Loges*, *Flying Wigs* e *Citrons Doux.*, e o disco *20 Lettres* (2001), com 20 novas composições. No disco DVD *Anyway* (2008), a composição para violão solo que dá nome ao disco é apresentada.

Das composições de Dyens apresentadas com participações de outros músicos, foram encontradas no estudo discográfico – 5 trios, 3 *ensemble* de violões, 1 concerto para violão e orquestra, 1 duo (violão e percussão) e 1 com quarteto de cordas, conforme Tabela 6.2:

Composição	Participações	Formação	Disco
<i>Version Latina</i>	<i>Quatour Enesco</i>	Quarteto	<i>H. a Brassens</i> (1985)
<i>Jeu de Quartes</i>	Terrioux (vibrafone) e Ceddaha (percussão)	Trio	<i>Ao Vivo</i> (1989)
<i>Songe modal</i>	Terrioux (vibrafone) e Ceddaha (percussão)	Trio	<i>Ao Vivo</i> (1989)
Rondó	Terrioux (vibrafone) e Ceddaha (percussão)	Trio	<i>Ao Vivo</i> (1989)
<i>Theme Felin</i>	Terrioux (vibrafone) e Ceddaha (percussão)	Trio	<i>Ao Vivo</i> (1989)
<i>Cuba Libre</i>	Terrioux (vibrafone) e Ceddaha (percussão)	Trio	<i>Ao Vivo</i> (1989)
<i>Côte Sud</i>	<i>Ensemble de Violões Côte Sud</i>	<i>Ensemble</i>	<i>Concerto en Si</i> (1994)
<i>Rythmaginaires</i>	<i>Ensemble de Violões Côte Sud</i>	<i>Ensemble</i>	<i>Concerto en Si</i> (1994)
<i>Concerto en Si</i>	<i>Ensemble de Violões Côte Sud</i>	Concerto	<i>Concerto en Si</i> (1994)
<i>Concerto Métis</i>	Seranata Orquestra	Concerto	<i>Conc. Aranjuez</i> (1997)
<i>Djembé</i>	Manuel Dyens (percussão)	Duo	<i>Anyway</i> (2008)

Tabela 6.2. Relação entre as composições de Dyens com participações de outros músicos em discos de Dyens.

Fonte: elaboração do próprio autor

No disco *Concerto en Si* (1994), exclusivamente voltado para composições de Dyens, as 3 obras são para *ensemble* de violões. *Côte Sud*²¹⁰ foi a primeira composição de Dyens para *ensemble* de violão, em uma época (início da década de 1990) que havia poucas obras neste formato. Foi nesse período que

²⁰⁹ No catálogo de partituras publicadas de Dyens há muitas '*Hommage*' compostas, como tributo a músicos de diferentes estilos musicais que influenciaram Dyens, como Leo Brouwer, Villa-Lobos, Frank Zappa, entre outros. Em discos, Dyens gravou 2 *Hommages*, descritas acima.

²¹⁰ Dyens, R (1991) *Côte Sud*. Paris: Editora *Henry Lemoine*. 56 páginas.

Dyens superou uma certa “reticência inicial” ao perceber “o vasto campo de possibilidades que a idéia relativamente nova de conjunto de violões” abria-se diante dele.²¹¹ *Rythmaginaires*²¹² é a segunda composição para *ensemble*, escrita para 8 violões. O *Concerto en Si* para violão e *ensemble* de 21 violões foi encomendado pelo *Tricastine Guitar Festival* e escrito em homenagem ao compositor Mario Castelnuovo-Tedesco. No disco *Dyens: Concierto de Aranjuez* (1997), o concerto para violão intitulado *Concerto Métis*, seu primeiro concerto para violão e orquestra de cordas, foi gravado. A performance é da *Seranata Orquestra* (Armênia), com regência de Alexandre Siranossian.

b) Arranjos

Para Dyens, a escolha de fazer um arranjo recai sobre obras que sejam anteriormente conhecidas e apreciadas em determinados contextos musicais. Segundo Birch (2005, p. 39), “Dyens tem um forte senso de contexto musical. Sua força dentro da comunidade violonística é reforçada porque ele cria [ou recria] música que pode ser cantada e que as pessoas podem se relacionar emocionalmente”. Analisando a discografia completa disponível de Dyens, as escolhas para os arranjos recaem sobre temas conhecidos em contextos específicos, criados no século XX - canções francesas, música brasileira, *standards* de *jazz* ou ainda, repertório clássico dos séculos XIX e XX de violonistas-compositores.

Como visto no Estudo Discográfico desta Tese, Dyens gravou 4 discos exclusivamente com arranjos para violão, contabilizando 26 sobre “canções francesas”, 11 sobre *standards* de *jazz* e 10 arranjos de músicas de Pixinguinha, totalizando 47 arranjos para violão em 4 discos, gravados em 2 diferentes selos discográficos. Todos os 47 arranjos foram publicados em partitura, conforme Tabela 6.3 abaixo:

Discos	Gravadora/Selo	Partituras
<i>Chanson Françaises Vol. 1</i> (1991)	L'Empreinte Digitale	H. Lemoine, 1990
<i>Chanson Françaises Vol. 2</i> (1995)	L'Empreinte Digitale	H. Lemoine, 1995
<i>Night and Day</i> (2003)	GHA	GSP, 2003
<i>Naquele Tempo</i> (2009)	GSP	GSP, 2009

Tabela 6.3. Exemplos de discos exclusivos em arranjos com as respectivas gravadoras e partituras no Estudo Discográfico de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor

²¹¹ Segundo Dyens, durante o *Festival de Tricastin*, ao ensaiar com o *Ensemble Côte Sud*, tornou-se “evidente”, em razão dos resultados dos ensaios, que deveriam gravar as obras para *ensemble* em disco. Diálogos com Dyens, 7^o *Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar, outubro de 2013.

²¹² Dyens, R (1990) *Rythmaginaires*. Paris: *Henry Lemoine*, 25 páginas.

Dos 4 discos acima, a versatilidade do violonista clássico Dyens em se relacionar com músicas tão distintas – o ‘mundo musical’ das *chanson françaises* do século XX, dos *standards* do *jazz* americano dos anos 40 e 50, e da música de ‘choro’ do brasileiro Pixinguinha. Para Vincens (2009), alguns violonistas-compositores do final do século XX, transitam por diferentes mundos, “o que requer algum entendimento” de outras linguagens que vão para além do mundo clássico, guiados por um *background* em estilos relacionados ao *jazz* e música popular latino-americana” (Vincens, 2009, p. 16).

Em cada disco, Dyens visita ‘mundos musicais’ diferentes, próximos a ele por identificação e admiração, entre a música instrumental e a canção, entre temas de filmes e peças teatrais. Muitos exemplos acima tornaram-se ‘clássicos’ em seus contextos através do rádio, discos e cinema, a maioria da primeira metade do século XX. O desafio de Dyens como arranjador é, justamente, transpor esses ‘mundos’ para o violão clássico, inserindo essas obras, de forma inédita, ao repertório do violão clássico.

Dyens frequentemente faz uso das *scordaturas* em seus arranjos. Por exemplo, nos arranjos das 26 *chansons françaises*, em 9 deles a afinação do violão é padrão (E, B, G, D, A, E); os restantes estão em diferentes *scordaturas*, alterando principalmente a 6ª corda - 10 vezes em D, 4 vezes em Eb, 2 vezes em F, 1 vez em Eb. A 5ª corda é alterada 2 vezes - em G e Ab. Nos arranjos sobre músicas de Pixinguinha, em 1 arranjo a afinação é padrão; em outros 2 a 6ª corda é afinada em B, em C# e nos demais 8 arranjos a 6ª corda está em D. Dos arranjos de *Night and Day – Visite au Jazz* (2003), em 4 deles a afinação da 6ª corda está em Eb, outro com a 6ª em D e 5ª em G, outros 3 com a 6ª em D e 2 na afinação padrão do violão.

Arranjos para violão ‘solo’ também estão distribuídos em outros discos de Dyens, como segue: 4 arranjos em *Ao Vivo* (1989), 6 em ‘*Nuages*’ (1998), 4 em *Citrons Doux* (2001) e 2 em *Anyway* (2008), totalizando 16 arranjos para violão solo, sendo 14 originais (2 arranjos são regravações de arranjos anteriormente gravados) (ver Tabela 6.4).

Discos	Arranjos	Gravadora/Selo	Partituras
<i>Ao Vivo</i> (1989)		Sony	
	<i>Berimbau</i> (Baden-Powell)		-----
	<i>Estudo VI</i> (L. Brouwer)		-----
	<i>Gnossienne 1</i> (E. Satie)		H. Lemoine (2001)
	<i>Round Midnight</i> (T. Monk)		H. Lemoine (2001)
<i>Nuages</i> (1998)		GHA	
	<i>Nuages</i> (D. Reinhardt)		H. Lemoine (2001)
	<i>Aria Bachiana 5</i> (Villa-Lobos)		H. Lemoine (1992)
	<i>Felicidade</i> (A. C. Jobim)		H. Lemoine (2001)
	<i>Round Midnight</i> (T. Monk)		H. Lemoine (2001)
	<i>El choclo</i> (A. Villoldo)		H. Lemoine (2001)
	<i>Gnossienne n°1</i> (E. Satie)		H. Lemoine (2001)
<i>Citron Doux</i> (2001)		GHA	
	<i>Mazurca Op. 68 n° 4</i> (Chopin)		H. Lemoine (2001)
	<i>Valsa Póstuma n° 1</i> (Chopin)		H. Lemoine (2001)
	<i>Valsa Póstuma n° 2</i> (Chopin)		H. Lemoine (2001)
	<i>Indifférence</i> (Murena)		H. Lemoine (2001)
<i>Anyway</i> (2008)		GHA	
	<i>My funny Valentine</i> (Hart & Rodgers)		-----
	<i>Alfonsina y el mar</i> (A. Ramirez) solo		H. Lemoine (2006)
	<i>Alfonsina y el mar</i> (A. Ramirez) ensemble		H. Lemoine (2006)

Tabela 6.4. Exemplos de discos com arranjos para violão ‘solo’ revelados no Estudo Discográfico de Dyens.

Fonte: elaboração do próprio autor

Os arranjos da Tabela 6.4 acima englobam obras brasileiras de Baden Powell, Villa-Lobos e Tom Jobim, do *jazz* americano (Hart & Rodgers; Monk), do *jazz* europeu (Reinhardt), da música latino-americana (Villoldo, Ramirez e Brouwer) e música clássica para piano (Chopin e Satie). No conjunto geral, abrangem músicas da região de Buenos Aires, músicas de violonistas-compositores (latino-americanos e europeus), representantes de música clássica pianística e *standards* do *jazz* americano. Com exceção das músicas de Chopin, todas as obras originais são do século XX.

Dos arranjos de Dyens apresentados com outras formações que não para violão solo, foram encontrados no estudo discográfico 12 arranjos para violão e quarteto de cordas, 1 para violão, quarteto de cordas e vibrafone, 1 para violão e vibrafone e 1 para violão e orquestra de cordas, totalizando 15 arranjos. Conforme Tabela 6.5, os arranjos para violão e quarteto de cordas constituem parte do “fazer musical” de Dyens – são 5 arranjos sobre temas de G. Brassens, no disco *Hommage à Brassens* (1985); 7 arranjos sobre estudos de F. Sor e 1 arranjo sobre a *Rossiniana 1* de M. Giuliani, gravados no disco *Sor & Giuliani* (2007) e 1 arranjo sobre composição própria para violão e orquestra de cordas. Completa a lista o arranjo para *ensemble* de violões sobre música de Ariel Ramirez, totalizando 16 arranjos.

Discos	Arranjos	Gravadora/Selo	Músicos
<i>Hommage à Brassens</i> (1985)		Auvidis	
	<i>Je me suis fait tout petit</i> (Brassens)		<i>Le Quatuor Enesco</i>
	<i>Pénélope</i> (Brassens)		<i>Le Quatuor Enesco</i>
	<i>Au bois de mon coeur</i> (Brassens)		<i>Le Quatuor Enesco</i> e M. Terrioux (vibrafone)
	<i>Les passantes</i> (Brassens)		<i>Le Quatuor Enesco</i>
	<i>Les funérailles d'antan</i> (Brassens)		<i>Le Quatuor Enesco</i>
Giuliani & Sor (2007)		Atma Classique	
	<i>Étude no 5</i> (Sor)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
	<i>Étude no 6</i> (Sor)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
	<i>Étude no 13</i> (Sor)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
	<i>Étude no 17</i> (Sor)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
	<i>Étude no 19</i> (Sor)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
	<i>Étude no 20</i> (Sor)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
	<i>Étude no 1</i> (Sor)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
	<i>Rossiniana n° 1</i> (Giuliani)		<i>Quatuor Arthur-LeBlanc</i>
<i>Night and Day</i> (2003)		GHA	C/ Terrioux (vibrafone)
	<i>Polkadots and Moonbeams</i> (Heusen/Burke)		
<i>Concierto de Aranjuez</i> (1997)		L’empreinte digitale	<i>Seranata Orchestra</i>
	<i>Tango en Skay</i>		
<i>Anyway</i> (2008)		GHA	
	<i>Alfonsina y el mar</i> (A. Ramirez)		<i>Guitar Ensemble</i>

Tabela 6.5. Exemplos de discos com arranjos para violão e outras formações, revelados no Estudo Discográfico de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor

Os arranjos sobre canções de George Brassens são uma homenagem de Dyens ao cantor e compositor francês, em recriação para violão e quarteto de cordas. Em Sor e Giuliani, os arranjos mantêm a partitura original e a criação é realizada na incorporação do quarteto de cordas (os arranjos agregam quarteto de cordas à partitura original para violão). O mesmo ocorre no arranjo de Dyens sobre sua própria composição, *Tango en Skay*, arranjada por ele para violão e orquestra de cordas, incorporando a orquestra de cordas à composição original para violão. Na totalidade da discografia de Dyens, é o único exemplo de arranjo sobre composição própria.

Os arranjos para violão e quarteto de cordas de Dyens revelaram as relações musicais que o violonista-compositor estabeleceu, por ‘mundos musicais’ tão distintos como a música latino-americana, o *standard* de jazz americano e a canção francesa, com a transferência destes exemplos musicais de distintos contextos e formações para o violão clássico, solista. Na Figura 6.1 abaixo, a totalidade dos arranjos de Dyens gravados em disco com as formações:

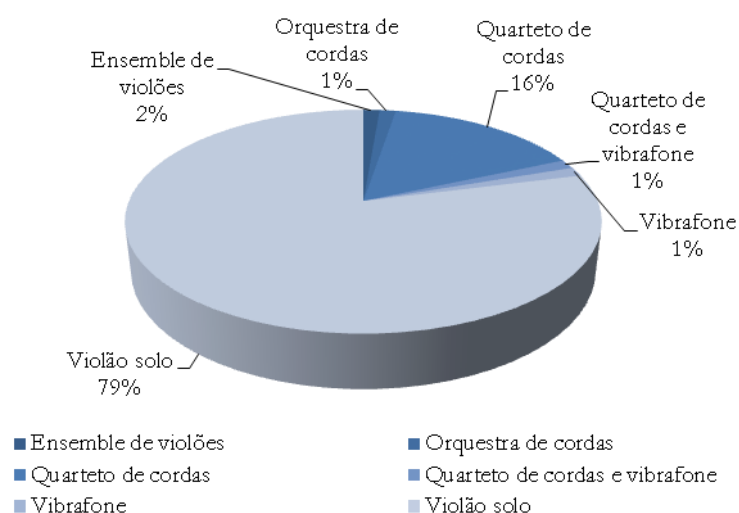


Figura 6.1. Arranjos e formações musicais em Dyens.²¹³ Fonte: elaboração do próprio autor.

c) Improvisação

O disco *Ao Vivo* (1989) e o disco/DVD *Anyway* (2008) trazem exemplos específicos de obras chamadas por Dyens de ‘improvisação’. No disco de 1989, a performance de ‘*1 provision*’ abre o lado

²¹³ Os quantitativos são: 60 arranjos com violão solo, 1 com vibrafone, 12 com quarteto de cordas, 1 com quarteto de cordas e vibrafone, 1 com orquestra de cordas e 1 para *ensemble* de violões, totalizando 76 arranjos.

1 do LP, onde Dyens improvisa durante 3'50, e '2 *provisation*', que abre o lado 2 do disco, onde Dyens utiliza um violão de 8 cordas e toca sozinho até os 2'15, quando percussão e vibrafone juntam-se à Dyens, em uma performance com sonoridades e o experimentalismo próximos da música do brasileiro Egberto Gismonti, uma das influências musicais de Dyens. Segundo Birch (2005, p. 7), Dyens descreve a flexibilidade de Gismonti como “perfeita síntese entre música popular brasileira, *jazz* e música contemporânea”. No DVD *Anyway* (2008) a abertura do recital gravado ‘ao vivo’ é também apresentada com uma '*Improvisation*', feita de forma livre, sob idéias próprias, para violão solo e com duração de 6'14. Os exemplos descritos acima são sintetizados na Tabela 6.6 a seguir:

Disco	Improvisação	
	Obra	Duração
∞ Performance de obras autorais (Dyens)		
<i>Ao Vivo</i> (1989)	<i>1 Provisation</i>	00:03:30
	<i>2 Provisation</i>	00:07:41
<i>Anyway</i> (2008)	<i>Improvisation</i>	00:06:14
	Total	00:17:25

Tabela 6.6. Exemplos de improvisação “livre” na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

Em ambos os discos, a improvisação é apresentada no início, como abertura de recital, em performances gravadas em teatros e com presença de platéia.

6.1.1.2 Performance de obras para violão de outros autores

As obras originais para violão de outros autores interpretadas por Dyens em sua discografia compreendem 5 violonistas-compositores de diferentes épocas (S. Weiss, F. Sor, M. Giuliani, A. Barrios e E. Pujol), 2 compositores espanhóis do século XX (F. Torroba e J. Rodrigo) e 1 compositor brasileiro (H. Villa-Lobos), conforme intetizados na Tabela 6.7:

Disco	Interpretação/performance		Duração
	Obra		
Ω Performance de obras para violão de outros autores			
<i>Villa-Lobos & Dyens</i> (1982)	<i>5 Prelúdios</i>	(H. Villa-Lobos)	00:17:53
<i>Villa-Lobos</i> (1987)	<i>Concerto para Violão e Orquestra</i>	(Villa-Lobos)	00:17:23
	<i>Suíte Popular Brasileira</i>	(H. Villa-Lobos)	00:22:42
	<i>Choros 1</i>	(H. Villa-Lobos)	00:04:15
<i>“Ao Vivo”</i> (1989)	<i>Scottish Madrilene</i>	(Pujol)	00:02:46
<i>Concierto de Aranjuez</i> (1997)	<i>Concerto de Aranjuez</i>	(Rodrigo)	00:24:06
<i>Citrons Doux</i> (2001)	<i>Tojira</i>	(Torroba)	00:02:10
	<i>Courante et Aria</i>	(Barrios)	00:06:32
	<i>Valse nº3</i>	(Weiss)	00:05:27
	<i>Mes Ennuis</i>	(Sor)	00:05:24
<i>Sor & Giuliani</i> (2007)	<i>Grand Solo, op. 14</i>	(Sor)	00:10:00
	<i>Variaciones su un tema di Händel, op.107</i>	(Giuliani)	00:09:26
		Total	02:08:04

Tabela 6.7. Resumo de “performance de obras para violão de outros autores” por Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

Segundo os resultados expostos na Tabela 6.7, o ‘mundo do violão clássico’ é representado na discografia de Dyens pelo barroco alemão (Weiss) classicismo tardio italiano e espanhol do século XIX (F. Sor e M. Giuliani) bem como de música para violão do século XX proveniente do Paraguai (A. Barrios), Espanha (F. Torroba e J. Rodrigo), Brasil (H. Villa-Lobos) e México (E. Pujol), perpassando as 3 décadas que gravou discos.

Dos concertos para violão e orquestra, o *Concerto para Violão e Orquestra* de Villa-Lobos foi gravado com o *Ensemble Instrumental*, constituído de jovens músicos do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, dirigido por Jean-Walter Audoli. O *Concierto de Aranjuez*, de Joaquin Rodrigo foi gravado com a *Seranata Orquestra*, constituída por músicos da Armênia e regência de Alexandre Siranossian.

6.1.2 Dusan Bogdanovic

6.1.2.1 Performance de obras autorais (Bogdanovic)

De acordo com os resultados preliminares do Capítulo 4, as contribuições do Estudo Discográfico são apresentadas e discutidas. A seguir, a totalidade das obras de Bogdanovic gravadas em discos por Bogdanovic, a partir das variáveis de estudo.

a) Composições

Na fase discográfica de Bogdanovic do período de 1979 a 1989, de acordo com as Tabelas 6.8.1 e 6.8.2, a primeira composição de Bogdanovic registrada em disco foi gravada em *Recital de Violão* (1979). No disco seguinte, *Early to Rise* (1984), todas as 8 composições apresentadas são de Bogdanovic, com participações de músicos convidados em algumas músicas; em *Common Language* (1985), 3 composições são de Bogdanovic (1 é regravação), que integra neste disco o Trio *Lingua Franca* (violão, sax e piano); em *Music for Three Guitars (The de Falla Trio)*, 1986 não há composições de Bogdanovic, assim como no disco *Falla Guitar Trio* (1989). Em *A Journey Home* (1988), disco em duo de violão e harpa, mais 2 composições de Bogdanovic, totalizando 13 composições originais e 1 regravação.

Na discografia dos anos 90, a ênfase está nas composições de Bogdanovic, totalizando 33 composições originais e 7 regravações, muitas delas com forte presença improvisatória, como nos 4 discos pela *M.A recordings* (1990, 1992, 1992 e 1994), com músicos convidados, em contraste com os 2 discos gravados pela GSP, onde todas as composições de Bogdanovic são para violão solo (1995 e 1999).

Nos anos 2000 prevalecem composições de Bogdanovic para música de câmara, para duos, trios e quartetos, em 3 discos pelo Selo *Doberman-Yppan* (2001, 2005 e 2009), com Bogdanovic não fazendo a performance em algumas das composições, prevalecendo assim, em alguns casos, o compositor sobre o performer. Entretanto, outros 2 discos são lançados nesta fase, tendo a performance e improvisação como característica principal – *Winter Tale* (2008) com composições com seções improvisatórias e *Aspiration* (2007), disco essencialmente improvisatório. Nos anos 2000, são 18 composições originais e 4 regravações. A lista completa das composições de Bogdanovic da totalidade da sua obra discográfica é apresentada a seguir, ditribuídas nas Tabelas 6.8.1, 6.8.2 e 6.8.3:

Disco	Composição		
	Qtde	Obra	Duração
∞ Performance de obras autorais (Bogdanovic)			
<i>Recital de Violão</i> (1979)	1	<i>Allegro Rítmico (1º mov. da Sonata nº 1)</i>	00:02:52
<i>Early To Rise</i> (1984)	8	<i>Furioso</i>	00:04:35
		<i>Early to Rise</i>	00:05:35
		<i>Compulsion</i>	00:04:26
		<i>Preludio e Runaway Fugue</i>	00:06:08
		<i>Lullaby for Angel Fire</i>	00:06:23
		<i>Jazz Sonata (2º e 4º mov)</i>	00:06:32
		<i>Raguette</i>	00:05:39
		<i>New York Afternoon</i>	00:03:26
<i>Common Language</i> (1985)	3	<i>Compulsion</i> (regrav.)	00:04:30
		<i>Stravinsky's Syndrome</i>	00:08:20
		<i>Our Back Yard</i>	00:06:20
<i>A Journey Home</i> (1988)	2	<i>Of Toys and Cookies</i>	00:05:36
		<i>Castles of the white City</i>	00:05:10
<i>Worlds</i> (1990)	6	<i>Jazz Sonata</i> (regrav.)	00:13:48
		<i>My Eternal Green Plant</i>	00:02:38
		<i>5 Miniature Printanieres</i>	00:04:22
		<i>Sharon's Songdance</i>	00:01:57
		<i>Grasshopper Maker's Song</i>	00:03:51
		<i>Morning</i>	00:04:03
<i>Levantine Tales</i> (1992)	6	<i>Introduction and Passacaglia for the Golden Flower</i>	00:07:31
		<i>Raguette</i> (regrav.)	00:06:43
		<i>Winter Tale</i>	00:08:08
		<i>No Feathers On This Frog</i>	00:07:15
		<i>Furioso</i> (regrav.)	00:04:08
		<i>Lullaby for Angel Fire</i> (regrav.)	00:07:29
<i>Keys to talk by</i> (1992)	3	<i>Five Polymetric Studies</i>	00:11:53
		<i>Byzantine Theme and Variations</i>	00:23:18
		<i>Trio (2 prepared guitars and percussion)</i>	00:14:41

Tabela 6.8.1. Resumo das composições de Bogdanovic reveladas no Estudo Discográfico. Fonte: elaboração do próprio autor.

Disco	Composição		
	Qtde	Obra	Duração
∞ Performance de obras autorais (Bogdanovic)			
<i>In the midst of winds</i> (1994)	8		
		<i>In the Midst of Winds</i>	00:04:07
		<i>Little Café Suite</i>	00:06:24
		<i>Dreamland</i>	00:09:35
		<i>Four Bagatelles</i>	00:03:19
		<i>Raguette #2</i>	00:05:51
		<i>Pastorale</i>	00:04:06
		<i>Prelude to 'Examination at the Womb Door'</i>	00:02:28
		<i>Meditation</i>	00:13:22
<i>Mysterious Habitat</i> (1995)	8		
		<i>Mysterious Habitat</i>	00:02:50
		<i>Jazz Sonatina</i>	00:07:09
		<i>Seven Little Secrets</i>	00:07:25
		<i>Omar's Fancy</i>	00:04:04
		<i>Polymetric Studies (5-3-2-1)</i>	00:05:03
		<i>Introdução, Passacaglia, Fuga for Golden Flower</i> (regrav.)	00:09:06
		<i>Sonata nº 2</i>	00:09:43
		<i>A Fairytale with variations</i>	00:03:27
<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)	8		
		<i>Three African Sketches</i>	00:04:16
		<i>Levantine Suite</i>	00:07:37
		<i>Little Café Suite</i> (regrav.)	00:06:39
		<i>Five Polymetric Studies</i> (regrav.)	00:09:34
		<i>Unconscious in Brazil</i>	00:04:45
		<i>In Winter Garden</i>	00:07:06
		<i>Diferencias Diferentes</i>	00:04:21
		<i>Intimations I – IV</i>	00:07:13
<i>Canticles</i> (2001)	5		
		<i>Crow</i>	00:22:45
		<i>Quatre pièces intimes</i>	00:09:37
		<i>País de la ausência</i>	00:05:57
		<i>Like a String of Jade Jewels</i>	00:05:08
		<i>Canticles</i>	00:09:49
<i>And Yet..</i> (2005)	8		
		<i>Balkan Bargain</i>	00:07:00
		<i>No Feathers on this Frog</i> (regrav.)	00:03:27
		<i>Ex Ovo</i>	00:06:39
		<i>Book of the Unknown Standards</i>	00:08:27
		<i>Quatre pièces intimes</i> (regrav.)	00:09:54
		<i>Ricercar</i>	00:02:30
		<i>And Yet...</i>	00:11:30
		<i>Concerto (2º mvt)</i>	00:05:46

Tabela 6.8.2. Continuação do resumo das composições de Bogdanovic reveladas no Estudo Discográfico.

Fonte: elaboração do próprio autor

Disco	Composição		
	Qtde	Obra	Duração
<i>∞</i> Performance de obras autorais (Bogdanovic)			
<i>Winter Tale</i> (2008)	3		
		<i>Winter Tale</i> (regrav.)	00:07:28
		<i>Monica's Stroll</i>	00:06:54
		<i>Morning</i> (regrav.)	00:03:49
<i>Prayers</i> (2011)	6		
		<i>Little Box</i>	00:11:30
		<i>Psalm</i>	00:03:00
		<i>Cantilena and Fantasia</i>	00:05:18
		<i>Six Illuminations</i>	00:05:00
		<i>Little Prayer</i>	00:03:10
		<i>Over the face of the waters</i>	00:05:30
Total	64	(12 regrav.)	08:26:55

Tabela 6.8.3. Continuação do resumo das composições de Bogdanovic reveladas no Estudo Discográfico.

Fonte: elaboração do próprio autor

Bogdanovic: fazer musical 'solo'

Da totalidade disponível dos discos de Bogdanovic no período de 1979 a 2011, em 4 discos todas as obras são para violão 'solo', como é demonstrado na Figura 6.2:

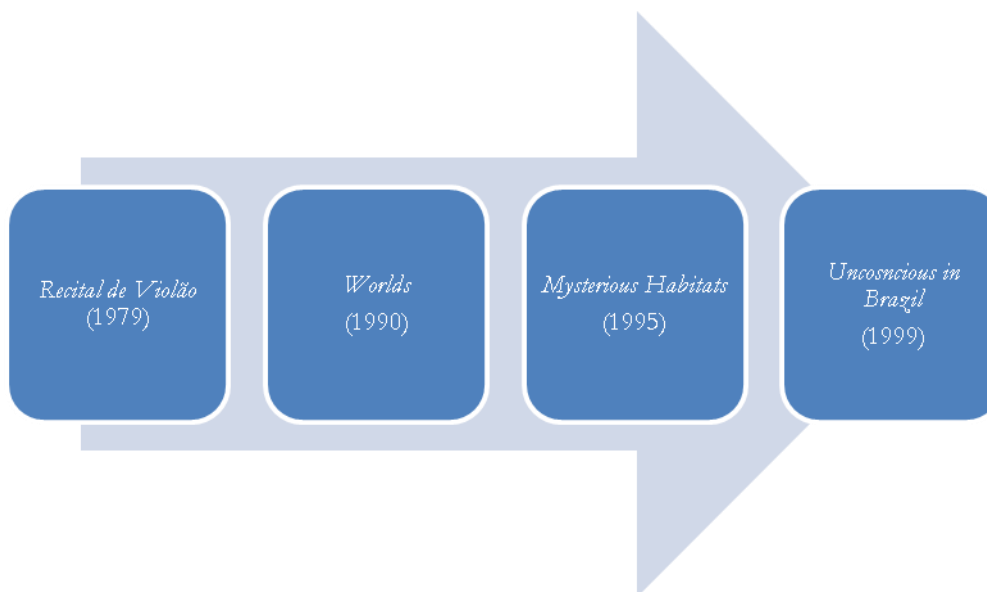


Figura 6.2. Discos para violão ‘solo’ na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Em *Recital de Violão* (1979), a ênfase está em interpretações do repertório para violão clássico, com somente 1 composição do próprio Bogdanovic, o 1º movimento da *Sonata nº 1*, obra do período em que ele estava “interessado na utilização de elementos do folclore do leste europeu sob forma clássica”.²¹⁴ Distinto de *Recital de Violão* (1979), o disco *Worlds* (1990) é centrado em composições e improvisações de Bogdanovic, com experimentações e sínteses de diferentes ‘mundos musicais’, influenciado pela música balcânica, do norte da África, do jazz e música clássica ocidental.

Os 4 discos pela *M.A Recordings* (1990, 1992, 1992 e 1994) apresentam improvisações na maior parte das composições. Apesar de contar com convidados, algumas músicas são gravadas a ‘solo’, como nas composições *Introduction and Passacaglia for the Golden Flower e em Raguetta (Levantine Tale, 1992)*, *Five Polymetric Studies (Keys to talk By, 1992)* e *Little Café Suite, Four Bagatelles e Raguetta nº 2 (In the Midst of Winds, 1994)*.

Já nos discos gravados para a GSP, *Mysterious Habitats* (1995) e *Unconscious in Brazil* (1999) as composições são para violão solo, publicadas no formato partitura para violão clássico com prevalência da composição sobre aspectos improvisatórios.

²¹⁴ Diálogos com Bogdanovic, durante o *Guitar Art Festival*, em Belgrado, Sérvia, março de 2013.

b) Arranjos

Esta seção apresenta os arranjos gravados de Bogdanovic contemplando solo, duos e trios, arrançados sobre tema próprio, temas provenientes do folclore e sobre temas de outros autores. Arranjos de Bogdanovic são apresentados em discos dos anos 80 (incluindo *Recital de Violão*, 1979), e anos 90, majoritariamente para duos e trio. Dos arranjos apresentados na Tabela 6.9, 3 são para violão solo (*Recital de Violão*, 1979). Os restantes são para formações em violão e harpa (*A Journey Home*, 1988), violão e cravo (*Bach with Pluck* Vol. 1 e 2) e trio de violões (*Falla Guitar Trio*, 1989). Os arranjos foram criados sobre obras de compositores da música clássica (J. Sebastian Bach; Manuel de Falla, Igor Stravinsky) e sobre temas do folclore da região dos Bálcãs.

O disco *Recital de Violão* (1979) apresenta o arranjo de Bogdanovic sobre música de Manuel de Falla, onde procurou preservar “o espírito de uma grandiosa peça orquestral, utilizando toda a capacidade do violão em termos de timbre, extensões dinâmicas, harmonia, procedimentos polifônicos e outros” (Bogdanovic, texto do encarte do disco, 1979). No texto do LP, Bogdanovic faz uso do termo ‘transcrição’ em algumas obras do disco, como por exemplo, ‘Astúrias (I. Albeniz), “uma das mais populares transcrições” do repertório violonístico, ou as ‘Canções sem Palavras (Mendelson), “miniaturas refinadas e belas, tornando-se ideais para a transcrição” (Bogdanovic, texto do disco, 1979).

No disco *The Falla Guitar Trio* (1989) os arranjos de Bogdanovic são sobre música orquestral de Manuel de Falla e arranjo sobre composição própria. A proposta do *The Falla Guitar Trio* era criar repertório para trio de violões através de novos arranjos. Bogdanovic gravou 2 discos com o Trio: no primeiro (1986), atuou como performer dos arranjos escritos pelos colegas integrantes do Trio, não havendo arranjos ou composições de Bogdanovic. No segundo (1989), 1 arranjo sobre obra de Igor Stravinsky e 1 arranjo para trio sobre composição própria. Já para o duo de violão e cravo (*Bach with Pluck*, vol. 1 e 2, 1992 e 1994) a música de Bach é adaptada para cravo e violão.

No disco *A Journey Home* (1988), com Georgia Kelly (harpa), “arranjos contemporâneos de canções folclóricas Iugoslavas e composições originais” inspiradas na beleza, espírito e alma de nossa terra natal” (Kelly, texto do encarte, 1988). A lista completa dos arranjos na discografia completa disponível de Bogdanovic é apresentada na Tabela 6.9, a seguir:

Disco	Arranjos	
	Obra	Duração
∞ Performance de obras autorais (Bogdanovic)		
<i>Recital de Violão</i> (1979)	<i>Dança dos Moleiros</i>	00:02:58
	<i>Canções sem Palavras</i>	00:05:21
	<i>Astúrias</i>	00:06:37
<i>A Journey Home</i> (1988)	<i>Bilyana</i>	00:05:11
	<i>Yovano Yovanke</i>	00:06:16
	<i>Yano Mori</i>	00:08:10
<i>West Side/Pulcinella/Jazz Sonata</i> (1989)	<i>4º movimento da Jazz Sonata</i>	00:04:31
	<i>Suíte Pulcinella</i>	00:15:05
<i>Worlds</i> (1990)	<i>Yano Mori</i>	00:04:41
<i>Bach with Pluck Vol 1</i> (1992)	<i>Sonata nº 1</i>	00:12:18
	<i>Sonata nº 2</i>	00:11:50
	<i>Sonata nº 3</i>	00:12:25
	<i>Sonata nº 4</i>	00:10:14
	<i>Sonata nº 5</i>	00:13:49
	<i>Sonata nº 6</i>	00:11:12
<i>Levantine Tales</i> (1992)	<i>Oh Yesenske Oy</i>	00:04:32
<i>Bach with Pluck, Vol. 2</i> (1994)	<i>“The Two-Part Inventions” (1-15)</i>	00:38:34
	<i>“The Three-Part Inventions” (16-30)</i>	00:27:37
<i>Winter Tale</i> (2008)	<i>Jovano, Jovanke</i>	00:05:03
	<i>Sugar Loaf</i>	00:04:46
		Total 03:31:10

Tabela 6.9. Arranjos de Bogdanovic revelados no Estudo Discográfico. Fonte: elaboração do próprio autor

Nos arranjos apresentados na Tabela 6.9 acima, a improvisação não prevalece, com exceção dos 3 arranjos do disco *A Journey Home* (1988) sobre 3 canções tradicionais folclóricas da Região da Macedônia – *Bilyana*, *Yovano Yovanke* e *Yano Mori*, com seções improvisatórias.

c) Improvisação

O termo ‘improvisação’ já aparece no texto do encarte escrito do primeiro disco de Bogdanovic (*Recital de Violão*, 1979), apesar de ser um trabalho direcionado para a interpretação de obras de outros autores. Já nos anos 80 prevalece a improvisação em 3 discos - *Early to Rise* (1984), *Common Language* (1985), o mais *jazzístico* dos discos de Bogdanovic, e *A Journey Home* (1988), com a improvisação inserida nas composições e arranjos.

Nos anos 90, os 4 discos pela *M.A Records* enfatizam obras de Bogdanovic com composições ‘estruturadas’ mas com inserção de improviso. Entretanto, no primeiro disco (*Worlds*, 1990), o violonista-compositor também apresenta obras “completamente improvisadas”, destas, *Desert Blossom* e *Gamelitan Music*, ambas representando música experimental, improvisada, para violão ‘preparado’, utilizando efeitos sonoros e percussivos, influenciadas pela música do Oriente e Oriente Médio.²¹⁵ No disco *In the midst of winds* (1994), algumas obras são essencialmente improvisatórias, como por exemplo, *Dreamland*, onde Sharon Wayne toca em uma harpa-violão (*‘guitarharp’*) e Bogdanovic improvisa ao violão clássico. *In the Midst of Winds*, obra que dá nome ao disco, é outro exemplo a destacar: "Esta é uma obra improvisatória com um forte sabor dos Balcãs e do Oriente Médio. A harpa-violão é usada aqui como uma espécie de instrumento étnico inventado relacionado ao *tanbur* turco ou ao *Ud* árabe (Bogdanovic, texto do encarte, 1994).

No Estudo Discográfico de Bogdanovic “observou-se músicas essencialmente exploratórias e improvisadas, ou ‘não estruturadas’, utilizando uma expressão de Bogdanovic. A Tabela 6.10 apresenta 2 discos com tais características:

Disco	Improvisação	
	Obra	Duração
∞ Performance de obras autorais (Bogdanovic)		
<i>Worlds</i> (1990)	<i>Gamelitar Music</i>	00:15:32
	<i>Desert Blossom</i>	00:05:04
<i>Aspiration</i> (2007)	18 duos (ver Tabela 4.40)	00:49:08
	Total	01:09:44

Tabela 6.10. Exemplos de ‘obras improvisatórias’ de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

²¹⁵ Segundo Bogdanovic, são 2 tipos de improvisação neste disco: 1) composições ‘totalmente estruturadas’ [*totally structured*] e, 2) músicas ‘completamente improvisadas’ [*completely improvised*] (Bogadonic, texto do encarte do CD *Worlds*).

Um exemplo discográfico que contribui para a discussão da relação entre composição e improvisação na obra de Bogdanovic está no disco '*Aspiration*', constituído de 18 obras, curtas, improvisadas e gravadas 'ao vivo', em Estúdio, como em uma '*jamming*', ou seção de improvisação, com Bogdanovic e Arnold movidos pela curiosidade e 'risco' de 'fazer música'. As seções improvisatórias foram registradas em áudio (e vídeo), transformando a efemeridade de momentos ou eventos com essas características em um disco comercializável. Não foram publicadas partituras das músicas deste disco.

Fazer musical discográfico com outros músicos: Bogdanovic

Nos anos 80 Bogdanovic gravou seu primeiro disco (1984) como violonista-compositor com participações de 3 músicos. Integrou ainda o *The Falla Guitar Trio* e o trio de jazz *Lingua Franca*, além de gravar um disco com a harpista Georgia Kelly. Nos anos 90 gravou 4 discos pela *M.A Records*, com participações de Miroslav Tadic e Sharon Wayne. Gravou ainda 2 discos com Elaine Camparone. Nos anos 2000 gravou um disco de composição improvisada com Bruce Arnold, mas o que prevaleceu foram 3 discos de música de câmara, com participações de flautistas, cantores líricos, violoncelistas e contrabaixistas. A seguir, a Tabela 6.11 com todos os músicos que 'fizeram música' com Bogdanovic e respectivos discos:

Disco	Ano	Participação
<i>Early to Rise</i>	1984	Charlie Haden, James Newton e Tony Jones
<i>Lingua Franca</i>	1985	Milcho Leviev e Alexei Zoubov
<i>Falla Guitar Trio</i>	1986	Terry Graves e Kenton Youngstrom
<i>Falla Guitar Trio</i>	1989	Terry Graves e Kenton Youngstrom
<i>Journey Home</i>	1988	Georgia Kelly
<i>Levantine Tales</i>	1992	Miroslav Tadic (violão); Malisa Draskoci (baixo)
<i>Keys to talk by</i>	1992	Miroslav Tadic (violão); Mark Nauseef (percussão)
<i>Bach with Pluck Vol. 1</i>	1992	Elaine Comparone (harpschord)
<i>Bach with Pluck Vol. 2.</i>	1994	Elaine Comparone
<i>In the Midst of Winds</i>	1994	Sharon Wayne (violão)
<i>Canticles</i>	2001	A. Garth (tenor); A. Papillon (flauta); Y. Chenevert (baixo); Rafael Hoekman (<i>cello</i>); Vismaya Lhi (soprano)
<i>And Yet...</i>	2005	Marc Teicholz (violão)
<i>Aspiration</i>	2007	Bruce Arnold (violão)
<i>Winter Tale</i>	2008/1984	Milcho Leviev
<i>Prayers</i>	2011	A. Ilic (voz); S. Krstajic (flauta); N. Mladenovic (piano)

Tabela 6.11. Resumo das participações de outros músicos na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor

No total, são 23 músicos diferentes que tocaram com Bogdanovic em duos, trios e quartetos: 3 baixistas, 1 *cellista*, 1 cravista, 2 pianistas, 6 violonistas, 1 saxofonista, 3 flautistas, 2 cantoras e 2 percussionistas. Dos 19 discos, Bogdanovic gravou em formação de duo em 5 deles; em outros 3, gravou em formação de trio; e, finalmente, em 3 discos, prevaleceram obras para música de câmara. Há os discos de Bogdanovic em que alguns músicos participaram em várias músicas (*Early to Rise*, 1984, *Levantine Tale*, 1992, *Keys to Talk By*, 1992 e *In the Midst of Winds*, 1994).

Os discos *Early do Rise* e *Common Language* (1984 e 1985), ambos em formação de trio, e *Aspiration* e *Winter Tale* (2007 e 2008), em formação de duos, são essencialmente improvisatórios, mais próximos ao ‘mundo do jazz’, onde a improvisação predomina em cada obra, pois o objetivo principal da performance é improvisar sobre um determinado tema. Os 4 discos pela *M.A Records* também são improvisatórios, mas apresentam uma linguagem que melhor expressa a maturidade ‘Bogdanoviciana’, através de sínteses de exploração de diferentes ‘mundos musicais’, onde a improvisação, estrutura formal, fórmulas rítmicas combinadas e superposição de modos demonstram a formação e definição de uma linguagem composicional própria. Os discos pela *Doberman-Yppan* (2001, 2005 e 2011) também demonstram a maturidade e mestria do compositor Bogdanovic, mas colocando sua música a serviço

de outros músicos, expressando formas instrumentais mais próximas da música clássica ocidental e menos próximo das formações *jazzísticas* (baixo, sax) utilizadas por ele nos anos 80 e início dos anos 90. A Tabela 6.12 sintetiza o exposto aqui:

Formação	Disco	Ano	Músicos	Instrumento
Duos (5)				
	<i>Journey Home</i>	1988	Bogdanovic & Georgia Kelly	Violão e harpa
	<i>Bach with Pluck Vol. 1</i>	1992	Bogdanovic & Elaine Comparone	Violão e cravo
	<i>Bach with Pluck Vol. 2</i>	1994	Bogdanovic & Elaine Comparone	Cravo
	<i>Aspiration</i>	2007	Bogdanovic & Bruce Arnold	violões
	<i>Winter Tale</i>	2008	Bogdanovic & Milcho Leviev	violão e piano
Trios (3)				
	<i>Common Language</i>	1985	<i>Lingua Franca</i>	violão, piano e baixo
	<i>Music for 3 Guitars</i>	1986	<i>The Falla Guitar Trio</i>	trio de violões
	<i>The Falla Guitar Trio</i>	1989	<i>The Falla Guitar Trio</i>	trio de violões

Tabela 6.12. Exemplos da discografia de Bogdanovic em parceria com outros músicos. Fonte: elaboração do próprio autor

Nos discos pela *Doberman-Yppan* dos anos 2000 (2001, 2005 e 2009), prevalece a música de câmara. A Tabela 6.13 a seguir demonstra as formações, os músicos e as composições de Bogdanovic:

Formação	Disco	Ano	Participação	Instrumento	Obra
Solo com participações (4)					
	<i>Early to Rise</i>	1984	Charlie Haden, James Newton e Tony Jones	baixo, flauta e percussão	
	<i>Levantine Tales</i>	1992	Miroslav Tadic	violão	
	<i>Keys to talk by</i>	1992	Miroslav Tadic	violão	
	<i>In the Midst of Winds</i>	1994	Sharon Wayne	violão	
Música de Câmara (3)					
Duo	<i>Canticles</i>	2001	Bogdanovic & Rafael Hoekman	cello	<i>4 Pieces Intimes</i> País de la ausencia
			Bogdanovic & Vismaya Lhi	soprano	<i>I the Song</i> <i>In the Midst of the Paths</i> <i>The Agaya Crab</i>
Duo	<i>And Yet...</i>	2005	Bogdanovic & Marc Teicholz	violão	<i>Balkan Bargain</i>
Quarteto	<i>Canticles</i>	2001	Bogdanovic; A. Garth; A. Papillon; Y. Chenevert	tenor; flauta e baixo	<i>Crow</i>
	<i>Prayers</i>	2011	Bogdanovic; A. Ilic; S. Krstajic; N. Mladenovic	voz; flauta e piano	<i>Little Box</i>

Tabela 6.13. Exemplos de discos de Bogdanovic com participações de outros músicos. Fonte: elaboração do próprio autor

6.1.2.2 Performance de obras para violão de outros autores

As obras para violão de outros autores interpretadas por Bogdanovic em sua discografia são dos seguintes autores: John Dowland, Silvio L. Weiss, J.S. Bach, Villa-Lobos e George Barcos, e estão inseridas em 2 discos: *Recital de Violão* (1979) e *In the midst of Winds* (1994).²¹⁶ Nesta Tese estão organizadas do seguinte modo: a) obras barrocas e renascentistas (alaúdes): S. L. Weiss (*Tombeau sur Logy*), e J.S. Bach (*Prelúdio, Fuga e Allegro*), ambas em *Recital de Violão* (1979); John Dowland (*Fortune*), no CD b) Villa-Lobos – *Estudo nº 12* (LP *Recital de Violão*, 1979); c) George Barcos (*Quatre Pieces pour deux guitares*), em *In the Midsts of Winds* (1994).

²¹⁶ Nesta Tese, 'obras para violão' incluem obras de alaudistas renascentistas e violonistas barrocos, em razão da incorporação desse repertório por violonistas do século XX e XXI. Caso semelhante ocorre com os pianistas ao tocarem obras barrocas para 'teclado' e obras do início do Período Clássico.

Recital de Violão (1979) apresenta Bogdanovic interpretando obras do repertório clássico violonístico. Entretanto, a opção por obras do barroco alemão, obras pianísticas do romantismo do século XIX (Felix Mendelssohn) e do nacionalismo espanhol (Isaac Albéniz) já refletiam a tendência de buscar uma relação diferenciada com o repertório, inicialmente por arranjos e transcrições, mesmo que já inseridos no repertório do violão em razão da quantidade de transcrições e adaptações feitas por diversos intérpretes.

6.1.2.3 Performance de obras de músicos participantes

Nesta seção são apresentadas as músicas gravadas em discos de Bogdanovic de composições ou arranjos de músicos que participam em alguns dos discos. As formações com Bogdanovic são em duo e ou trio, conforme Tabela 6.14, a seguir:

Composição	Músico	Disco	Formação
<i>Samba Deborah</i>	(Leviev)	<i>Common Language</i> (1985)	Trio
<i>Radical Tango</i>	(Zoubov)	<i>Common Language</i> (1985)	Trio
<i>A Journey Home</i>	(Kelly)	<i>A Journey Home</i> (1988)	Duo
<i>Izvor</i>	(Tadic)	<i>Levantine Tale</i> (1992)	Duo
<i>California Winter</i>	(Leviev)	<i>Winter Tale</i> (2008)	Duo
<i>Women's Dance</i>	(Leviev)	<i>Winter Tale</i> (2008)	Duo
<i>Luc's Ponty</i>	(Leviev)	<i>Winter Tale</i> (2008)	Duo
<i>Dies Irae</i>	(Leviev)	<i>Winter Tale</i> (2008)	Duo

Tabela 6.14. Resumo de composições de outros músicos inseridas em discos de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor

As 5 composições de Leviev gravadas por Bogdanovic estão nos discos *Common Language*, com performance do Trio *Lingua Franca* (Bogdanovic como integrante) e em *Winter Tale*, no duo de piano e violão. As composições de Kelly, Tadic e Zoubov representam 1 performance cada.

Arranjos	Músico	Disco	Formação
<i>Opus 10, n.º 6</i> (Chopin)	Arr: Leviev	<i>Common Language</i> (1985)	Trio
<i>Symphony n.º 1</i> (Boyce)	Arr: Graves	<i>Music for three Guitars</i> (1986)	Trio
<i>Aragón</i> (Albeniz)	Arr: Krouse	<i>Music for three Guitars</i> (1986)	Trio
<i>Fandango</i> (Soler)	Arr: Krouse	<i>Music for three Guitars</i> (1986)	Trio
<i>El Amor Brujo</i> (Falla)	Arr: Krouse	<i>Music for three Guitars</i> (1986)	Trio
<i>Spain</i> (Corea)	Arr: Youngstrom	<i>Music for three Guitars</i> (1986)	Trio
<i>West Side Story</i> (Bernstein)	Arr: Youngstrom	<i>The Falla Guitar Trio</i> (1989)	Trio

Tabela 6.15. Resumo das performances de Bogdanovic de arranjos de outros músicos em sua discografia. Fonte: elaboração do próprio autor.

A Tabela 6.15 acima apresenta as performances de Bogdanovic de arranjos de outros músicos, todas referentes ao período em que Bogdanovic era integrante do *The Falla Guitar Trio*, onde as performances eram de integrantes do *Trio* com arranjos sobre o repertório da música clássica e integrante do trio de *Jazz* Língua Franca, com 1 arranjo sobre música de Chopin. Na seção a seguir, são apresentadas e comparadas as regravações realizadas por Dyens e Bogdanovic em diferentes momentos da discografia analisada.

6.1.3 Regravações

Nesta seção examino quais obras foram gravadas mais de uma vez por Dyens e Bogdanovic e discuto as características das regravações em relação às variáveis do estudo, bem como suas semelhanças e diferenças, buscando responder às questões da Tese. As regravações representam Uma nova interpretação? uma nova versão? Quando da gravação, já havia a edição da obra publicada como partitura? Segundo Day (2002), as gravações podem auxiliar diferentes estudos a percebermos sobre mudanças interpretativas:

"Os estilos de interpretação, bem como as novas composições, não emergem isoladamente, mas estão ligados a outros e a seu tempo mediante vários tópicos evasivos. Apenas os distintos estilos interpretativos e as mudanças neles produzidas que são perceptíveis nas gravações podem nos dizer algo muito importante sobre o que, de outra forma, não teríamos nenhuma informação".²¹⁷ (Day, 2002, p. 193)

²¹⁷ "Los estilos de interpretación, tanto como las nuevas composiciones, no surgen del aislamiento sino que están ligados a otros y a su tiempo mediante varios hilos inaprensibles. Sólo los distintos estilos interpretativos y los cambios producidos en ellos que son apreciables en las grabaciones pueden decirnos algo de gran importancia sobre lo que, de otro modo, no tendríamos información".

Gravações realizadas por compositores e regravações de uma mesma obra feitas por compositores podem possibilitar comparações interessantes. De acordo com Johnson (2002), "existem muitas gravações nas quais o compositor esteve envolvido na produção ou na performance. Às vezes, o compositor gravou o mesmo trabalho mais de uma vez, e essas gravações permitem comparações fascinantes"(Johnson, 2002, p. 208).

Philip (2004) levanta outra questão - se os compositores exercem em gravações discográficas liberdades em suas próprias obras, bem como "que tipo de flexibilidade os compositores realizam" (Philip, 2004, p. 180). O Estudo Discográfico desta Tese discute essas questões, na percepção de Philip (2004) e Schroeder (2006), investigando o que há de semelhante e diferente nessas versões.

Regravações: Dyens

Na trajetória discográfica de Dyens, 9 regravações foram feitas por ele: a) 2 composições de Dyens; b) 1 composição de Dyens que foi regravada como um arranjo, e c) 6 arranjos sobre obras de outros compositores, como apresentado na Figura 6.3 seguir:

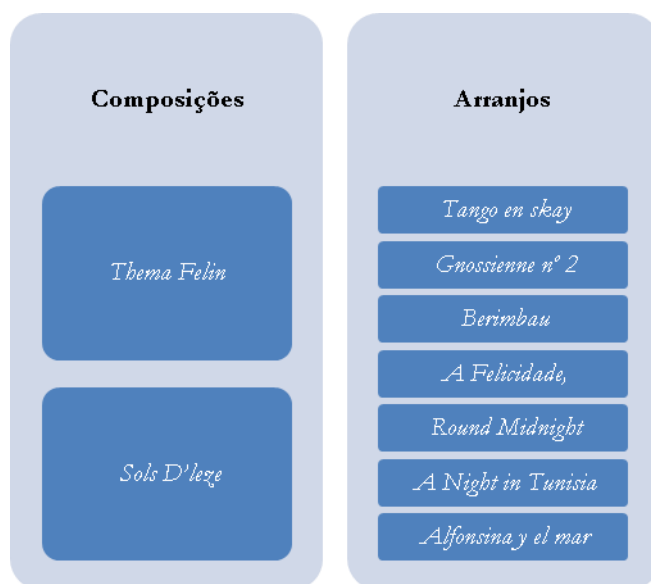


Figura 6.3. Regravações na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

Thema Felin

Thema Felin foi gravada 2 vezes por Dyens, mas no mesmo disco (*Ao Vivo*, 1989). A primeira versão, está no lado A do LP original, para violão solo. A segunda versão é gravada no lado B, apresentada em trio de violão, vibrafone e percussão (ver Figura 6.4).

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Thema Felin</i> (violão)	00:02:52	<i>Thema Felin</i> (trio)	00:06:28	00:03:36
Disco	' <i>Ao Vivo</i> ' (1989)		' <i>Ao Vivo</i> ' (1989)		Δ(+/-) 126%

Figura 6.4. Caracterização da regravação de *Thema Felin* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

A versão para violão solo é concisa, breve, incluindo a seção de desenvolvimento. Na versão para trio, uma introdução de 1 minuto de duração é inserida, apresentada pelo berimbau. A seguir, o tema no violão é apresentado com o vibrafone dobrando algumas frases com efeitos de percussão. Aos 3'35, a percussão define um ritmo de acompanhamento com o violão e vibrafone dialogando, em caráter semi-improvisatório, sempre em torno do tema inicial. O andamento de ambas as versões é o mesmo. Não há seções de improvisações do violão ou do vibrafone.

Sols d'Ièze

Sols d'Ièze significa 'Sol#' (sol sustenido), sendo a composição apresentada e desenvolvida em torno desta nota. Gravada originalmente para o disco *Nuages* (1998), *Sols d'Ièze*²¹⁸ volta a ser gravada por Dyens no disco DVD *Anyway* (2008), mas em performance 'ao vivo'. A Figura 6.5 apresenta tais situações:

²¹⁸ *Sols d'Ièze* foi composta em 1992 para celebrar os 15 anos da revista francesa de violão clássico '*Les Cahiers de la Guitare*', e foi dedicada para a editora fundadora Danielle Ribouillault. A publicação da partitura é de 2000, inserida nas *Trois pièces polyglottes*. Editora: *Henry Lemoine* (HL 27133).

1ª Gravação		t	2ª Gravação		t	Δ
Obra	<i>Sols d'Ièze (violão)</i>	00:05:18	Obra	<i>Sols d'Ièze (violão)</i>	00:04:55	00:00:23
Disco	<i>Nuages</i> (1998)		Disco	<i>Anynny</i> (2008)		
					Δ(+/-)	-7%

Figura 6.5 Caracterização da regravação de *Sols d'Ièze* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

As gravações são aparentemente idênticas, com o diferencial de podermos ‘assistir’ a performance de Dyens na segunda gravação, em performance ‘ao vivo’ e com a presença da plateia. A partitura publicada em 2000 reproduz a gravação de 1998. A gravação de 2008 reproduz a partitura publicada em 2000.

Arranjos

Tango en skay

A composição *Tango en Skay* foi originalmente gravada por Dyens no disco *Hommage à Brassens* (1985) e tornou-se uma de suas composições mais conhecidas, em razão da quantidade de violonistas que estudam-na, apresentam-na em recitais e gravam-na em discos. No disco *Concierto de Aranjuez* (1997), Dyens apresenta a regravação de *Tango en Skay*, agora em arranjo para violão e orquestra de cordas, conforme Figura 6.6:

1ª Gravação		t	2ª Gravação		t	Δ
Obra	<i>Tango en skay (violão)</i>	00:02:32	Obra	<i>Tango en skay (violão e orquestra)</i>	00:02:21	00:00:11
Disco	<i>Hommage a Brassens</i> (1985)		Disco	<i>Concierto de Aranjuez</i> (1997)		
					Δ(+/-)	-7%

Figura 6.6. Caracterização da regravação de *Tango en Skay* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

No arranjo, Dyens agrega orquestra de cordas (ou quarteto de cordas) à partitura original para violão, mantendo a partitura do violão como na versão original (para violão solo). O tempo de duração da obra é o mesmo.

Gnossienne n° 1 (E. Satie)

Arranjo de Dyens para violão gravado no disco *Ao vivo* (1989) e em *Nuages* (1998), conforme a figura 6.7:

1ª Gravação		t	2ª Gravação		t	Δ
Disco	<i>Gnossienne n° 1</i>	00:02:42	<i>Gnossienne n° 1</i>	<i>Nuages</i> (1998)	00:03:05	00:00:23
	' <i>Ao Vivo</i> ' (1989)					
					Δ(+/-)	14%

Figura 6.7. Caracterização da regravação de *Gnossienne n° 1* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

Ambas as versões são aparentemente idênticas em estrutura formal, notas e ritmos, variando apenas o andamento da performance. O arranjo de *Gnossienne n° 1* foi publicado no formato partitura em 2001 (*Henry Lemoine*, 2001), de acordo com as performances gravadas de 1989 e 1998.

Berimbau (B. Powell)

Arranjo de Dyens para violão gravado no disco *Ao vivo* (1989) e posteriormente no disco *Anyway* (2008). Ambas as gravações são registros 'ao vivo', justamente nos 2 discos onde ocorre o registro (gravação) de recitais de Dyens. A Figura 6.8 apresenta esquematicamente:

		1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Disco	Obra	<i>Berimbau</i>	00:06:05	<i>Berimbau</i>	00:06:44	00:00:39
		' <i>Ao Vivo</i> ' (1989)		<i>Anyway</i> (2008)		
					$\Delta(+/-)$	11%

Figura 6.8. Caracterização da regravação de *Berimbau* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

A performance do disco *Ao Vivo* (1989) impressiona pelo virtuosismo, sonoridade, ritmos e efeitos evocando o Berimbau, instrumento utilizado no Brasil, principalmente no Estado da Bahia, de onde veio o violonista-compositor Baden Powell (compositor e performer de 'Berimbau'). A introdução tem 1 minuto de duração e simula o Berimbau. A seção de apresentação do tema principal tem duração de 1:40. Após, uma seção de desenvolvimento com muitos efeitos percussivos e melódicos. A performance gravada de Dyens no disco *Anyway* (2009) apresenta uma distância temporal de 19 anos em relação à primeira gravação. Não há uma mudança estrutural em relação ao arranjo original, mas há mais efeitos e virtuosidade, com Dyens demonstrando em ação performativa que ainda toca tanto quanto ou ainda mais do que 19 anos antes. *Berimbau* é um dos poucos exemplos de arranjo de Dyens para violão solo que a partitura não foi publicada.

Felicidade (A.C. Jobim)

Arranjo gravado por Dyens para violão para o disco *Nuages* (1998), sendo regravação por Dyens para o disco *Anyway* (2008). A Figura 6.9 apresenta esquematicamente estas gravações:

		1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Disco	Obra	<i>Felicidade</i>	00:03:58	<i>A Felicidade</i>	00:04:23	00:00:25
		<i>Nuages</i> (1998)		<i>Anyway</i> (2008)		
					$\Delta(+/-)$	11%

Figura 6.9. Caracterização da regravação de *Felicidade* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

Ambas as gravações são aparentemente idênticas, mas na segunda gravação (2008) temos a oportunidade de ‘ver’ Dyens em performance, ‘ao vivo’, no DVD *Anyway* (2008). O arranjo de *Felicidade*²¹⁹ foi publicado no formato partitura em 2001, de acordo com a gravação que está no disco *Nuages* (1998). A gravação de 2008 reproduz a partitura publicada anteriormente.

Round Midnight (T. Monk)

Round (About) Midnight foi brilhantemente tocada por Dyens no disco *Ao Vivo* (1989). Em 1998 regravou-a no disco *Nuages* (1998), em versão aparentemente semelhante, mas ainda com mais brilhantismo, clareza e articulação das frases. A Figura 6.10 apresenta esquematicamente estas gravações:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Round About Midnight</i>		<i>Round Midnight</i>		
Disco	<i>'Ao Vivo'</i> (1989)	00:06:30	<i>Nuages</i> (1998)	00:07:29	00:00:59
				Δ(+/-)	15%

Figura 6.10. Caracterização da regravação de *Round About Midnight* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

As pequenas mudanças de andamento entre as 2 gravações justificam a diferença de 1 minuto de duração. Em 2001, é publicado o arranjo de *Round Midnight* pela Editora *Henry Lemoine* (2001), de acordo com as performances gravadas dos disco de 1989 e 1998. Impressiona ouvir Dyens acompanhando pela partitura, pois tudo que ouvimos está anotado na partitura - efeitos, passagens rápidas e virtuosísticas, ritmos de mão direita, seções com caráter improvisatório, etc.

A Night in Tunisia (D. Gillespie)

Gravada primeiramente por Dyens no disco *Night and Day* (GHA, 2003), foi novamente gravada no disco/DVD *Anyway* (2008) (ver Figura 6.11), com publicação da partitura pela GSP.

²¹⁹ A composição '*A Felicidade*' (Jobim-Vinicius de Moraes) contém o artigo 'A' à frente do nome. Nos discos de Dyens e publicação em partitura a música aparece com o título 'Felicidade', sem o artigo 'A'.

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>A Night in Tunisia</i>		<i>A Night in Tunisia</i>		
Disco	<i>Night and Day</i> (2003)	00:04:41	<i>Anyway</i> (2008)	00:04:34	00:00:07
				$\Delta(+/-)$	-2%

Figura 6.11. Caracterização da regravação de *A Night in Tunisia* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

A regravação em disco (DVD) é semelhante à versão original em caráter, andamento, notas e estrutura, e ainda, realizada em performance ‘ao vivo’ (recital).

Alfonsina y el mar

O disco *Anyway* (2008) apresenta 2 arranjos diferentes de *Alfonsina y el mar*, um para violão solo e outro para *ensemble* de violões. A Figura 6.12 apresenta esquematicamente estas gravações:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Alfonsina y el mar</i> (violão)		<i>Alfonsina y el mar</i> (ensemble)		
Disco	<i>Anyway</i> (2008)	00:04:41	<i>Anyway</i> (2008)	00:05:20	00:00:39
				$\Delta(+/-)$	14%

Figura 6.12. Caracterização da regravação de *Alfonsina y el mar* na discografia de Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

Dyens transpõe a composição original de *Alfonsina y el Mar* para 2 arranjos distintos e ambos apresentados no mesmo disco. A versão para violão solo segue a mesma linha dos arranjos das *chanson françaises*, traduzindo para o violão uma música que foi criada e cantada em ambientes distintos da sala de concerto clássica. O arranjo para *ensemble* tem ‘4 partes ou vozes’ e, evidentemente, apresenta mais polifonia do que o arranjo solo. Pode ser apresentado com 4 violões, como observado no recital do *10º Festival de Paris* (com participação do próprio Dyens como performer de uma das ‘vozes’ ou violões) ou interpretado com *ensemble* de violões, com 3 ou 4 violonistas em cada uma das 4 ‘vozes’.

como visto no disco *Anyway* (2008), com Dyens ensaiando e regendo um *ensemble* de violões. A Tabela 6.16 a seguir demonstra as músicas regravadas por Dyens constantes no Estudo Discográfico (Capítulo 4) da presente Tese:

Música	Dyens	1ª gravação em Disco	2ª gravação em Disco
<i>Alfonsina y el mar</i>	Arranjo	<i>Anyway</i> (2008)	<i>Anyway</i> (2008)
<i>Berimbau</i>	Arranjo	' <i>Ao vivo</i> ' (1989)	<i>Anyway</i> (2008)
<i>Felicidade</i>	Arranjo	' <i>Nuages</i> ' (1998)	<i>Anyway</i> (2008)
<i>Gnossienne nº 1</i>	Arranjo	' <i>Ao vivo</i> ' (1989)	<i>Nuages</i> (1998)
<i>Night in Tunisia</i>	Arranjo	<i>Night and Day</i> (2003)	<i>Anyway</i> (2008)
<i>Round Midnight</i>	Arranjo	' <i>Ao vivo</i> ' (1989)	<i>Nuages</i> (1998)
<i>Sols d'Ièze</i>	composição	' <i>Nuages</i> ' (1998)	<i>Anyway</i> (2008)
<i>Tango en Skay</i>	Arranjo	<i>Hommage à Brassens</i> (1985)	<i>Concierto de Aranjuez</i> (1997)
<i>Thema Felin</i>	composição	' <i>Ao vivo</i> ' (1989)	' <i>Ao Vivo</i> ' (1989)

Tabela 6.16. Resumo das músicas regravadas por Dyens. Fonte: elaboração do próprio autor.

As 9 músicas de Dyens foram listadas e analisadas nesta seção, onde os arranjos prevaleceram sobre suas composições. Dos exemplos apresentados, observou-se que os 2 discos que apresentam performances 'ao vivo' foram os mais presentes - 3 arranjos e 1 composição de Dyens gravadas no disco *Ao Vivo* (1989), posteriormente regravadas em outros discos. Já o disco *Anyway* (2008), gravado no formato DVD,²²⁰ 4 regravações – os arranjos *A Night in Tunisia* (D. Gillespie), *Berimbau* (B. Powell), *Felicidade* (A.C. Jobim) e a composição *Sols d'Ièze* (Dyens), além do arranjo *Alfonsina y El mar*, gravada em 2 versões no próprio disco *Anyway* (2008).

Evidenciou-se nos 2 discos com recital gravado algumas distinções: a) Em *Ao Vivo* (1989), todas as músicas não haviam sido gravadas anteriormente por Dyens, constituindo-se de material inédito; b) o disco DVD *Anyway* (2008) apresenta 4 regravações, 2 versões inéditas de *Alfonsina y el Mar* e mais 3 obras inéditas – 1 arranjo e 2 composições. Outra característica observada nos 2 discos refere-se ao disco *Ao Vivo* (1989) que apresenta 2 versões da composição '*Thema Felin*', para violão solo e para trio (violão, percussão e vibrafone). Em *Anyway* (2008), Dyens apresenta 2 versões de *Alfonsina y el mar*, 1 para violão solo e outra para *ensemble* de violões.

²²⁰ Um disco em formato DVD pode trazer músicas que caracterizam e identificam o performer, incluindo exemplos musicais já reconhecidos pelo público que ouve seus discos, o que pode incluir regravações de composições ou arranjos gravados anteriormente em CD ou LP.

Os arranjos regravados são associados ao mundo da música clássica francesa (*Gnossienne*), aos *standards* do jazz americano (*Night and Day* e *Round Midnight*), a música latino-americana (*Alfonsina y el Mar*) e ao ‘mundo’ da música brasileira (*Felicidade* e *Berimbau*). O arranjo regravado de composição do próprio Dyens reflete relações do músico francês com a música latino-americana (Tango) e música clássica (o quarteto de cordas).

Regravações: Bogdanovic

A investigação da totalidade dos discos disponíveis gravados por Bogdanovic revelaram 12 composições e 1 arranjo regravados. A Figura 6.13 apresenta o resumo das regravações a partir do Estudo Discográfico de Bogdanovic:



Figura 6.13. Regravações na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Furioso

A composição '*Furioso*' foi gravada pela primeira vez no disco *Early to Rise* (1984) com performance de trio. No início dos anos 90, Bogdanovic regravou-a no disco *Levantine Tales* (1992), desta vez para duo. A Figura 6.14 abaixo apresenta esquematicamente estas gravações:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Furioso</i> (flauta, violão e baixo)		<i>Furioso</i> (duo de violões)		
Disco	<i>Early To Rise</i> (1984)	00:04:35	<i>Levantine Tales</i> (1992)	00:04:08	00:00:27
				Δ(+/-) -10%	

Figura 6.14. Caracterização da regravação de *Furioso* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

A gravação de 1984 é apresentada por trio de flauta, violão e percussão, em 1 movimento conciso, mas apresentando uma seção improvisatória. Na gravação de 1992, em versão para duo de violões, a seção de desenvolvimento é mais extensa e improvisatória.

Jazz Sonata

A Jazz Sonata foi composta na década de 80 e a publicação em partitura em 1991 (GSP).²²¹ As gravações feitas por Bogdanovic foram as seguintes: a) disco *Early do Rise* (1984) - o 2º e 4º movimentos; b) *Falla Guitar Trio* (1989) - o 4º movimento da *Jazz Sonata* em arranjo de Bogdanovic para 3 violões; c) *Worlds* (1990), pela primeira vez a obra completa, em 4 movimentos, para violão solo. A edição em partitura da *Jazz Sonata* é baseada na gravação realizada no disco *Worlds* (1990).²²² A Figura 6.15 abaixo apresenta esquematicamente estas gravações:

²²¹ *Jazz Sonata for solo Guitar* (1991). Editora: *Guitar Solo Publication* (GSP 44).

²²² O texto do prefácio da partitura da *Jazz Sonata* (1991), da página de apresentação: “*Jazz Sonata is recorded by Dusan Bogdanovic on Worlds, MA Recording*”.

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ	3ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Jazz Sonata</i> (solo)		<i>Jazz Sonata</i> (trio de violões)	00:04:31	00:02:01	<i>Jazz Sonata</i>	00:13:48	00:07:16
Disco	<i>Early to Rise</i> (1984)	00:06:32	<i>West Side Story</i> (1989)	00:04:31	00:02:01	<i>Worlds</i> (1990)	00:13:48	00:07:16
					$\Delta(+/-)$ -31%			$\Delta(+/-)$ 111%

Figura 6.15. Caracterização da regravação de *Jazz Sonata* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

A gravação do arranjo do 4º movimento da *Jazz Sonata* não foi publicado no formato partitura. A gravação do 2º e 4º movimentos no disco de 84 já apresenta o que será publicado em 1991 no formato partitura. O segundo movimento, na primeira gravação, é tocado mais lento e com mais rubatos, com frases mais improvisatórias do que a gravação do disco *Worlds* (1990). O 4º movimento é o mesmo em estrutura formal, notas e ritmos, mas a segunda gravação é tocada em andamento mais rápido.

Compulsion

Compulsion foi gravada por Bogdanovic em discos de 1984 e 1985, ambos em formação de Trio: *Early to Rise* (1984), com violão, flauta e percussão e *Common Language* (1985), com sax, violão e piano. Em ambas as versões prevalece a improvisação. A segunda versão é ainda mais improvisada, com o tema principal apresentado em apenas 20 segundos, seguido de improvisações pelos 3 instrumentistas do *Lingua Franca* (sax, piano e violão). A Figura 6.16 abaixo apresenta esquematicamente estas gravações:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Compulsion</i> (violão, flauta e percussão)		<i>Compulsion</i> (sax, violão e piano)	00:04:30	00:00:04
Disco	<i>Early to Rise</i> (1984)	00:04:26	<i>Common Language</i> (1985)	00:04:30	00:00:04
					$\Delta(+/-)$ 2%

Figura 6.16. Caracterização da regravação de *Compulsion* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Na primeira gravação (1984), após os 26 segundos da apresentação do tema pelo violão e flauta, Bogdanovic improvisa por 50 segundos. O improviso da flauta é mais longo, em trechos de 22 segundos e outro de 1 minuto e 42 segundos. Dos 4'26 da composição, 2'54 representam improvisações. A regravação de 1985 é para outro Trio, com duração de tempo da gravação semelhante, porém com ainda mais improvisação do que em *Early to Rise*.

Lullaby for Angel Fire

São 2 as versões de *Lullaby for Angel Fire*, ambas para violão e contrabaixo (acústico), como apresentado a seguir, na Figura 6.17:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Lullaby for Angel Fire</i> (violão e baixo)		<i>Lullaby for Angel Fire</i> (violão e baixo)		
Disco	<i>Early To Rise</i> (1984)	00:06:23	<i>Levantine Tales</i> (1992)	00:07:29	00:01:06
				Δ(+/-)	17%

Figura 6.17. Caracterização da regravação de *Lullaby for Angel Fire* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Na primeira gravação (1984), Bogdanovic e Haden improvisam 3 minutos e 24 segundos do total da gravação (6'27), com 1 minuto e 29 segundos de improvisação de Bogdanovic e 1 minuto e 55 segundos em improviso de Haden, sem o violão. Na regravação, também para violão e baixo (*Levantine Tales*, M.A Records, 1992), Bogdanovic apresenta inicialmente o tema sem o baixo, que entra a seguir, na repetição do tema, com notas longas, utilizando o arco, diferentemente da gravação anterior, com Charlie Haden, 'pulsando' as notas (sem o arco). Bogdanovic improvisa de 2'28 até 4'12. A partir de 4'30 (até 6'20), Haden improvisa com notas longas e cantábiles, utilizando o arco. Na reexposição, Bogdanovic utiliza harmônicos oitavados, suavemente.

Raguette

Raguette parece ser uma composição que bem representa o “fazer musical” de Bogdanovic. Segundo o autor, “esta obra é uma das minhas primeiras combinações de forma de desenvolvimento escrita com seções de improvisação abertas” (Bogdanovic, texto do encarte de *Levantine Tale*, 1990). São 2 as gravações feitas por Bogdanovic em discos de 1984 e 1992, ambas para violão solo, conforme apresentado na Figura 6.18 abaixo:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Raguette</i> (solo)	00:05:39	<i>Raguette</i> (solo)	00:06:43	00:01:04
Disco	<i>Early To Rise</i> (1984)		<i>Levantine Tales</i> (1992)		
				Δ(+/-)	19%

Figura 6.18. Caracterização da regravação de *Raguette* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

A primeira versão apresenta uma introdução com caráter improvisatório. O tema principal surge aos 1’20. Um crescendo com intensidade vai surgindo na seção de desenvolvimento até o retorno ao tema principal. Aos 4’42, uma brilhante cadência improvisatória conduz ao final da obra. A segunda gravação (1992) tem 1 minuto a mais em razão da introdução ser maior; o tema principal é apresentado em 2’30, enquanto na primeira versão (1984) ocorre aos 1’20. Em ambas as gravações, o melhor de Bogdanovic como performer, compositor e improvisador, em versão solo, em pleno exercício composicional e performático, com acentuadas dinâmicas e clareza nas frases.

Introduction, Passacaglia and Fuga for the golden flower

Introduction, Passacaglia and Fuga for the golden flower foi composta em 1987 e dedicada para a violonista Alice Artzt, que gravou-a no ano seguinte, sendo o primeiro registro fonográfico desta obra.²²³ No texto do encarte do disco, Duarte escreveu: “A obra é dedicada a Alice Artzt e foi escrita

²²³ Artzt, Alice (1988) *Variations, Passacaglias and Chaconnes*. Grav: 30 de abril de 1988. Selo: *Helios/Hyperion*.

especialmente para inclusão nesta gravação” (Duarte, texto do encarte do disco, 1988), conforme apresentado na Figura 6.19 a seguir:

:

		1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra		<i>Introduction, Passacaglia and Fuga for the golden flower</i>	00:07:31	<i>Introduction, Passacaglia and Fuga for the golden flower</i>	00:09:06	00:01:35
	Disco	<i>Levantine Tale</i> (1992)		<i>Mysterious Habitats</i> (1999)		
					Δ(+/-)	21%

Figura 6.19. Caracterização da regravação de *Introduction, Passacaglia and Fuga for the golden flower* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Em 1989 a partitura da composição é publicada pela Editora *Bèrben*. No ano seguinte o próprio Bogdanovic gravou a *Introdução e Passacaglia*, entretanto, sem incluir a *Fuga* (*Levantine Tale*, 1992). Bogdanovic regravou esta composição para o disco *Mysterious Habitat* (1995), desta vez com a inclusão da *Fuga*

Morning

A composição *Morning* foi gravada em 2 discos por Bogdanovic – pela *M.A Recordings* (1990) e para a *Doberman-Yppan* (2008/1984), ambas gravadas ao violão solo. Segundo Bogdanovic, *Morning* é uma ‘*jazz ballad*’ com caráter improvisatório (texto do encarte, *Worlds*, 1990). A Figura 6.19 abaixo apresenta esquematicamente as gravações:

		1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra		<i>Morning (violão)</i>	00:04:03	<i>Morning (violão)</i>	00:03:49	00:00:14
	Disco	<i>Worlds</i> (1990)		<i>Winter Tale</i> (2008)		
					Δ(+/-)	-6%

Figura 6.20. Caracterização da regravação de *Morning* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

A segunda gravação é, na verdade, anterior à gravação feita para o disco *Worlds*, visto que as músicas do disco *Winter Tale* (2008) foram gravadas em 1984, mas o disco somente foi lançado em 2008, pela *Doberman-Yppan*. Ambas as gravação são semelhantes, em andamento, caráter e interpretação.

Five Polymetric Studies

Os 5 *Estudos Polimétricos* foram compostos em 1990 e publicados em 1991 pela Editora *Bèrben*. A primeira gravação foi feita por Bogdanovic em outubro de 1991, para o disco *Keys to talk By* (1992), pelo Selo *M.A Recordings* (Japão), na seguinte seqüência: Estudos 1, 4, 3, 5 e 2. Em 1999 gravou-os novamente, agora pelo Selo *GSP* (EUA), apresentando-os na ordem de 1 a 5.

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Five Polymetric Studies</i>		<i>Five Polymetric Studies</i>		
Disco	<i>Keys to talk by</i> (1992)	00:11:53	<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)	00:09:34	00:02:19
					Δ(+/-) -19%

Figura 6.21. Caracterização da regravação de *Five Polymetric Studies* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

No *Estudo n° 2* há uma diferença de tempo de quase 1 minuto, assim como no *Estudo n° 4*. Em ambos, a diferença está no andamento estabelecido por Bogdanovic. No *Estudo n° 2*, (*meditativo*), a primeira gravação é apresentada mais lenta do que será apresentada na segunda gravação. O *Estudo n° 4* é gravado em andamento mais movido que a gravação original. Nos *Estudos Polimétricos*, as diferenças são, essencialmente, de andamento, sendo preservadas as notas, ritmos e indicações interpretativas.

No Feathers On This Frog

No Feathers On This Frog foi composta em 1990, gravada por Bogdanovic e Miroslav Tadic para o disco *Levantine Tale* (1992), tendo a gravação sido feita em agosto de 1990, em Belgrado, em uma versão de 7 minutos, com ênfase em improvisações de ambos os músicos em uma extensa seção de desenvolvimento improvisatório. No disco *And Yet...*(2005) é apresentada uma versão mais concisa,

sem a seção improvisatória da gravação de 1992, baseada na partitura publicada no ano de 2000. A Figura 6.22 abaixo apresenta esquematicamente estas gravações:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>No Feathers on this Frog</i>		<i>No Feathers on this Frog</i>		
Disco	<i>Levantine Tale</i> (1992)	00:07:15	<i>And Yet...</i> (2005)	00:03:27	00:03:48
				$\Delta(+/-)$	-52%

Figura 6.22. Caracterização da regravação de *No Feathers On This Frog* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

No Feathers On This Frog é um exemplo de música composta, improvisada e gravada inicialmente sem uma relação direta com a escrita musical (ver mais detalhes neste Capítulo 6, na seção 6.2.2).

Little Café Suite

Little Café Suite foi composta para violão em 1992 e a primeira gravação é de outubro de 1992, para o disco *In the midsts of Winds* (1994), pelo Selo *M.A Records*. Em 1999 Bogdanovic regrava *Little Café Suite*, desta vez para o disco *Unconscious in Brazil* (1999), pelo Selo *GSP*. A Figura 6.23 abaixo apresenta esquematicamente estas gravações:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Little Café Suite</i>		<i>Little Café Suite</i>		
Disco	<i>In the midst of winds</i> (1994)	00:06:24	<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)	00:06:39	00:00:15
				$\Delta(+/-)$	4%

Figura 6.23. Caracterização da regravação de *Little Café Suite* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Ambas as gravações reproduzem a partitura publicada em 1993 pela *Guitar Solo Publication* (GSP) sendo praticamente idênticas na estrutura, andamento, tempo de gravação e caráter interpretativo. Foram gravadas para diferentes Selos de diferentes países, parecendo justificar a regravação.

Winter Tale

A composição *Winter Tale*, gravada com piano e violão no disco *Winter Tale* (2008/1984), foi regravada por Bogdanovic para o segundo disco pela *M.A Recordings*, em duo de violões com Miroslav Tadic (1990). A Figura 6.24 abaixo apresenta esquematicamente estas gravações:

		1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Disco	Obra	<i>Winter Tale (duo de violões)</i>	00:08:08	<i>Winter Tale (piano e violões)</i>	00:07:28	00:00:40
		<i>Levantine Tale</i> (1992)		<i>Winter Tale</i> (2008)		Δ(+/-) -8%

Figura 6.24. Caracterização da regravação de *Winter Tale* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Exemplo distinto de ‘regravação’, pois a segunda gravação foi lançada antes da gravação original. O disco *Winter Tale*, gravado em 1984, somente foi lançado comercialmente em 2008, pela *Doberman-Yppan*. As versões (2 violões e violão e piano) privilegiam o diálogo entre os músicos com um tema cantábile, inspirado, em andamento lento, e ambas com ênfase na improvisação. Na versão para violão e piano, o tema é apresentado somente com o violão (0’00 a 1’20). A seguir o piano faz uma ponte para o retorno do tema, agora com o piano e o violão ‘acompanhando’. A partir dos 3’20, o violão improvisa. As versões têm tempo de duração aproximados, mas soam distintas, em razão do diálogo de Bogdanovic ser com 2 músicos e instrumentos diferentes e com resultados diferentes, na estrutura e nos improvisos. Na audição de qualquer uma das versões fica a ‘sensação’ de terem sido criadas para ‘aquela’ formação.

Quatre Pièces Intimes

*Quatre Pièces Intimes*²²⁴ (cello e violão) foi composta em 1997 e publicada no formato partitura pela *Doberman-Yppan* (1998). A primeira gravação surge no disco *Canticles* (*Doberman-Yppan*, 2001), com o próprio compositor interpretando suas *Quatro peças Intimes*. No CD *And Yet...* (2005) a obra é novamente incluída, desta vez com a interpretação do Duo *Goyescas*. A Figura 6.25 a seguir apresenta esquematicamente estas gravações:

	1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Obra	<i>Quatro pièces intimes</i>		<i>Quatro pièces intimes</i>		
Disco	<i>Canticles</i> (2001)	00:09:37	<i>And Yet...</i> (2005)	00:09:54	00:00:17
				$\Delta(+/-)$	3%

Figura 6.25. Caracterização da regravação de *Quatre Pièces Intimes* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Ambas as versões são semelhantes em tempo (duração) e interpretação, com a mesma estrutura, sequencia de movimentos e notas escritas. A primeira gravação conta com o próprio compositor ao violão. A segunda gravação está no disco de Bogdanovic (2005) mas não é interpretada por Bogdanovic. Na audição de ambas as gravações, o violão de Bogdanovic é mais sonoro, com as frases claras e articuladas e integradas ao duo.

Arranjos regravados por Bogdanovic

Yano Mori

Bogdanovic gravou *Yano Mori* em arranjos para violão solo e para violão e harpa. A Figura 6.26 a seguir apresenta esquematicamente estas gravações:

²²⁴ Escrita em 1997 e dedicada a Valter Despajl. Publicada pela *Doberman-Yppan* em 1998 (DO 231).

		1ª Gravação	t	2ª Gravação	t	Δ
Disco	Obra	<i>Yano Mori (violão, harpa e sintetizador)</i>	00:08:10	<i>Yano Mori (violão)</i>	00:04:41	00:03:29
		<i>A Journey Home</i> (1988)		<i>Worlds</i> (1990)		Δ(+/-) -43%

Figura 6.26. Caracterização da regravação de *Yano Mori* na discografia de Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

O arranjo para harpa e violão tem o dobro de duração em relação ao arranjo para violão solo (1990). No arranjo para violão solo, não há a seção B e o violão apresenta a melodia principal, em andamento lento, com ornamentos e algumas frases improvisadas. No arranjo para violão e harpa (1988), a harpa apresenta o tema, em andamento lento, sem o violão (0'00 a 1'55). A seguir, o violão reapresenta o tema, já com ornamentações na melodia e acompanhamento da harpa. A seção B inicia em andamento mais movido (a partir de 3'30), a harpa apresenta o tema. Bogdanovic improvisa de 4'50 a 5'58. Aos 6'10, o tema inicial é reapresentado (A) agora em diálogo pela harpa e com respostas improvisatórias ao violão.

Entre setembro e dezembro de 1988, Bogdanovic gravou 2 discos para 2 Selos diferentes – *Global Pacific Records* (*A Journey Home*, 1988), sediado na Califórnia, EUA, e *M.A Records* (*Worlds*, 1990), com sede no Japão. Apesar da gravação para o disco *Worlds* ter sido feita 2 meses antes da gravação para o disco *A Journey Home*, como critério adotado nesta Tese a primeira gravação é considerada pelo ano de lançamento do disco. A Tabela 6.17 a seguir demonstra as músicas regravadas por Bogdanovic e quais discos onde foram inseridas.

Música	Bogdanovic	1ª gravação em Disco	2ª gravação em Disco	3ª gravação em Disco
<i>Compulsion</i>	composição	<i>Early to Ryse</i> (1984)	<i>Common Language</i> (1985)	
<i>Five Polymetric Studies</i>	composição	<i>Keys to tak By</i> (1992)	<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)	
<i>Furioso</i>	composição	<i>Early to Ryse</i> (1984)	<i>Levantine Tales</i> (1992)	
<i>Intr, Passacaglia e Fuga</i>	composição	<i>Levantine Tales</i> (1992)	<i>Mysterious Habitats</i> (1995)	
<i>Jazz Sonata</i>	composição	<i>Early to Ryse</i> (1984)	<i>West Side Story</i> (1989)	<i>Worlds</i> (1990)
<i>Little Café Suite</i>	composição	<i>In the Midsts of Winds</i> (1994)	<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)	
<i>Lullaby for Angel Fire</i>	composição	<i>Early to Ryse</i> (1984)	<i>Levantine Tales</i> (1992)	
<i>Morning</i>	composição	<i>Worlds</i> (1990)	<i>Winter Tale</i> (2008)	
<i>No Feathers on this Frog</i>	composição	<i>Levantine Tales</i> (1992)	<i>And Yet...</i> (2005)	
<i>Quatro Pieces Intimes</i>	composição	<i>Canticles</i> (2001)	<i>And Yet...</i> (2005)	
<i>Ragnette</i>	composição	<i>Early to Ryse</i> (1984)	<i>Levantine Tales</i> (1992)	
<i>Winter Tale</i>	composição	<i>Levantine Tales</i> (1992)	<i>Winter Tale</i> (2008)	
<i>Yano Mori</i>	arranjo	<i>A Journey Home</i> (1988)	<i>Worlds</i> (1990)	

Tabela 6.17. Resumo das músicas regravadas por Bogdanovic. Fonte: elaboração do próprio autor.

Conforme Tabela 6.17 acima, 5 músicas originalmente gravadas no disco *Early to Ryse* (1984) foram regravadas em discos posteriores, sendo 3 para o disco *Levantine Tales* (1992). Outras 3 músicas do disco *Levantine Tales* (1992) foram posteriormente regravadas em diferentes discos. Foram 13 músicas de Bogdanovic listadas e analisadas nesta seção, onde suas composições prevaleceram sobre os arranjos. Dos exemplos apresentados, observou-se distintos modos que justificam as regravações.

As composições *5 Polymetric Studies* e *Little Café Suite*, ambas gravadas no início dos anos 90 para o selo *M.A Records* (1992 e 1994), sediado no Japão, foram regravadas por Bogdanovic para o Selo *GSP*, de San Francisco, Estados Unidos, no final dos anos 90, para o disco *Unconscious in Brazil* (1999). Ambas as gravação são interpretações semelhantes, coincidindo notas, ritmo, estrutura formal e tempo de duração. Em *Introdução, Passacaglia e Fuga*, justifica-se uma segunda gravação de Bogdanovic, que introduz o terceiro movimento, com mudanças na estrutura formal da música.

A composição *Ragnette* contribui para caracterizar Bogdanovic como um performer-compositor-improvisador, onde a regravação introduz novos elementos (uma introdução alargada), mas mantendo a composição para violão solo. As composições *Furioso* e *Compulsion* foram originalmente gravadas em *Early to Rise* (1994) e são obras associadas ‘ao mundo do jazz’, onde prevalece a improvisação. Ambas composições não foram publicadas no formato partituras. O mesmo ocorre em *Yano Mori*, do folclore do Leste Europeu, apresentado em diferentes formações e com a presença da improvisação em determinadas seções nos 2 arranjos.

No ano do lançamento de *Early to Rise* (1984), Bogdanovic já havia publicado em 1980 suas primeiras composições pela Editora *Berben*.²²⁵ Entretanto, não foram gravadas por ele nos anos 80, sendo os discos desta fase marcadamente trabalhos mais *jazzísticos* (*Early to Rise*, 1984; *Common Language*, 1985) ou com ênfase em arranjos característicos do trabalho do *Guitar Falla Trio* (*Music for 3 Guitars*, 1986; *The Falla Guitar Trio*, 1989).

6.2 Análise das Contribuições da Pesquisa Empírica

Observação não participante: recitais

Na qualidade de observador não-participante, minhas expectativas para os recitais estavam relacionadas às variáveis do estudo, suas relações com os ‘mundos musicais’ e relações com o Estudo Discográfico. Busquei verificar a performance de obras autorais de Dyens e Bogdanovic apresentadas nos recitais e o que prevalecia, comparando-os com os discos gravados constantes no Estudo Discográfico, bem como obras de outros autores apresentadas. A presença (ou não) da improvisação também foi examinada.

A observação não participante, do ponto de vista prático, contribuiu na identificação das obras que poderiam ser definidas para o estudo do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic e analisadas segundo a teoria do “fazer musical” de Elliott. Averiguou-se: a) quais obras e formações (instrumentação) foram encontradas nos recitais e *masterclasses*; b) quais as situações que foram encontradas nos recitais e *masterclasses* de Dyens e Bogdanovic em relação às variáveis do estudo – composição, arranjo, performance de outros autores e improvisação; c) comparação entre as obras apresentadas nos recitais e as gravações encontradas no Estudo Discográfico.

6.2.1 Roland Dyens

6.2.1.1 Observação não participante

²²⁵ Em 1980 a Editora *Berben* publicou as primeiras composições de Bogdanovic, entre elas, *Sonata n° 1* (1980) e 5 *Miniatures Printanières* (1980). Estas composições não fazem parte do disco *Early to Rise* (1984).

6.2.1.1.1 Recitais

Dois recitais de Dyens, para efeito de análise, foram considerados nesta seção: recital em Paris (*Festival de Paris*, 20.11.2012) e recital em Colmar (*7º Stage de Guitare Roland Dyens*, 26.10.2013). No recital de Paris, 4 obras autorais de Dyens foram apresentadas - 3 composições e 1 arranjo, além da performance de 1 obra para violão de outro autor. No recital de Colmar, Dyens iniciou com uma obra improvisada sobre temas próprios. Das composições, obras novas, originais, ainda desconhecidas do público presente. Dos arranjos, o oposto – sobre músicas conhecidas e já gravadas anteriormente por Dyens. E, finalmente, interpretou 1 composição do violonista-compositor Fernando Sor.

Performance de obras autorais - composições

Nos recitais observados, Dyens apresentou 7 composições de sua autoria, 3 no recital de Paris e 4 no recital de Colmar, sendo 4 para violão solo, 1 para duo de violões, 1 para quarteto ou *ensemble* de violões e 1 para orquestra de violões, conforme Tabela 6.18 a seguir:

Composições (Dyens)	Recital	Formação	Publicação
<i>Si ÇA c'est pas un choro</i>	Paris	Duo (violão)	d'Oz, 2012
<i>Austin Tango</i>	Paris	4 violões	d'Oz, 2009
<i>Festival de Paris</i>	Paris	Orquestra violões	d'Oz, 2012
<i>El Ultimo Recuerdo</i>	Colmar	Solo	d'Oz, 2014
<i>Alba Nera</i>	Colmar	Solo	d'Oz, 2013
<i>The Wiz</i>	Colmar	Solo	d'Oz, 2012
<i>Angel's Waltz</i>	Colmar	Solo	H. Lemoine, 2005

Tabela 6.18. Recitais (Dyens): Paris (20.11.2012) e Colmar (26.10.2013). Fonte: elaboração do próprio autor.

As 7 composições apresentadas nos recitais de Colmar e Paris não foram gravadas em disco por Dyens durante o período da Pesquisa Empírica.²²⁶ O recital de Paris privilegiou obras de câmara de Dyens – duo, quarteto e orquestra de violões. A composição *Festival de Paris* foi comissionada pelo

Festival e teve sua *world première* na noite de abertura do Festival. A estréia de composições em festivais europeus foi observada na Pesquisa Empírica. Outras composições encontradas nos recitais de Paris e Colmar estavam sendo publicadas em partitura em 2012 ou 2013, ou, ainda, somente em 2014, conforme Tabela 6.18.

Ao observar os recitais de Dyens, pude ‘apreciar’ músicas ainda não gravadas em disco pelo seu autor. As composições, conforme discutidas no Capítulo 5, estão associadas à música brasileira, música francesa, ao tango, à valsa e à tradição dos violonistas-compositores (Espanha e Paraguai).

Arranjos

Nos recitais de Dyens em Paris (20.10.12) e Colmar (26.10.13), 7 arranjos de Dyens foram apresentados - 6 no recital de Colmar e 1 no recital de Paris, conforme Figura 6.27:



Figura 6.27. Arranjos observados nos recitais de Dyens em Paris e Colmar. Fonte: elaboração do próprio autor

Todos os arranjos já haviam sido gravados em disco por Dyens, com exceção da *Barcarole Op. 37 II* de Tchaikovsky, que não foi gravada por Dyens. Todos os arranjos apresentados, incluindo a *Barcarole Op. 37*,²²⁷ foram publicados em partitura. Dyens gravou o arranjo de *Alfonsina y el mar* para

²²⁶ Tampouco Dyens não gravou-as em disco até o momento do Depósito desta Tese na Universidade de Aveiro (novembro de 2015).

²²⁷ Dyens, D (2010) *Barcarolle Op. 37, II, nº 6* (P. I. Tchaikovsky). Arranjo: R. Dyens. Editora *Doberman-Yppan* (DZ 1470), 12 págs.

ensemble de violões no disco *Anyway* (2008). A publicação da partitura para quarteto ou *ensemble* de violões foi publicada 2 anos antes, em 2006.

Os arranjos apresentados por Dyens no recital de Colmar foram gravados originalmente no disco *Nuages* (1998) – *Nuages* (que dá nome ao disco), *Felicidade* (Tom Jobim), ambas publicadas em um livro de partituras²²⁸ e a *Ária* de Villa-Lobos, publicada em 1992 (*Henry Lemoine*). O arranjo de música de Chopin, a *Valsa Op. 69, nº 2* (Chopin) foi gravado para o disco *Citron Doux* (2001) e publicado no mesmo ano (*H. Lemoine*, 2001). O arranjo da música *Carinhoso* (Pixinguinha) faz parte do último disco gravado por Dyens, *Naquele Tempo* (2009), com publicação em partitura pela *GSP* no mesmo ano.

A Tabela 6.19 a seguir demonstra os arranjos apresentados com os tempos de duração da performance, comparando com os tempos de duração da gravação do disco onde Dyens gravou-as. A Tabela 6.19 ainda demonstra o ano e editora em que a música foi publicada.

Arranjo	Duração				Publicação	
	Recital (R)	Disco (D)	(R-D)	Δ%	Disco	Partitura
<i>Alfonsina y el Mar</i>	00:05:08	00:05:20	00:00:12	-3,9%	<i>Anyway</i> (2008)	d'Oz, 2006
<i>Ária da Bachiana 5</i>	00:06:18	00:07:01	00:00:43	-11,4%	<i>Nuages</i> (1998)	H.Lemoine, 1992
<i>Carinhoso</i>	00:05:18	00:05:56	00:00:38	-11,9%	<i>Naquele Tempo</i> (2009)	GHA, 2009
<i>Felicidade</i>	00:04:22	00:03:58	00:00:24	9,2%	<i>Nuages</i> (1998)	H.Lemoine, 2001
<i>Nuages</i>	00:05:15	00:04:15	00:01:00	19,0%	<i>Nuages</i> (1998)	H.Lemoine, 2001
<i>Valsa Op. 69, nº 2</i>	00:03:14	00:03:43	00:00:29	-14,9%	<i>Citron Doux</i> (2001)	H.Lemoine, 2001

Tabela 6.19. Comparação dos arranjos de Dyens apresentados nos recitais de Paris (2012) e Colmar (2013) com a duração constante no Estudo Discográfico. Fonte: elaboração do próprio autor.

Os arranjos de Dyens apresentados nos recitais mantém, em geral, a estrutura formal das gravações realizadas em disco e publicações em partitura, com o tempo de duração, notas e ritmos sendo semelhantes, ou seja, sem alteração de notas, ritmos e estrutura, como por exemplo, em *Felicidade*, *Valsa Op. 69* e *Carinhoso*. Na *Ária da Bachiana*, a diferença de tempo do quadro acima refere-se à alteração de andamento (no recital a *Ária* é tocada um pouco mais movida).

Já em *Nuages*, Dyens agregou no recital uma introdução de 1 minuto de duração que não consta na gravação de 1998 e tampouco na partitura publicada em 2001. A Introdução contém harmônicos,

²²⁸ Dyens, R (2001) *Més arrangements à l'amiable. Pour guitare solo*. Paris: *Henry Lemoine* (27247 H.L.). Livro de arranjos de Dyens, gravados em diferentes discos de Dyens.

frases com caráter improvisatório e utilização das notas do tema principal da música. O restante da versão apresentada no recital é de acordo com a gravação do disco de 1998 e publicação da partitura (2001).

O Improviso nos recitais de Dyens

Na Pesquisa Empírica realizada em 2012 e 2013 a improvisação foi observada em 2 recitais de Dyens, nas cidades de Estrasburgo e Colmar, na 6ª e 7ª edição dos *Festivals de Guitare Roland Dyens*. Em ambos, a abertura dos recitais deu-se com obras improvisadas, de caráter livre e exploratório, sobre temas próprios, não tendo sido escritas ou gravadas anteriormente. A improvisação do recital analisado, de outubro de 2013, teve duração de 7'34.

Ainda no início de sua carreira, Dyens já defendia a idéia de obras improvisadas no início de um recital. Em entrevista concedida a Rebours (1987), Dyens justificava: "Eu imponho uma obra totalmente improvisada no início de cada concerto. Eu tenho que ir imediatamente para a parte mais profunda de mim, e isso me acalma. Desta forma, assumo novamente os músicos antigos, eu 'preludio'; isto é uma tradição" (Rebours, 1987, p. 26).

O conceito de iniciar um recital com uma espécie de 'preludio' de caráter improvisatório e como um ritual de boas vindas é associado à tradição pianística do século XIX, de "tocar um preludio improvisado antes de uma composição escrita (Temperley *et al.*, 2009, p. 323). Entretanto, já no início do século XX a tradição de 'improvisar' em recitais de música clássica ou de concerto deixou de acontecer, conforme já discutido no capítulo 2 desta Tese. A literatura tem apontado a ausência da improvisação nos recitais de música clássica na maior parte do século XX (Benson, 2003; Lopes, 2010; Small, 1998a). Nos anos 80, Dyens expressava sua percepção e atitude frente a isso, conforme entrevista concedida a Rebours (1987):

"Eu sinceramente lamento o fato de que essa forma essencial de música – a improvisação – não está sendo atualmente realizada em concertos. Eu toco dessa forma não porque eu quero ser diferente dos outros, mas porque eu a sinto, sem racionalizações".²²⁹ (Rebours, 1987, p. 26)

²²⁹ "I sincerely deplore the fact that this essential form of music – improvisation – is not currently performed in concerts. I play this way not because I want to be dissident or different from the others, but because I feel it, without any thought processes".

Notou-se nos recitais de Dyens a prevalência de ‘novas’ composições e arranjos autorais, com improvisação no início de seus recitais ‘solo’. Como observado no estudo discográfico, Dyens também interpreta obras de outros autores para violão em seus recitais, principalmente violonistas-compositores.

Performance de obras para violão de outros autores

No recital de Paris (novembro de 2012), Dyens apresentou a composição *Meu Irmão Jacques*, de Cristina Azuma, com a própria violonista-compositora, como visto no Capítulo 5 desta Tese. No recital de Estrasburgo (outubro de 2012), Dyens tocou *Estudos* de Fernando Sor (1778-1839). No recital de Colmar de 2013, Dyens interpretou o *Andante Largo* de Fernando Sor, com todas as repetições marcadas na partitura, totalizando 7 minutos de duração. Para Dyens, interpretar Sor é uma forma de homenagear a ‘tradição’ dos violonistas-compositores, da qual ele próprio faz parte:

"Eu adoro Fernando Sor, eu sempre toco sua música em recital. Hoje em dia, é mais uma superstição do que qualquer outra coisa, eu preciso tocar Sor em recital. É a minha maneira de dizer várias coisas, de dizer que eu sou um violonista clássico, de dizer que Sor é o avô, o ancestral dessa linhagem de violonistas-compositores. Para mim, ele simboliza tudo isso, assim como Tárrega. Eles são ancestrais a quem devo alguma coisa e assim como outros, eu sinto que pertenço a essa linhagem de violonistas-compositores. É uma tradição grande e nobre".²³⁰ (Dyens, depoimento, DVD, 2008)

Na observação dos recitais de Dyens, notou-se a forma que Dyens estrutura um recital solo, incluindo composições e arranjos próprios, improvisação e interpretação de outro autor violonista. Além disso, Dyens dialoga, de uma maneira quase informal, aproximando-se do público presente. Em prefácio escrito em 2000, Dyens comentava: "durante meus concertos, eu gosto de dizer algumas palavras sobre a música tocada, e por isso tenho sido muitas vezes levado a descrever as circunstâncias em que eu a compus, ou a razão da sua existência"(Dyens, prefácio de *Trois pièces polyglottes*, Henry Lemoine, 2000).

No *modos operandi* dos recitais ‘solo’ observados de Dyens, confirmou-se essa relação com o público presente, no modo como ele introduz as músicas, através de comentários informais, anunciando e contextualizando as composições e arranjos. Segundo entrevista concedida a Rebours (1987), Dyens organizava seus recitais da seguinte forma: "Tento apresentar os meus recitais (...)

²³⁰ "I love Fernando Sor, I always play his music in concert. Nowadays, it is more a superstition than anything else, I do need to play Sor in concert, It is may way to say several things, to say that I am a classical guitarist, to say that Sor is the grandfather, the ancestor of this lineage of a guitarists-composers. For me he symbolizes all of this, as well as Tarrega. They are ancestors to whom I owe something and I feel, like others, that I belong to this lineage of guitarrists-composers. It is a great and noble tradition".

misturando música do meu gosto com apenas uma orientação: qualidade, e não história" (Rebours, 1987, p. 26).

Em síntese, das composições apresentadas nos recitais observados, prevaleceram obras recentes, ainda não gravadas em discos e, em alguns casos, tampouco publicadas em partitura na ocasião dos recitais. Dos arranjos apresentados, prevaleceram obras gravadas anteriormente por Dyens e já publicados no formato partitura. Os arranjos se mantêm semelhantes nas versões comparadas, com exceção do arranjo de *Nuages*, em que Dyens acrescenta uma introdução com duração de 1 minuto.

A inserção de uma improvisação 'livre' para iniciar um recital é utilizada por Dyens, procedimento este utilizado desde o início da sua trajetória artística, conforme Estudo Discográfico (nos 2 discos onde a performance é gravada 'ao vivo', com presença de público) e nos 2 recitais 'solo' observados durante a Pesquisa Empírica.

Na performance de obras para violão de outros autores, Dyens apresentou-se com obra de Cristina Azuma (contemporânea de Dyens) e Fernando Sor (século XIX), ambos violonistas-compositores. Na performance das obras de Azuma e Sor, Dyens interpretou as composições a partir da partitura, seguindo as indicações impressas. Nos 2 recitais analisados, as composições e arranjos não foram repetidas, (recitais com composições e arranjos diferentes).

6.2.1.1.2 *Masterclasses*

Minhas expectativas em relação às *masterclasses* de Dyens estavam direcionadas em perceber: a) se os estudantes apresentavam composições ou arranjos de Dyens e a frequência disso nos festivais; como o violonista-compositor trataria a sua composição ou arranjo quando há interpretação por outro performer; o tipo de abordagem ou *feedback* em relação à obra e ao aluno; b) os aspectos da gênese da obra (normas interpretativas específicas); c) se as obras apresentadas já foram gravadas em seus discos e comparar as diferenças e semelhanças.

Nas *masterclasses* observadas de Dyens, as situações apresentadas pelos alunos foram as seguintes:

- 1) Performance de obras autorais de Dyens (composições e arranjos);
- 2) Performance de obras para violão de outros autores
- 3) Performance de obra de autoria de outro violonista-compositor.

Conforme discutido no Capítulo 3 desta Tese, observei em Dyens as situações 1 e 3. A seguir, discuto as situações apresentadas:

1) Performance de obras autorais de Dyens (composições e arranjos)

Nas composições apresentadas para Dyens por diferentes alunos nos Festivais de Colmar de 2012 e 2013, foram 6 as composições de Dyens observadas, conforme Figura 6.28:

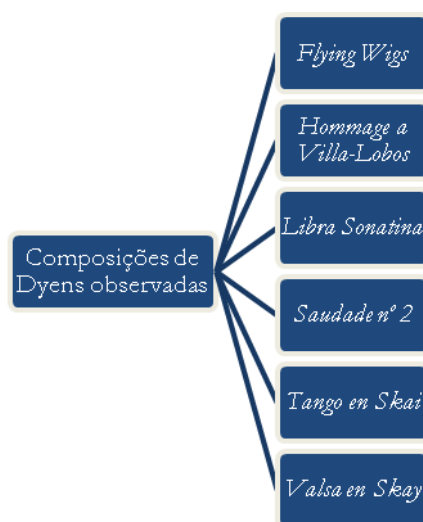


Figura 6.28. Composições observadas nos recitais de Dyens em Colmar (2012 e 2013). Fonte: elaboração do próprio autor

Destas composições, as 4 primeiras foram gravadas por Dyens e publicadas no formato partitura ainda nos anos 80: a *A Saudade nº 2* é do seu primeiro disco (1982); *Tango en Skay* e *Libra Sonatine* são do disco *Hommage à Brassens* (1985) e *Hommage a Villa-Lobos* do terceiro disco (1987). Estas obras já foram gravadas por diversos intérpretes, estando entre as obras mais conhecidas de Dyens. *A Valsa en Skay* está no disco *Nuages* (1998) e *Flying Wigs* foi gravada em *Citrons Doux* (2001).

Nas *masterclasses* observadas, notou-se o cuidado e rigor que Dyens trabalha suas composições, com orientações interpretativas a partir das indicações definidas nas partituras publicadas. Na condução das cenas observadas, orientou os alunos, corrigindo, quando necessário, digitações, notas alteradas e, principalmente, aspectos relativos ao ritmo sincopado, acentos e ligaduras. Algumas obras

de Dyens observadas nas *masterclasses*, como as *Saudades*, a *Homage a Villa-Lobos*, o *Tango en Skay*, apresentam elementos musicais que vão além do estudo tradicional do violão clássico, com ritmos filtrados de músicas advindas de diferentes ‘mundos musicais’ como o choro brasileiro, o baião, o tango argentino, entre outras, trazendo algumas dificuldades de performance para violonistas clássicos que não estejam habituados a ‘dialogar’ com esses ‘mundos musicais’.

Observou-se também uma certa dificuldade dos alunos em fazer as indicações interpretativas, em parte por Dyens ser exigente com a performance de suas obras, em parte por os alunos estarem na presença do próprio compositor, o que encoraja ou inibe o aluno, conforme observado. Durante as *masterclasses*, Dyens demonstrou para os alunos não só as diretrizes para o que pode ser feito em sua música, como o próprio Dyens fazia a performance completa da sua composição ou arranjo, personificando ‘em ação’ a figura do performer-compositor-intérprete-arranjador.

Situação 3) *Masterclass* com performance de obras de outro violonista-compositor

Conforme já descrito no Capítulo 5, seção 5.2.1.1, observei um aluno tocar uma obra de Bogdanovic para Dyens – a *Persian Miniatures*. Observou-se a ênfase dada na *masterclass* de interpretação da referida obra, porém, com um interesse mais acentuado de Dyens sobre a obra que ele ainda desconhecia. A improvisação observada nesta *masterclass* evidenciou a relação de Dyens entre algo novo, quando buscava melhor entender a obra, e a improvisação, que surgiu, justamente, do diálogo ‘naquele momento’ com uma composição ainda não conhecida. Na ocasião, foi a primeira vez que vi Dyens improvisando em tempo real, em uma *masterclass*, sem conhecimento prévio da música.

Em síntese, nas *masterclasses* de Dyens, a quantidade de alunos interpretando composições e arranjos de Dyens foram significativos. A oportunidade de assistir uma composição de Dyens sendo apresentada para o próprio compositor da obra parece bem representar ‘o mundo do violão clássico contemporâneo’, onde violonistas-compositores como Dyens se fazem presentes com novas obras compostas e arranjadas, que vão sendo incorporadas ao repertório do violão clássico atual. Os Festivais parecem ter um papel fundamental na divulgação, estréia e aprendizagem desses novos repertórios. Por outro lado, Dyens demonstrou flexibilidade ao trabalhar arranjos próprios com alunos, permitindo alterações ou mesmo sugerindo-as. Já nas composições próprias, a ênfase recaiu sobre a interpretação a partir da publicação escrita.

6.2.2 Dusan Bogdanovic

6.2.2.1 Observação não participante

6.2.2.1.1 Recital

Dos 3 Festivais com Bogdanovic em que participei em 2013 como investigador (Belgrado, Vaduz e Sevilha), o violonista-compositor apresentou-se em recital no *Ligita Festival*, em Vaduz, Liechtenstein, no dia 9 de julho de 2013.²³¹ Na qualidade de observador não participante, minhas expectativas em relação ao recital de Bogdanovic eram várias. O objetivo foi observar Bogdanovic atuando em recital ‘solo’ e verificar quais obras seriam apresentadas por Bogdanovic e, destas, o que prevaleceria – de acordo com as variáveis baseadas em Elliott (1995), relacionando-as e comparando-as com o Estudo Discográfico realizado.

Performance de obras autorais: Bogdanovic

O recital de Bogdanovic, como já descrito no Capítulo 5 desta Tese (Seção 5.2.1.2), enfatizou a performance de composições próprias e improvisações, iniciando o recital com composições próprias, tendo a preocupação de explicá-las para o público presente. Não houveram arranjos no recital e composições de outros autores. Das obras observadas no recital e já gravadas anteriormente em disco pelo autor, destaco 3 composições apresentadas:

²³¹ No *Guitar Art Festival* de Belgrado (março, 2013), ministrou *masterclasses* e foi presidente do Júri do Concurso de Performance. No Festival de Sevilha (outubro de 2013), ministrou *masterclasses* e não apresentou-se em recital.

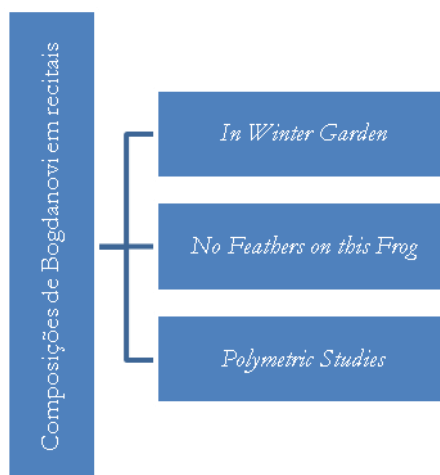


Figura 6.29. Composições observadas no recital de Bogdanovic em Vaduz (2013). Fonte: elaboração do próprio autor

In Winter Garden foi composta e publicada no formato partitura em 1996,²³² com 5 movimentos e dedicada à Maria Livia São Marcos, professora de violão de Bogdanovic nos anos 70, em Genebra, Suíça. Bogdanovic gravou *In Winter Garden* para o disco *Unconscious in Brazil* (1999). *In Winter Garden* foi apresentada por Bogdanovic no recital do dia 09.07.2013, em Vaduz. A Tabela 6.20 sintetiza esses dados e também compara a minutagem da performance ‘ao vivo’ com a gravação de Bogdanovic:

Composição	Duração				Publicação	
	Recital (R)	Disco (D)	(R-D)	Δ%	Disco	Partitura
<i>In Winter Garden</i>	00:06:00	00:07:06	00:01:06	-18,3%	<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)	GSP, 1996

Tabela 6.20. Comparação da composição de Bogdanovic apresentada no recital em Vaduz (2013) com a duração constante no Estudo Discográfico. Fonte: elaboração do próprio autor.

Bogdanovic fez a performance de *In Winter Garden* no recital lendo a partitura. É uma obra intimista, com muitos harmônicos naturais e oitavados, apresentando complexidade rítmica (polirritmia) e polifonia. Obra de difícil interpretação, com variações de pulso (com *ritardandos*, *accelerandos* e *rubatos* ‘expressivos’) e indicações tímbricas (*lontano*, *tasto*), entre outros. A interpretação de Bogdanovic no recital foi de acordo com a partitura publicada e sua gravação em disco (*Unconscious in Brazil*, 1999).

²³² Bogdanovic, D (1996) *In Winter Garden*. San Francisco: *Guitar Solo Publication* (GSP 163), 7 pgs.

Ainda no recital de Vaduz, Bogdanovic apresentou 4 *Estudos Polimétricos*. A publicação da partitura dos 5 *Estudos Polimétricos* é de 1991 e a primeira gravação está no disco *Keys to talk By* (1992). Posteriormente Bogdanovic gravou-os novamente no disco *Unconscious in Brazil* (1999). Segundo Álvarez (2013, p. 13), os *Estudos Polimétricos* são “exercícios e estudos focados para lograr a independencia das mãos e de cada dedo”, sendo “estudos derivados da busca compositiva do autor”, incluindo “as mudanças de métrica dentro uma estrutura rítmica constante e repetitiva”. No recital, antes de iniciar os *Estudos*, Bogdanovic apresentou o que iria tocar: “*I explain a little beat about this study... a very long time ago, in another century* [risos da plateia e de Bogdanovic] *like a exercises for myself*” (Bogdanovic, recital em Vaduz). No *Estudo nº 1*, Bogdanovic introduziu sua música para a atenta plateia: bateu os tempos no corpo do violão, contou em voz alta as subdivisões de tempo, - “*to explain how to works* [batendo o pé e solfejando o ritmo e, no violão, os 2 ritmos com os acentos] (...) *and the lower voice and the upper voice* (Bogdanovic, recital em Vaduz, 09.07.2013). No *Estudo Polimétrico nº 2*, Bogdanovic utilizou procedimento semelhante: “... *simetrical metter with typical balcan nine... is 2 2 2 3* [batendo o ritmo com acentos, no violão, usando também a voz] (...) *this one [o outro] is however interchening more regular type nine is 3 3 3* [contando e batendo], *that is the bass*” (Bogdanovic, recital em Vaduz, 09.07.2013). A Tabela 6.21 abaixo demonstra e compara os 4 *Estudos Polimétricos* apresentados no recital, comparando com as duas gravações de Bogdanovic e publicação da partitura.

4 Estudos Polimétricos	Duração							Partitura
	Recital (R)	Disco (D ₁)	Disco (D ₂)	(R-D ₁)	Δ%	(R-D ₂)	Δ%	
		<i>Keys to talk By</i> (1992)	<i>Unconscious in Brazil</i> (1999)					
<i>nº 3</i>	00:01:35	00:01:47	00:01:36	00:00:12	12,6%	00:00:01	-1,1%	Bérbén (1991)
<i>nº 4</i>	00:01:16	00:02:18	00:01:15	00:01:02	81,6%	00:00:01	1,3%	
<i>nº 1</i>	00:01:50	00:01:54	00:02:03	00:00:04	3,6%	00:00:13	-11,8%	
<i>nº 2</i>	00:02:30	00:04:32	00:03:23	00:02:02	81,3%	00:00:53	-35,3%	

Tabela 6.21. Comparação 4 *Estudos Polimétricos* de Bogdanovic apresentados no recital em Vaduz (2013) com as gravações constantes no Estudo Discográfico. Fonte: elaboração do próprio autor.

Ao analisarmos a tabela acima, os *Estudos Polimétricos* 3 e 1 não apresentam variação de tempo e tampouco de estrutura e notas. O estudo 4 apresenta igualdade de tempo, estrutura e notas nas interpretações do recital e do disco de 1999. Já em *Keys to talk By* (1992), a variação de tempo ocorre em razão do andamento escolhido, mais lento. O *Estudo nº 2* é o que apresenta maiores diferenças nos tempos averiguados – a primeira gravação (1992) é feita em andamento lento e com todas as repetições

indicadas na partitura. Já na gravação de 1999, Bogdanovic optou por um andamento mais movido. No recital, além do andamento semelhante à gravação de 1999, Bogdanovic não repetiu as seções indicadas na partitura, resultando menor tempo de duração. No recital observado e nas gravações, não há notas agregadas, novas seções ou improvisação sobre a música escrita.

No Feathers On This Frog também foi apresentada no recital e contou com a participação de Alvaro Pierri. Composta em 1990 e gravada por Bogdanovic e Miroslav Tadic no disco *Levantine Tale* (1992),²³³ a partitura foi somente publicada no ano de 2000 (Doberman-Yppan).²³⁴ No disco *And Yet...* (2005) nova gravação de *No Feathers On This Frog* foi apresentada. A Tabela 6.22 abaixo demonstra e compara as 2 gravações apresentadas em discos de Bogdanovic, a publicação da partitura e o recital de Vaduz, com os tempos registrados:

Composição	Duração							Partitura
	Recital (R) (2013)	Disco (D ₁)	Disco (D ₂)	(R-D ₁)	Δ%	(R-D ₂)	Δ%	
		<i>Levantine Tales</i> (1992)	<i>And Yet...</i> (2005)					
<i>No Feathers on this Frog</i>	00:04:02	00:07:15	00:03:27	00:03:13	79,8%	00:00:35	14,5%	Doberman-Yppan, 2000

Tabela 6.22. Comparação *No Feathers On This Frog* de Bogdanovic apresentada no recital em Vaduz (2013) com as gravações constantes no Estudo Discográfico. Fonte: elaboração do próprio autor.

A primeira gravação de *No Feathers On this Frog* (*Levantine Tales*, 1992) foi realizada 8 anos antes da publicação da partitura, com mais de 7 minutos de duração e seção de desenvolvimento improvisatório de 3 minutos de duração (entre o 3º e 6º minutos). A partitura publicada (2000) não contém a seção improvisatória de 3 minutos apresentada no disco *Levantine Tales* (1992), apenas a possibilidade de improvisação a partir do compasso 21, conforme analisado na seção 6.3.1. A gravação de *No Feathers On this Frog* para o disco *And Yet...* (2005) foi de acordo com a partitura publicada.²³⁵ A performance de Bogdanovic e Pierri observada no recital do dia 09 de julho de 2013 foi apresentada de acordo com as indicações da partitura publicada, contendo uma breve improvisação de Bogdanovic em seção demarcada pela partitura, conforme discutido nesta Tese, justificando as diferenças de tempo da tabela acima apresentada.

²³³ Duo de violão com Miroslav Tadic, no CD *Levantine Tales* (1992), *M.A Records*.

²³⁴ Bogdanovic, D. (2000) *No Feathers On This Frog*. Quebec: *Doberman-Yppan* (DO 300), 6 págs.

²³⁵ Bogdanovic não participou da gravação de *No Feathers On This Frog*, no CD *And Yet...* (2005), realizada pelo Duo Christian Gruber e Peter Maklar.

Improvisação

As 2 últimas obras apresentadas no recital por Bogdanovic foram ‘improvisações livres’, a partir de temas próprios do violonista-compositor. Anunciadas por Bogdanovic como improvisações, observou-se serem como ‘miniaturas’, não gravadas ou publicadas no formato partitura e sem evocações ou citações de obras de outros autores. Muitas composições de Bogdanovic são associadas à ‘miniaturas’, mas o caráter conciso e breve das improvisações surpreenderam. Na obra discográfica de Bogdanovic, um exemplo próximo ao apresentado no recital é o disco *Aspiration* (2007), com 18 miniaturas improvisatórias, mas para duo de violões.

Em síntese, no recital observado de Bogdanovic, o violonista-compositor privilegiou a performance de obras próprias – composições de diferentes fases e já gravadas em disco, e 2 improvisações ao final do recital. Bogdanovic conversou com a platéia, mas não só, cantarolou, dividiu os tempos e acentos utilizando as mãos e pés, percutindo no violão e chão. Neste recital, o criador e performer apresentou um pouco dos processos de criação e resultados de sua música. Todas as composições foram apresentadas com Bogdanovic utilizando as partituras publicadas. A participação do violonista Pierri foi outro ponto de destaque.

6.2.2.1.2 *Masterclasses*

Os seguintes itens de verificação foram definidos em relação à observação não participante nas *masterclasses* de Bogdanovic, a) a incidência de obras de Bogdanovic apresentada pelos alunos (se os alunos tocariam nas *masterclasses* de Bogdanovic obras de Bogdanovic e como Bogdanovic trataria sua composição quando interpretada por outro performer – (qual o tipo de abordagem ou *feedback* em relação à obra e ao aluno); b) quais obras de Bogdanovic apresentadas foram gravadas anteriormente em seus discos e comparar as diferenças e semelhanças; c) obras de outros autores para violão.

O objetivo da observação não participante foi comparar os procedimentos comuns e diferentes adotados nas situações encontradas. As *masterclasses* observadas com Bogdanovic ocorreram nos Festivais de violão de Belgrado, Vaduz e Sevilha, todos em 2013, conforme descritos no capítulo 5 desta Tese. As situações encontradas nas *masterclasses* observadas de Bogdanovic foram as seguintes:

- 1) Performance de obras para violão de outros autores
- 2) Performance de obras de autoria de outro violonista-compositor
- 3) Performance de obra de autoria do aluno

Obras de Bogdanovic apresentadas pelos alunos não foram encontradas no Estudo Observacional não-participante realizado durante a coleta de dados, não sendo possível averiguar e comparar com o Estudo Discográfico e verificar de que forma Bogdanovic trabalharia suas composições quando apresentadas por outros. A seguir, são discutidas as situações verificadas.

Situação 1) Performance de obras para violão de outros autores

A Figura 6.30 apresenta as obras observadas nesta situação:

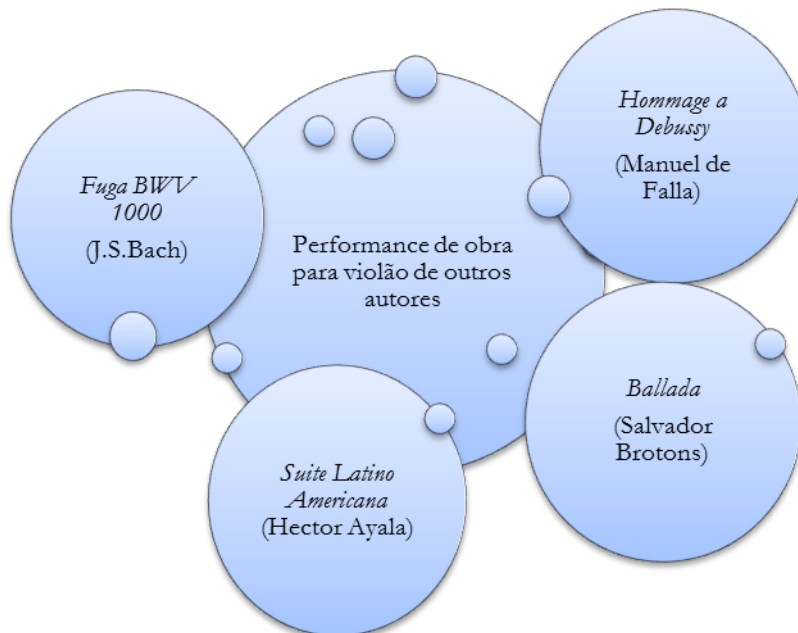


Figura 6.30. Obras observadas em *masterclass* de Bogdanovic: “performance de obras para violão de outros autores”. Fonte: elaboração do próprio autor

Nos Festivais de Belgrado e Sevilha, diferentes alunos apresentaram a *Fuga BWV 1000* de J.S.Bach, obra que, desde a segunda metade do século XIX tem sido incorporada ao repertório do violão através de inúmeras transcrições. Notou-se que Bogdanovic pareceu à vontade para trabalhar esta obra. Em ambos os festivais, estimulou os alunos a pensarem e tocar a Fuga ‘por vozes’, cada uma separada, para então, paulatinamente, tocar à 2 vozes e então como está escrito na partitura. Bogdanovic tocou junto com os alunos, desmembrando a partitura, cada um lendo 1 ou 2 vozes. O Estudo discográfico de Bogdanovic já havia revelado a intimidade do violonista-compositor com o repertório Bachiano, através das adaptações das *Invenções* e *Trio-Sonatas*.

A mesma intimidade percebida em Bach foi observada na obra de Manuel de Falla, onde as observações de Bogdanovic revelaram ênfase em aspectos composicionais e interpretativos da obra. O Estudo Discográfico revelou sua relação musical com Falla – no primeiro disco, um arranjo para violão solo; com o *The Falla Guitar Trio*, a performance da obra *Amor Brujo* para 3 violões.

Na obra de Hector Ayala, prevaleceram os aspectos rítmicos dos movimentos da Suíte, bem como a fluidez necessária para uma boa interpretação – uma relação com os diferentes ‘mundos musicais’ e culturais de diferentes países da América Latina. Já a obra do compositor espanhol Brotons apresentadas na *masterclass* é recente e ainda pouco conhecida no ‘mundo do violão clássico’, mas foi interpretada, justamente, por um aluno espanhol, durante o Festival de Sevilha. Bogdanovic demonstrou interesse pela obra, pedindo para o aluno tocar mais de uma vez durante a aula. Em algumas passagens, Bogdanovic experimentava diferentes digitações, buscando valorizar e realçar algumas frases. Aspectos harmônicos e estruturais também foram discutidos.

Situação 2) Performance de obras de autoria de outro violonista-compositor

Na obra de Domeniconi apresentada por um aluno, conforme exposto no capítulo 5 desta Tese, Bogdanovic limitou-se a trabalhar alguns aspectos interpretativos, procurando evidenciar as indicações dispostas na partitura. Bogdanovic leu ao violão alguns trechos, sem maiores considerações. Domeniconi e Bogdanovic são violonistas contemporâneos e ambos são reconhecidos pela literatura como expoentes da nova geração de violonistas-compositores, ao lado de Nikita Koshkin e Roland Dyens (entre outros), com larga produção de discos, publicação de partituras e participação em Festivais de Violão.

Situação 3) Performance de obra de autoria do aluno

Em uma composição apresentada pelo próprio aluno, Bogdanovic demonstrou interesse e flexibilidade em contribuir com a obra, orientando com perguntas e sugestões no aspecto composicional – o porque de certas harmonias e encadeamentos, o tratamento da polifonia, bem como aspectos técnico-instrumentais, além de tocar junto com o aluno, como visto no Capítulo 5, Seção 5.2.1.2 desta Tese.

Em síntese, das *masterclasses* observadas, como resultado da observação da Pesquisa Empírica, prevaleceram obras para violão de outros autores do século XX - compositores espanhóis, 1 violonista argentino e do violonista-compositor Carlo Domeniconi, além de obras de Bach. Nas observações realizadas, não houveram composições ou arranjos de Bogdanovic apresentados por alunos.

A Seção a seguir apresenta uma análise interacionista de minha participação na qualidade de músico-participante em *masterclasses* de Dyens e Bogdanovic, bem como os recitais em Colmar (França), como resultado de minha participação com Dyens e Bogdanovic no período da Pesquisa Empírica.

6.2.2.2 Observação participante

6.2.2.2.1 *Masterclass*

Como músico-participante em *masterclasses* com Dyens

Conforme já descrito no capítulo 5 desta Tese, seção 5.2.2.1, apresentei-me em *masterclasses* para Dyens como músico-participante interpretando 2 composições de Dyens no *7º Stage de Guitare Roland Dyens: Saudade nº 1 e Nova Bossa*.

Performance de Corrêa: *Saudade nº 1* (Dyens)

Dyens enfatizou aspectos interpretativos, a partir das indicações que constam na partitura. Apesar dos mais de 30 anos da publicação da partitura, Dyens orientou-me para ser mais cuidadoso com as indicações de tempo, de acentos e dinâmicas e das notas e ritmos indicados, todos já representados na partitura e, ainda válidos.

Dyens afirmou, conforme apresentado na seção 5.2.2.1. do Capítulo 5, que a *Saudade nº 1* foi composta de uma forma muito “espontânea”. No artigo *Spontaneity and Organization* de Martin (2002), apesar do tema principal ser o ‘mundo do jazz’, o autor bem ilustra a possibilidade da presença de elementos ‘espontâneos’ no ato da criação musical por um performer, mas que podem estar combinados com um senso de ‘organização’ para as decisões composicionais (tratamento dos temas, estrutura e forma) ou improvisatórias (aquisição de habilidades necessárias) ou da escrita musical (a definição da composição, finalizada).

Ao término da *masterclass*, Dyens fez a performance da obra, sem acrescentar notas ou compassos novos, onde a figura do compositor e intérprete em um mesmo artista evidenciou-se. A obra apresentada a seguir, *Nova Bossa* (2013) representa o ‘extremo’ temporal de Dyens – publicada em setembro/outubro de 2013, em contraste com a primeira obra publicada, *Saudade nº 1* (1980), ambas com inspiração e influência da música brasileira.

Performance de Corrêa: *Nova Bossa* (Dyens)

Nova Bossa foi dedicada por Dyens a Corrêa, em resposta aos trabalhos desenvolvidos no *6º Stage de Guitare Roland Dyens* (2012), quando encontrei Dyens pela primeira vez, como investigador nesta Tese. A dedicatória simbolizou uma interação musical e profissional entre nós, o que fez com que eu decidisse também apresentar a *Nova Bossa* para Dyens, em *masterclass*, no *7º Stage de Guitare Roland Dyens*. *Nova Bossa* é uma composição mais simples do que *Saudade nº 1*, estando inserida na série intitulada *Les 100*.²³⁶ Para Dyens, não é uma música imaginada para um recital, mas para estudo e aprendizagem de alguns aspectos da música brasileira.

²³⁶ Projeto idealizado por Dyens e publicado pela Editora d'O². São 100 obras publicadas para violão ou violões, em nível técnico-musical intermediário.

O *feedback* de Dyens nas *masterclasses* em relação às duas músicas tratadas aqui, *Saudades 1* (1980) e *Nova Bossa* (2013) foi o mesmo – aula de interpretação, buscando o melhor entendimento da obra e melhor performance a partir das indicações minuciosamente escritas na partitura por Dyens, mesmo com a dispersão temporal de ambas as composições. Sobre a comunicação das intenções do compositor a partir das indicações na partitura, Elliott (1995) escreve:

"... porque os compositores normalmente querem suas obras bem interpretadas e tocadas (de acordo com critérios individuais e contextuais precisos). Portanto, compositores devem aprender a comunicar suas intenções indiretamente (através de partituras e instruções escritas) e diretamente (em pessoa) aos performers". (Elliott, 1995, p. 162)

Não é fácil tocar para Dyens obras de Dyens, pois o violonista-compositor é exigente com os aspectos interpretativos de sua música. Por outro lado, apresentar uma obra para o compositor da obra é uma experiência estimulante. Quando Dyens corrige algo em relação à interpretação ou aspectos instrumentais específicos, não é apenas a opinião de um artista com conhecimentos associados a determinadas escolas de interpretação, mas é o próprio criador da obra orientando em como ‘fazer melhor’ sua música.

Apesar da estreita relação destas 2 músicas com o ‘choro’ e ‘bossa-nova’, música tradicionalmente criada sem a partitura e, com o tempo, variando em versões a depender dos intérpretes, a música de Dyens é composta para violão clássico e escrita em partitura com indicações pontuais de interpretação. A música composta em 2013 por Dyens, ou composta em 1980, sofreram o mesmo tratamento nas *masterclasses*.

6.2.2.1.3 *Ensembles*/Dyens

Eu, enquanto músico-participante, nos Festivais de Colmar (2012 e 2013), participei dos *ensembles* com Dyens, como já descritos no Capítulo 5 desta Tese, seção 5.2.2.1, constituindo-se uma experiência diferenciada durante a coleta de dados da Pesquisa Empírica – participar dos ensaios com músicos de diferentes nacionalidades,²³⁷ formações e idades, com a orientação e direção de Dyens sobre suas composições e arranjo. As composições e arranjo de Dyens são os seguintes, conforme caracterizados na Figura 6.31:

²³⁷ Músicos provenientes da França, Espanha, Suíça, Itália, Canadá, Rússia, China e Brasil.



Figura 6.31. Performance de composições e arranjos de Dyens em *ensembles* na qualidade de músico-participante. Fonte: elaboração do próprio autor.

A escrita das composições e arranjo de Dyens para *ensemble* buscam aproveitar o violão em suas possibilidades instrumentais. Segundo Dyens, “eu entrei no ‘mundo’ da música para *ensemble* de violão, mas sem desperdiçar as possibilidades timbrísticas, dos diferentes registros do instrumento, cores, efeitos e sonoridades do violão” (Dyens, depoimento no disco *Anyway*, 2008). Além disso, Dyens frequentemente utiliza *scordaturas* e técnicas extendidas, como na composição *Tunis, Tunisie*, em que o violão IV apresenta a percussão na introdução da obra, como o Ex 6.1 demonstra (ver página seguinte).

Em *Let me call you sweetheart* (ver Ex. 5.6), arranjo de Dyens ensaiado e apresentado, é surpreendente como o violonista-compositor transpõe para o ‘mundo do violão clássico’ uma canção originalmente interpretada por cantores como Ethel Merman, em desenho animado homônimo, Ruth Etting (no filme *Old Lace*, 1931) e Bing Crosby, entre outros.²³⁸

Para Dyens, criar música para *ensemble* de violões e ensaiar com um grupo de violonistas vai além do instrumento, pois “não é somente uma questão de sons, mas de experiência humana”. Segundo Dyens, “eu adoro estar em frente de violonistas mais jovens e mais velhos, para viver a aventura de uma viagem com eles, para construir algo junto com eles”. (Dyens, depoimento no disco *Anyway*, 2008).

Enquanto músico-participante, durante os 2 Festivais com Dyens, necessitei dedicar-me 1 hora diária para estudar as obras a serem ensaiadas, além das 2 horas de cada ensaio. O objetivo final dos ensaios era a performance ‘ao vivo’, para um público interessado nas possibilidades do violão como instrumento de concerto, ‘solo’ e em ‘*ensemble*’. Os recitais de cada festival ocorreram no encerramento de cada evento (*6º e 7º Stages de Guitare Roland Dyens*, Colmar, 2012 e 2013).

²³⁸ Bing Crosby (1901-1977), cantor e ator; Dean Martin (1917-1995), cantor e ator; Ethel Merman (1908-1984), cantora americana de sucesso nos anos 30. Crosby, Martin e Merman nasceram nos Estados Unidos e fizeram carreira como cantores e atores.

6.2.1.2.3 Obras de Corrêa: *masterclasses* com Bogdanovic e Dyens

Minha participação com 2 composições próprias e 1 arranjo enquanto músico-participante nas *masterclasses* com Bogdanovic e Dyens foram com as obras: *Ei mi, é Longa* (Corrêa), *Stage*, (Corrêa) e meu arranjo intitulado *Miniaturas Octonales* (2013) sobre a composição *Miniatures Printanières* (1980), de Bogdanovic.

As composições e arranjo que utilizei na fase de músico-participante e apresentadas para os sujeitos da pesquisa foram inicialmente escritas em partitura convencional (papel e lápis). Posteriormente utilizei escrita em bico de pena. Em fase posterior à coleta de dados, as partituras foram re-escritas utilizando o editor de partituras *Finale*, versão 2012.

A composição *Ei mi, é Longa* (Corrêa) foi apresentada em *masterclasses* para Dyens, no *6º Stage de Guitare Roland Dyens* (outubro de 2012), e para Bogdanovic durante o *Guitar Art Festival*, de Belgrado (março de 2013). As contribuições de Dyens e Bogdanovic interferiram na minha música, fazendo-me rever aspectos composicionais e interpretativos. Evidenciou-se a abertura e flexibilidade de Dyens e Bogdanovic para trabalharem novas obras de um violonista até então desconhecido para eles. *Ei Mi, é Longa* (Corrêa) foi apresentada em recital no *6º Stage de Guitare Roland Dyens*, em Colmar (2012), conforme descrito no Capítulo 5 desta Tese, sendo posteriormente apresentada em Portugal na 1ª edição da Série *Irmão Violão*, na Universidade de Aveiro, em janeiro de 2015.

A composição '*Stage*' (Corrêa) foi composta no período da Pesquisa Empírica, apresentada e trabalhada em *masterclasses* com Bogdanovic (março de 2013) e Dyens (outubro de 2013). Ao tocar para Bogdanovic (*Ligita Festival*, Liechtenstein, julho de 2013), prevaleceram orientações composicionais. Bogdanovic sugeriu que eu buscasse na voz superior melodias mais cantáveis, de acordo com a condução dos acordes e baixos já escritos, - '*... some kind of reference, some different... the bass lines... move the bass lines*', dizia ele. Sobre a harmonia, percebeu alguns acordes como 'intuitivos', comentando então que a harmonia utilizada em uma composição não necessariamente precisa ser pensada em razão de 'funções de acordes', pois pode ser algo 'que surge' sem racionalizações anteriores, o que Bogdanovic chamou de '*Intuitive chords*'. Sobre a reexposição, sugeriu que eu desenvolvesse e inserisse 'novidades' e não apenas indicasse o *D.C* para repetir o que já havia exposto. Ao improvisar "cantarolando algo", Bogdanovic comentou: "*great, just put what you sing*". Bogdanovic reconhece que ainda é uma obra muito nova: '*It's a very new piece, but that's very pretty*'.

Na *masterclass* com Dyens, a ênfase foi sobre aspectos interpretativos, direcionados para a performance 'ao vivo'. Ele ouviu a música, leu a partitura e pareceu satisfeito por eu ter composto a

obra. Dyens sugeriu e permitiu a inserção da obra no recital de encerramento do festival, como já havia feito no ano anterior com a composição *Ei mi, é Longa*. Já Bogdanovic, durante as *masterclasses* em que apresentei minhas composições, ouvia, comentava, experimentava ao violão, sugeria novas possibilidades, e fazia comentários sobre os acordes utilizados, aspectos melódicos e estruturais da música. Quando gostava de algo, utilizava expressões pontuais como “*I like it*”, “*that’s very nice*” ou “*Your idea is very good here*, entre outras. Quando não gostava, era cuidadoso, expressando frases como – “*I have to admit I dont know a big fan this...*” ou, “*you maybe have a reason to make, like this...*” ou, ainda, “*you could think...*”. *Stage* foi estreada por mim em recital no 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, em Colmar (2013), conforme descrito no Capítulo 5 desta Tese, sendo posteriormente estreada em Portugal na 1ª edição da Série *Irmão Violão*, na Universidade de Aveiro, em janeiro de 2015.

Arranjo de Corrêa sobre composição de Bogdanovic

Como músico-participante, apresentei um arranjo sobre duas das *Miniatures Printanières* (Bogdanovic, 1980), a fim de perceber o *feedback* do violonista-compositor em relação à sua música, composta, publicada e gravada em disco por ele, buscando contribuir com a Tese de forma participativa e inédita. Toquei-a com alterações estruturais e com notas agregadas, suprimidas, e para violão de 7 cordas, conforme a análise descritiva realizada no Capítulo 5 desta Tese.

Durante a *masterclass*, Bogdanovic recebeu com surpresa a idéia do arranjo, mas contribuiu com mais possibilidades de mudanças, experimentando ao violão, buscando e sugerindo novos detalhes rítmicos e melódicos. Eu, na qualidade de músico e investigador, estava mais surpreendido do que o sujeito da pesquisa, em razão da aceitação, abertura e flexibilidade no trato de Bogdanovic com sua própria música. Bogdanovic buscou incentivar a possibilidade de mais alterações. E comentou: “*great, it’s interesting to see my music something like that become something else*” (Bogdanovic, *masterclass*, Sevilha, outubro de 2013). Ao término da *masterclass*, sugeriu outro nome para o arranjo: “*I like the miniatures octonales or miniatures sevillianas...maybe ’miniatures octonales’* [era outono, em Sevilha] (Bogdanovic, final da *masterclass*, outubro de 2013). E finalizou: “*Now it’s more like your piece than my piece*” (Bogdanovic, Sevilha, 2013).

6.3 Relações no “Fazer Musical”

A composição, o arranjo e o improviso parecem condicionados pela performance, mesmo o Estudo Discográfico tendo revelado a “volatividade” da improvisação e a natureza híbrida no “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic – mas sempre preservando a condição de interligação entre os componentes, pelo menos, segundo os princípios de Elliott (1995). O “fazer musical” apresenta uma dinâmica contextualizada a partir do ‘mundo musical’ em que se referencia o próprio “fazer musical” em questão. A Figura 6.32 apresenta um esquema a partir do ‘mundo da música clássica’.

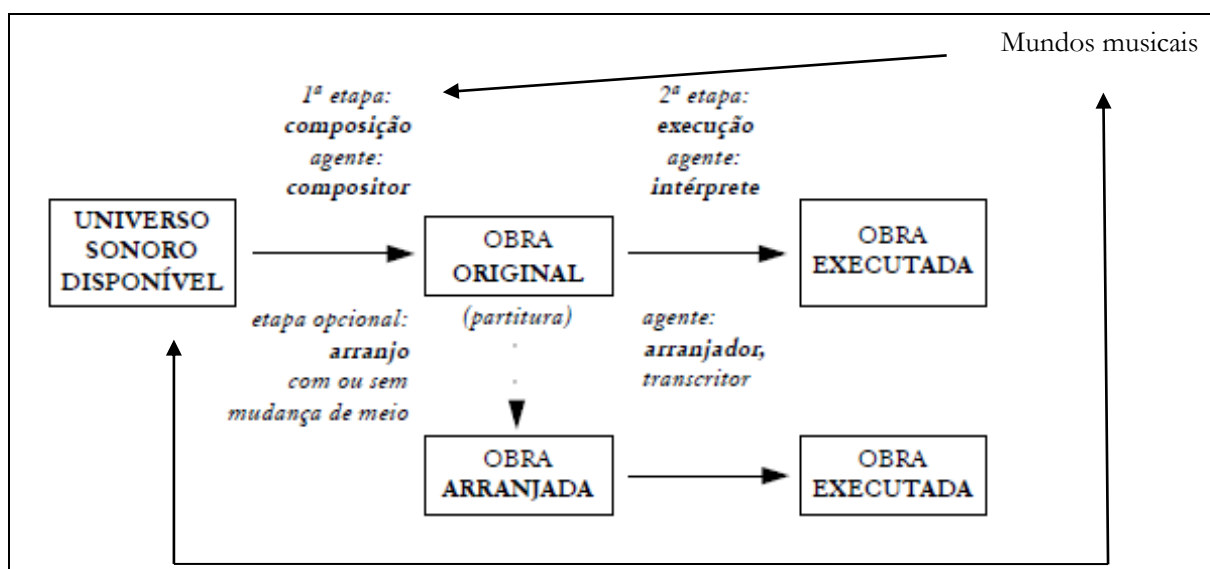


Figura 6.32. Dinâmica do fazer musical na música clássica. Fonte: adaptado de Aragão (2007).

Como afirma Aragão (2007), as setas indicam as etapas da produção, e os grifos, o *status* do material sonoro ao longo dessas etapas. Segundo o autor, temos, assim, uma primeira etapa que consiste na organização e estruturação dos sons escolhidos no ‘universo sonoro’ disponível, a cargo do compositor. Essa etapa é chamada de ‘composição’ e possibilita o surgimento de uma ‘obra musical’. Definida a obra original e representada na partitura (música escrita), temos então a possibilidade de realização de um arranjo na definição mais usual do termo, isto é, de uma reelaboração dessa obra original (com ou sem mudança de meio). Essa etapa, levada a cabo pelo arranjador, faria surgir uma obra arranjada, igualmente representada em uma partitura ou não, que poderíamos considerar como uma “versão”. A última etapa da dinâmica, a etapa da execução (performance), faria soar a obra segundo os critérios de interpretação dos executantes. Naturalmente, o gráfico proposto acima é

apenas uma representação “congelada” de um processo muito dinâmico; é certo que há inúmeros meandros e caminhos impossíveis de serem levados em consideração aqui, o que fugiria, inclusive, aos objetivos da presente Tese.

Neste trabalho científico – o ‘mundo musical’ – é o parâmetro epistemológico afim de caracterizar o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic no ‘mundo do violão clássico’ no cenário Europeu. O processo de composição, arranjo e improvisação guiados pela performance é o próprio processo em si, sendo que não há uma “hierarquia fixa” para localizar o início e o fim de uma destas etapas ou componentes do “fazer musical” em qualquer nível; ambas são feitas de elementos heterogêneos que tomam uma consistência e persistência mútuas ao cruzar os limiares que constituem uma música, às custas de outra, fechada em si mesma, porém aberta processualmente para fazer-se como obra, através de um reconhecimento desta música de uma só forma. É nesse entendimento que encontro sentido para a ideia da utilização de um conjunto de relações entre tais elementos (composição, arranjo, improvisação e performance) como ferramenta para o “fazer musical” de um violonista-compositor, caso de Dyens e Bogdanovic e mais, com a interação de linguagens musicais nos diferentes ‘mundos musicais’, não há de fato uma barreira entre elas, mas a enunciação que delas emerge de influências e ‘mundos musicais’ preferencialmente escolhidos pelos músicos.

6.3.1 Relações no Fazer Musical de Dyens e Bogdanovic

Dyens, já nos 80, enfatizava a importância da escrita musical para a criação de suas obras, conforme entrevista concedida a Rebours (1987): "Quando eu componho, eu não sou somente um violonista, e graças aos meus estudos musicais, eu posso escrever com um lápis, uma borracha e papel. Isso é exaltante! O instrumento por si só não te oferece essa oportunidade" (Rebours, 1987, p. 26). O fato de Dyens nem sempre compor *com* o instrumento, mas *para* o instrumento, pode explicar, segundo ele, porque sua música é considerada difícil, conforme entrevista concedida a Rebours (1987):

Esta pode ser a razão pela qual a minha música é tão difícil de tocar; ao compor, eu não escrevo coisas que eu poderia ter pensado se eu tivesse um violão nos meus braços. Eu arranjo a minha música, eu a adapto; mas eu a deixo ser a número um, antes do instrumento.²³⁹ (Rebours, 1987, p. 26).

Para Dyens, o processo da escrita determina e põe em prática as ideias e o processo de criatividade:

²³⁹ *"This may be reason why my music is so difficult to play; I do not write things which I could have thought of if I had a guitar in my arms while composing. I arrange my music, I adapt it; but I let it be the number one, before the instrument"*.

Eu acho que a criatividade vem durante o processo da escrita, e eu me coloco em boas condições para compor. É só quando eu pressionar o botão de 'ligar' que entendo que eu ainda tenho ideias, que eu ainda tenho potencial".²⁴⁰ (Dyens, depoimento, DVD, 2008)

Em diálogo com Dyens,²⁴¹ ele comentou sobre a necessidade que tem em 'ver' a nova composição, para poder 'visualizar a música, enxergá-la', e só então ter certeza se ela está pronta ou não. Para Dyens, o processo de escrita é determinante para as composições e arranjos que faz. Entretanto, muitas das obras de Dyens 'nascem' da relação do músico performer com seu instrumento, na ação de tocar, experimentar ou improvisar, gerando composições que 'nascem' dessas improvisações ou experimentações.

Entre exemplos a serem destacados, a composição *Tango en Skay* 'nasceu' em 1978 de uma improvisação de Dyens, tendo sido escrita e publicada somente em 1985 (Dyens, texto do encarte do CD *Concierto de Aranjuez* (1997)). A composição *Valse de Loges* [*Dressing room waltz*], gravada no disco *Citrons Doux* (2001) e publicada em partitura em 2000 pela Editora *Henry Lemoine*, é outro exemplo de obra que foi sendo composta aos poucos, com o violão, em momentos que antecediam alguns recitais, enquanto Dyens esperava no *back stage* [*dressing room*] de um teatro, onde "surgiram os primeiros compassos". Em recitais posteriores, a obra foi completada, sempre no *back stage*.²⁴² *Flying Wigs*, outra composição gravada no CD *Citrons Doux* (2001) e também publicada em partitura em 2000 pela Editora *Henry Lemoine*, foi composta por Dyens em um *Pub* na cidade de San Francisco, "com o violão em seu colo".²⁴³

Ainda sobre 'o que vem primeiro', em entrevista dada, Bogdanovic é questionado por Martinez sobre o princípio de uma nova composição: "Com que frequência você começa com uma certa ideia? Com que frequência você inicia quando algo surge para você? É possível para você sentar e dizer a si mesmo 'Ok, agora eu tenho que compor?'" (Martinez, 1998, p. 18). Bogdanovic responde sobre o princípio de uma composição:

"Eu normalmente gosto de deixar que isso aconteça, se possível, sem pressão. Se sou pressionado, então eu vou fazer de qualquer maneira, como qualquer outra pessoa que tem que se levantar de manhã e ir trabalhar. Mas é sempre melhor ter mais espaço e espontaneidade".²⁴⁴ (Martinez, 1998, p. 18)

²⁴⁰ "(...) I think that creativity comes during the process of writing because I make sure I put myself in the good conditions to compose. It is only when I press the 'on' Button that I understand that I still have ideas, I still have potential".

²⁴¹ Diálogos com Dyens, julho de 2013, 7º *Stage de Guitare Roland Dyens*, Colmar.

²⁴² Dyens, texto do Prefácio de *Trois pièces polyglottes* (2000). Edição: *Henry Lemoine* (27133H.L.).

²⁴³ Segundo o prefácio da publicação de *Valse des loges* e *Flying Wigs*, escrito por Dyens. Editora *Henry Lemoine* (27133H.L., 2000).

²⁴⁴ "I usually like to let it happen, if possible, without pressure. If I'm pressured then I'll do it anyway, like anybody else who has to get up in the morning and go to work. But it is always nicer to have more space and spontaneity".

No princípio de uma nova composição, ao investigar os processos composicionais de Beethoven, Chiantore (2010) demonstra a dificuldade de percebermos as linhas de delimitação entre a experimentação técnica do instrumentista e a composição. Segundo o autor, “a composição a partir do piano supõe manter um contato direto com o ato de interpretar as estruturas que foram se afixando no papel pouco a pouco, permitindo que a experimentação técnica pudesse interagir constantemente com a elaboração formal” (Chiantore, 2010, p. 162). Em entrevista publicada com Bogdanovic (Kishimine, 2007), a autora pergunta sobre o processo inicial das composições: “Quando você [Bogdanovic] compõe, você senta-se com folhas de papel pautado [escreve sua música] ou apenas começa a improvisar?”. Bogdanovic, ao responder, estabelece interessante distinção entre o ato de ‘compor’ e ‘improvisar’:

"Eu realmente não tenho um sistema para compor. De certa forma, composição e improvisação são a mesma coisa, mas, quando você compõe, você tem que ‘congelar’ a improvisação, porque se você não fizer isso você fica apenas improvisando e você nunca iria compor alguma coisa [risos]. Assim, uma composição, de certa forma, é mais como você já ter tomado a decisão. Claro que na composição você ainda anda linearmente no tempo, mas você para para definir todos os elementos que na improvisação você não pode. Então eu vejo a composição como um improviso aperfeiçoado, de uma certa forma".²⁴⁵ (Kishimine, 2007, p. 122)

Para Bogdanovic, composição e improvisação são sistemas muito próximos, mas, na composição, “tens que parar de improvisar” e “parar para tomar todas as decisões”, enquanto na improvisação não é possível. Para Bogdanovic, muitas improvisações são apenas improvisações, sem a necessidade de transformá-las em composições escritas, apesar de reconhecer que certas improvisações, dependendo do músico improvisador, podem estar em um nível de uma composição escrita, conforme entrevista concedida a Martinez (1998):

Os dois [composição e improvisação] são como valores diferentes. Eu não acho que se deve compor o que se pode improvisar: por que se preocupar em escrever se você pode simplesmente improvisar? Às vezes eu vejo composições que estão no nível da improvisação, e para mim isso realmente não se justifica. No entanto, é uma coisa interessante, pode haver muita gente que pode estar improvisando no nível em que outras pessoas podem estar compondo.²⁴⁶ (Martinez, 1998, p. 18)

²⁴⁵ “I don’t really have system to composing. In a way composition and improvisation are the same thing but, when you compose, you have to freeze the improvisation, because if you don’t you just keep improvising and you’d never compose anything (laughter). So, in a way composition is more like, you’ve made the decision. Of course in composition you still go linearly in time, but you stop to define all the elements, which in improvisation you can’t. So I see composition as a perfected improvisation, in a way”.

²⁴⁶ “The two [composição e improvisação] are like different values. I don’t think that one should compose what one can improvise: why bother writing it down if you can simply improvise? Sometimes I see compositions that are on the level of improvisation, and that for me is really not justified. However, it’s an interesting thing, there could be a lot of people who may be improvising on the level that other people might be composing”.

De qualquer modo, a improvisação é um dos elementos importantes da técnica composicional de Bogdanovic, sendo uma das principais características em suas composições, através da influência do jazz com as tradições improvisatórias do Renascimento e Barroco musical Europeu. Segundo Álvarez (2013):

"Entrando em contato com a cultura jazzística estadunidense, Bogdanovic assimila as sugestões internas do próprio estilo, combinando a prática improvisatória do jazz à improvisação tradicional antiga do Renascimento e Barroco. Isso permite renovar os vínculos existentes entre a música antiga e a contemporânea".²⁴⁷ (Álvarez, 2013, p. 12)

Além disso, a improvisação presente na música folclórica e músicas étnicas do Leste Europeu e Oriente Médio também são fatores decisivos na música de Bogdanovic, inseridos na sua prática composicional. Segundo Álvarez (2013), "as lógicas de improvisação e composição deste compositor [Bogdanovic] são unidas pelo mesmo processo de transformação motivica e contrapontística, que gera novos materiais sonoros dentro de uma estrutura rítmico-harmônica contínua (como ocorre no âmbito da improvisação jazzística)" (Álvarez, 2013, p. 13). De acordo com a autora, são 4 os elementos fundamentais da técnica compositiva de Bogdanovic:

A improvisação, que constitui um elemento importante em suas composições (influência do jazz, folk e músicas étnicas); estruturas formais bem definidas (típico da música Clássica Ocidental); o uso do contraponto (influência da música renascentista e barroca). (...) Outro aspecto a ser observado é a linguagem modal e poli-modal frequentemente utilizado em suas composições (própria da música étnica, como a dos Balcãs).²⁴⁸ (Álvarez, 2013, p. 12)

Nesta relação da composição e improvisação, ou improvisação e composição, notou-se no Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica determinadas modalidades de composição, como analisadas a seguir, de acordo com o apresentado na Figura 6.33.

²⁴⁷ "Entrando en contacto con la cultura jazzística estadounidense, Bogdanovic asimila las sugerencias internas del propio estilo, uniendo la práctica improvisatoria de la música jazz a la improvisación tradicional antigua del Renacimiento y Barroco. Esto permite renovar los vínculos existentes entre la música antigua y la contemporánea".

²⁴⁸ "la improvisación, que constituye un elemento importante en sus composiciones (influencia del jazz, folk y músicas étnicas); estructuras formales bien definidas (típico de la música clásica occidental); el uso del contrapunto (influencia del Renacimiento y Barroco de la música clásica). (...) Otro aspecto a señalar es el lenguaje modal y polimodal que suele utilizar en sus composiciones (propio de la música étnica, como la balcánica)".

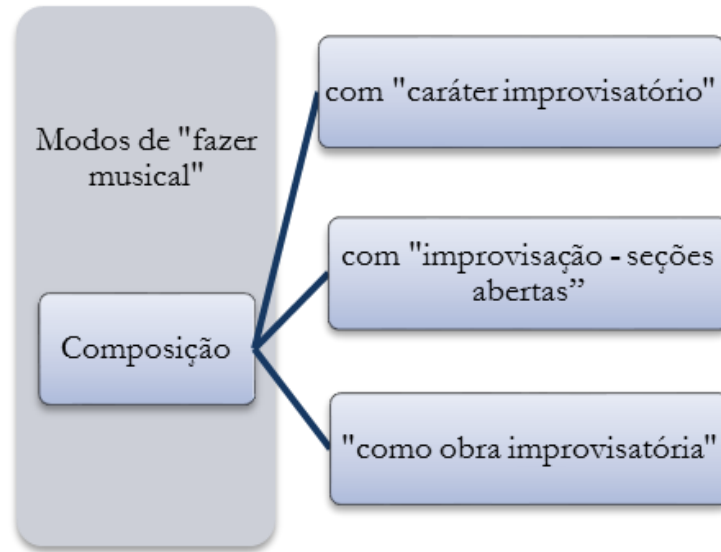


Figura 6.33. Modos de “fazer musical” quanto à composição. Fonte: elaboração do próprio autor.

Composições “com caráter improvisatório”

Composições que no processo inicial de criação ocorrem por um “impulso espontâneo”, de natureza experimental, frequentemente improvisatória, e que no desenvolvimento da obra através de sucessivas performances, tornam-se composições, pois decisões são tomadas, escritas e publicadas’. Assim, nesse modo as obras são compostas ‘enquanto performance’ com a utilização ou não do recurso da partitura, que, em alguns casos, é feito posteriormente. Composições nesse modo ocorrem enquanto pratica-se no instrumento (Finnegan, 1989) e são geralmente “estimuladas por improvisações” (Sorrell, 1992, p. 778), ocorrendo com a “elaboração e desenvolvimento” da performance e improvisação (Elliott, 1995, p. 30).

Citando apenas alguns exemplos entre a vasta obra de Bogdanovic com estas características, no disco *Worlds* (1990), por exemplo, as composições *Morning* e *My Eternal Green Plant*, escritas e publicadas, são, segundo o autor, ‘*Jazz Ballads*’, com óbvias influências da improvisação.²⁴⁹ Muitas *Miniaturas* na obra de Bogdanovic possuem ‘caráter improvisatório’, ou semi-improvisatório’, mas escritas, gravadas e publicadas, como em *Cinq Miniatures Printanieres* (Worlds, 1990). Outro exemplo são as *4 Bagatelles* gravadas por Bogdanovic no disco *In the Midst of Winds* (1994), que, segundo o autor,

apresentam “caráter muito improvisatório”, e similares ao espírito do *Haiku* japonês,²⁵⁰ tendo sido publicadas pela *Doberman-Yppan* em 2012. A composição *Omar’s Fancy*, gravada no disco *Mysterious Habitat* (1995) constitui-se de tema e variações, variações estas com linhas melismáticas, improvisadas e técnicas percussivas (técnicas extendidas).

As composições *No feathers on this frog* e a *Jazz Sonata* também são exemplos deste modo de composição (‘com caráter improvisatório’), criadas inicialmente na prática, desenvolvendo-se com o decorrer de performances e gravações, para posteriormente serem escritas e publicadas. Entretanto, estes 2 exemplos mantiveram algumas ‘seções abertas’ para a prática da improvisação, como veremos a seguir:

Composição com improvisação - seções ‘abertas’

Em algumas composições escritas de Bogdanovic, há indicações em determinadas seções que apontam a possibilidade da improvisação, denominadas de ‘seção improvisatória ad limitum’ ou ‘Ad Lib Sections’ (Álvarez, 2013), como consta, por exemplo, na publicação da partitura da *Jazz Sonata* (GSP, 1991), para violão solo, apresentando seções improvisatórias no primeiro movimento, onde o intérprete pode improvisar a partir das escalas apresentadas, referente ao tema principal na apresentação e reexposição do tema. Conforme o Ex. 6.2, o tema é apresentado em 7/8 e no terceiro compasso o intérprete é convidado a improvisar a partir de uma escala dada:

The image shows a musical score for guitar solo. It consists of a single staff in 7/8 time. The first section is marked 'molto ritmico' with a tempo of quarter note = 126. It contains six measures. The third measure has a circled '3' above it. The second section is marked 'Lento' and starts with a circled asterisk and the word 'improv.' above it. The first note of this section is a half note G4. The dynamic marking 'mf' is placed below the first measure of the first section.

Ex. 6.2. Tema inicial da *Jazz Sonata* (Bogdanovic). Fonte: *Guitar Solo Publication* (GSP 44).

Nos compassos 4 a 6, o mesmo ocorre, agora com a 3ª menor e 6ª também alterada:

²⁴⁹ Uma das referências de Bogdanovic, o pianista Keith Jarrett, gravou dezenas de *Jazz Ballads* – na forma de composições próprias ou através de performances de *standards* do jazz.

²⁵⁰ Forma curta, como *miniatura*, de poesia japonesa. O termo haiku existe desde o século XIX, mas a forma de fazer poesia é anterior. *Haiku* em Portugal, *Haikai* no Brasil. A estrutura é sempre breve, transmitindo a essência de uma experiência em formato curto.



Ex. 6.3. Compassos 4 a 6 - *Jazzy Sonata* (Bogdanovic). Fonte: *Guitar Solo Publication* (GSP 44).

Sucessivamente, o mesmo tipo de apresentação ocorre nos compassos 7 a 9. Deste modo, o intérprete tem a possibilidade de improvisar ainda na apresentação do tema da obra. Ao mesmo tempo, a partitura publicada oferece, em apêndice, a transcrição da gravação realizada em disco por Bogdanovic.²⁵¹ O Ex 6.4 abaixo, demonstra parte da transcrição da performance de Bogdanovic a partir da escala apresentada no compasso 3:



Ex. 6.4. Trecho da transcrição da performance de Bogdanovic sobre o compasso 3 do 1º movimento da *Jazzy Sonata* (Bogdanovic). Fonte: *Guitar Solo Publication* (GSP 44).

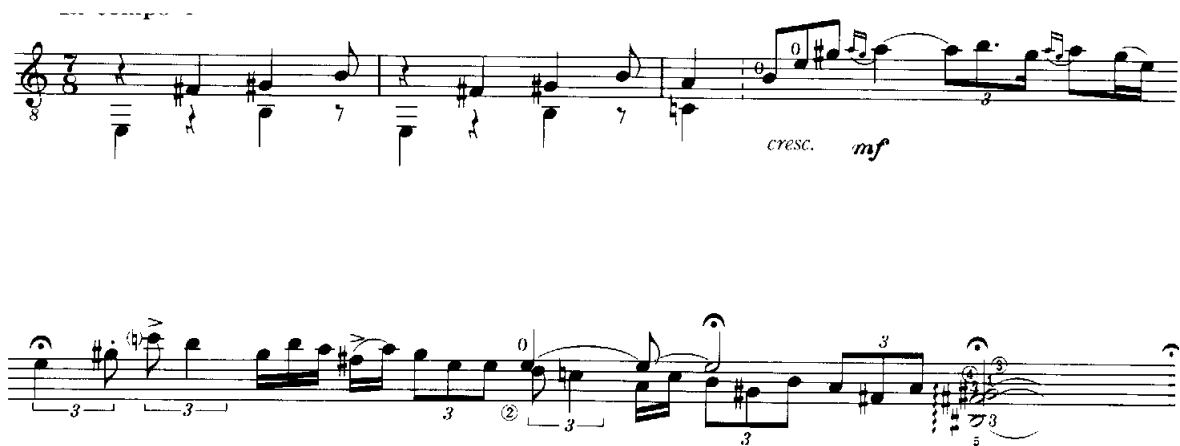
O mesmo ocorre nos compassos 6 e 9 da partitura publicada. Note que o número de compassos da apresentação inicial, evidentemente amplia-se, razão pela qual não aparece indicado os números de compassos na partitura publicada. Na seção de reexposição deste movimento da Sonata (I), Bogdanovic apresenta o mesmo procedimento da seção de apresentação, porém uma 5ª acima do tom original, a saber:

²⁵¹ “The player is encouraged to improvise in *Ad Lib.* Sections according to indicated scales. However, the Appendixes Nos 1 and 2 present transcribes solos from Dusan Bogdanovic’s CD release, ‘Worlds’, M.A Recordings/Tokyo” (Texto da partitura, *Jazzy Sonata*, GSP, 1991).



Ex. 6.5. *Jazz Sonata* (Bogdanovic), 1º movimento, p. 6. Fonte: *Guitar Solo Publication* (GSP 44).

Na escala apresentada no compasso acima do Ex. 6.5, na partitura publicada, em apêndice, também é transcrito o trecho como o próprio Bogdanovic gravou em disco:



Ex. 6.6. Trecho da transcrição da performance de Bogdanovic. Reexposição, 1º movimento da *Jazz Sonata* (Bogdanovic). Fonte: *Guitar Solo Publication* (GSP 44).

O terceiro movimento da *Jazz Sonata*, segundo Bogdanovic, é baseado em um tratamento repetitivo, minimalista, dos modos lídio, jônio, mixolídio, eólio. Segundo o autor, "isso é música improvisada, música livremente fluída em métrica ímpar" (Bogdanovic, texto do encarte do CD *Worlds*, 1990). Um outro exemplo elucidativo de composições escritas com 'momentos' ou seções abertas para a improvisação está em *No Feathers On This Frog*, composição criada sobre um único tema (motivo) exposto na seção de apresentação da obra:

Moderato, molto ritmico ♩ = 145

I

II

④ = Ré

Ex. 6.7. Tema inicial de *No Feathers on this Frog* (Bogdanovic), comp. 1-4. Fonte: *Doberman-Yppan* (DO 300).

O primeiro violão também apresenta o tema, uma terça acima:

5

mp poco a poco cresc.

mp poco a poco cresc.

3x

Ex. 6.8. Tema inicial de *No Feathers on this Frog* (Bogdanovic), comp. 5-8. Fonte: *Doberman-Yppan* (DO 300).

Após a exposição, a partir do compasso 21, Bogdanovic sugere a possibilidade da improvisação [“*the solos section can be improvised until de ‘cue’ sign*”] sobre o Mi Frígio (comp. 21-38) do primeiro violão. Neste trecho, o intérprete deve decidir se vai interpretar lendo o que está escrito na partitura, ou se vai improvisar (violão 2):

20

E Phryg.

1) solos bend

Ex. 6.9. Trecho em Mi Frígio – base e solo escritos, com a opção de improvisar sobre a base. *No Feathers on this Frog* (Bogdanovic). Fonte: *Doberman-Yppan* (DO 300).

A partir do compasso 39, a possibilidade de improvisação prossegue, agora com a base melódica do primeiro violão em F \sharp Frígio (comp. 39-54). Note que Bogdanovic escreve as notas do segundo violão, como primeira opção ou ponto de partida para a performance:

Ex. 6.10. Trecho em F \sharp Frígio de *No Feathers on this Frog* (Bogdanovic). Fonte: *Doberman-Yppan* (DO 300).

As composições *Jazz Sonata* e *No Feathers On This Frog* são exemplos de músicas que foram sendo criadas, desenvolvidas e gravadas antes da publicação da partitura. Por outro lado, no disco *Early to Rise* (1984), por exemplo, muitas das composições foram criadas da mesma forma, mas não foram publicadas em partitura. Nas composições *Furioso* e *Compulsion*, por exemplo, ambas em formação de trio, as seções onde os músicos improvisam são mais extensas do que as partes não improvisadas (tema principal). *Furioso* tem linguagem modal em forma Rondó (ABACADABA) e, após a apresentação dos 2 temas (0'00 a 0'54), ocorre a improvisação da flauta (até 2'30) e a seguir a reexposição do tema (2'30 a 2'48). Em outra composição, *Runaway Fugue*, a exposição do tema da *fuga* é apresentada no formato tradicional, mas na seção de desenvolvimento, com improvisos na flauta e violão. Em *Lulaby* (duo) e *Preludio* (duo), há influências do *jazz* e da música clássica, com seções onde ocorre improvisações. Obras assim, onde a improvisação exerce a maior parte do tempo da obra, nos leva a um outro tipo de composição encontrada na obra de Bogdanovic - as 'obras improvisatórias' ou 'improvisadas' [*improvised pieces*], distintas da modalidade anterior.

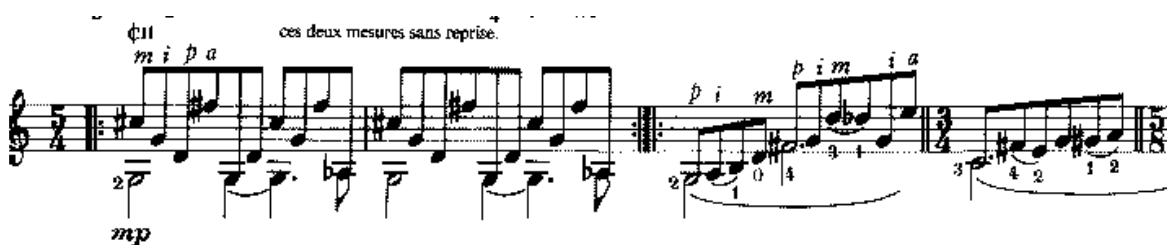
Composição “como obra improvisatória”

Os 18 duetos improvisados do disco *Aspiration* (2007) exemplificam a ‘música improvisada’ ou ‘totalmente improvisada’, como os exemplos do disco *Worlds* (1990), as obras *Gamelitar Music* e *Desert Bloom*. Este modo de composição passa também pela “mistura de mundos musicais” distintos, o que resulta em algo diferenciado com traços híbridos (Annala & Matlik, 2010; Collins, 2012). Logo, a compreensão dos elementos originais aos ‘mundos musicais’ envolvidos é de fundamental importância no “fazer musical” do violonista-compositor.

Em algumas obras encontradas na Pesquisa Empírica e Estudo Discográfico, algumas versões são apresentadas em formações musicais diferentes, porém mantendo a escrita do violão, como segue alguns exemplos, a seguir:

Dyens: versões na obra composta

Em uma *masterclass* observada, Dyens comentou sobre uma versão da sua composição *Libra Sonatine* para trio – violão, baixo e percussão, gravada por Esther Steenbergen em disco. O inusitado, segundo o próprio Dyens, é que inicialmente a *Libra Sonatine* foi concebida e tocada por ele em trio – violão, percussão e baixo, ainda antes da gravação em disco de Dyens (1985) para violão solo, assim como a publicação da partitura para violão (*Henry Lemoine*, 1986). Para sua surpresa, muitos anos depois, a violonista Esther Steenbergen gravou a *Libra Sonatine*, justamente para Trio (violão, baixo e percussão).²⁵² Na versão de Steenbergen, o baixo e percussão somam-se à partitura escrita e publicada do violão. A *Libra Sonatine* é uma das obras mais conhecidas de Dyens e gravada por muitos intérpretes. O primeiro movimento não é uma forma sonata, como supõe-se, mas em forma ternária (ABA). O Ex. 6.11 apresenta o tema inicial do primeiro movimento da *Libra Sonatine*, em compasso 5/8:



Ex. 6.11. Tema inicial da *Libra Sonatine* (Dyens). Fonte: Editora *Henry Lemoine*.

²⁵² Steenbergen, Esther (2005) *Repertoire*. Obras de Villa-Lobos, Lauro, Piazzolla, Dyens e Brouwer. Selo: *Eticetera* (KTC 1294).

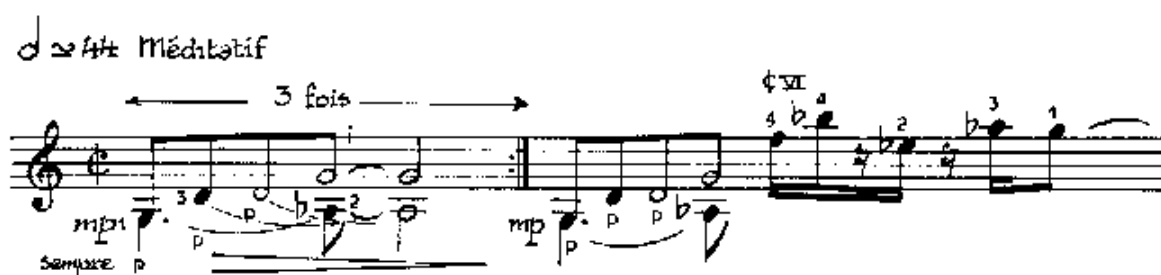
O segundo movimento é uma 'jazz ballad' curta, de 2 páginas, em 2/2 e forma ternária. O terceiro movimento, também em forma ternária, é de difícil execução, em andamento rápido e com fórmulas de compasso alternadas:



Ex. 6.12. 6 primeiros compassos do 3º movimento da *Libra Sonatine* (Dyens). Fonte: Editora *Henry Lemoine* (24 794H.L.).

Neste terceiro movimento, Dyens faz uso de síncopas, acentos, harpejos e técnicas extendidas como percussão no violão, nas cordas e *glissandos* rítmicos, que bem caracterizam algumas composições e arranjos de Dyens, conforme o Ex. 6.13 demonstra:

A composição *Capricornes* (Dyens) foi originalmente composta para flauta, violão e percussão. Posteriormente, foi adaptada para 2 violões, como está no disco *Villa-Lobos & Dyens* (1982). Segundo Dyens, *Capricornes* está “continuamente oscilando entre texto e improvisação” (texto do encarte de *Villa-Lobos & Dyens*, 1982). Já a composição *Thema Felin* (*Ao Vivo*, 1989), gravada 2 vezes no mesmo disco em versões ‘solo’ e para trio – violão, vibrafone e percussão, em uma primeira audição tem-se a impressão de ser uma obra improvisada. Entretanto, apesar da versão para trio ser bem mais longa do que a versão solo (ver Seção 6.1.3), notou-se que a ‘parte’ do violão é a mesma da versão solo. Em verdade, *Thema Felin* havia sido escrita anteriormente, como um dos 6 movimentos da composição para violão solo intitulada *Eloge de Leo Brouwer*, publicada em 1988. O tema inicial de *Thema Felin* é apresentado no Ex. 6.14:



Ex. 6.14. Os 2 primeiros compassos da composição *Thema Felin* (Dyens). Fonte: *Henry Lemoine* (1988)

Thema Felin é baseada nessa curta ideia melódica apresentada já no primeiro compasso e mantida como um *ostinato* durante toda a obra.²⁵³ Como bem apontou Beavers (2006, p. 51), “na segunda metade de cada compasso uma melodia improvisatória é ouvida”, como o Ex. 6.15 demonstra:



Ex. 6.15. *Thema Felin* (Dyens). Comp. 9, 10 e 11. Fonte: *Henry Lemoine* (1988)

²⁵³ *Thema Felin* é inspirado no primeiro movimento da composição de Léo Brouwer, intitulada *El Decamerón Negro*, publicada em 1980.

Na versão para Trio, a ‘parte’ do violão é a mesma da partitura escrita, com vibrafone dobrando as linhas melódicas principais. Em outro exemplo, a composição inédita *Djembé* foi gravada no disco DVD *Anyway* (2008) para violão e percussão. Entretanto, a partitura da música foi publicada em 2 versões – violão solo e violão e percussão. A partitura do violão é a mesma em ambas as versões.

Em algumas composições de Dyens e Bogdanovic, notou-se possibilidades de escolha ou versões em alguns compassos, indicadas na partitura, em diferentes situações, a saber: *ossia*, ‘coda alternativa’ e ‘estrutura formal alternativa’.

‘Ossia’

A incorporação do “*ossia*” em algumas composições ou arranjos indica uma alternativa de interpretar uma determinada passagem musical de uma obra, normalmente de poucos compassos. Sobre a técnica composicional de Bogdanovic, Álvarez (2013) descreve “a incorporação dos ‘*ossia*’” em algumas composições como “versões alternativas de interpretar uma passagem”. Segundo a autora, “em parte, o compositor escreve para permitir uma maior liberdade ao intérprete e que contribua, de alguma maneira, para criar uma atmosfera mais improvisatória, com elementos abertos que o violonista deve decidir ao seu livre arbítrio” (Álvarez, 2013, p. 12).

Dentre as composições observadas em recital de Bogdanovic (julho de 2013, Vaduz), *No Feathers on this Frog* é um exemplo onde isso ocorre. Na partitura publicada em 2000, no compasso 37, Bogdanovic assinala uma versão alternativa de 3 compassos, para escolha do intérprete. Em outro exemplo, nos últimos 3 compassos da composição *Esmeralda's Waltz* (Doberman-Yppan, DO 267) há assinalado um ‘*ossia*’ como alternativa para o intérprete. Na composição *Triaela* (Dyens, 2001/2002), dedicada à violonista Elena Papandreou, que gravou-a em disco,²⁵⁴ no segundo movimento (*Black Horn*) há um exemplo de *ossia*, assim como no final do 3º movimento (*Clown Down*) Dyens apresenta dois possíveis finais – “selecionar um dos dois finais, ou variar a escolha de performance para performance, ou escolher uma forma permanente. A escolha é sua” (Dyens, nota do compositor. Prefácio de *Triaela*, edição impressa, 2003, *Henry Lemoine*, 27933,H.L).

²⁵⁴ Panting, T. (2005) CD *Elena Papandreou plays Rolan Dyens*. Texto do encarte. Selo: *Bis*.

Coda alternativa'

Outro exemplo de possibilidade diferenciada de interpretação em uma obra de Bogdanovic está na composição *Jazz Sonata*. Na edição impressa (partitura) publicada (GSP 44) um apêndice foi anexado na edição da GSP em 2010, com exemplos de 'Codas alternativas', uma para o 1º movimento da *Sonata*, outro para o final do 4º movimento, com texto indicativo do próprio Bogdanovic:

A Coda alternativa do movimento inicial faz uma ligação mais fluida e curta entre o primeiro e o segundo movimentos (eles fluem um no outro), enquanto que a Coda do 4º produz um efeito muito mais forte, como o final da composição toda, eu acho. Os performers são encorajados a experimentar, como de costume.²⁵⁵ (Bogdanovic, nota do compositor, apêndice da edição impressa, 2010)

Estrutura formal Alternativa'

'Estrutura formal Alternativa' foi uma situação encontrada na composição *Introduction, Passacaglia and Fugue for the Golden Flower*, de Bogdanovic, onde o próprio compositor define possibilidades do intérprete tocar ou não um dos movimentos da obra (ver Seção 6.1.3). O texto do prefácio da partitura publicada, em nota de Bogdanovic, indica: "Como alternativa, a peça pode ser realizada nas seguintes ordens: INTRODUÇÃO, FUGA E PASSACAGLIA, ou somente INTRODUÇÃO E PASSACAGLIA" (Bogdanovic, nota do compositor, edição impressa, 1989, *Bèrben*, E.3015 B.).

A seguir, analiso algumas relações musicais com diferentes 'mundos musicais' em Dyens e Bogdanovic.

Dyens: Relações com os diferentes 'mundos musicais'

Algumas das principais influências de Dyens são os compositores Heitor Villa-Lobos, como já visto no Estudo Discográfico, Claude Debussy, por seu "refinamento, delicadeza, modernismo" e Fernando Sor, por representar a tradição do violonista-compositor (Birch, 2005, p. 7). Da música de

²⁵⁵ "The alternative Coda of the initial movement makes a more fluid and tighter connection between the first and the second movements (they sort of flow into each other), while the Coda of the 4th produces a much stronger impact as the ending of the whole composition, I think. Players are encouraged to experiment, as usual".

Debussy, Dyens herda as sutilezas tímbricas, indicadas por Dyens em detalhes nas suas composições e arranjos publicados. Trato a seguir, das relações com a música brasileira, com o *jazz* e a canção francesa.

Relações com a música brasileira

A influência da música brasileira está presente na trajetória musical de Dyens, através dos discos gravados, publicações de partituras, recitais e *masterclasses*. Em diálogos com Dyens, nos festivais de Colmar (2012 e 2013), Dyens relatou sua admiração pela música brasileira e músicos brasileiros, incluindo Villa-Lobos, a cantora Elis Regina o pianista Cézár Camargo Mariano, o compositor Tom Jobim e o violonista Baden Powell. Dyens também nutre empatia por Egberto Gismonti e sua forma não convencional de tocar violão (7, 8 e 10 cordas), a utilização de *scordaturas* e, principalmente, por ser violonista e pianista, gerando uma “abordagem não convencional e ambidestra de técnicas de tocar violão” (Birch, 2005, pp. 7-8).

A obra de Villa Lobos está presente em 3 discos de Dyens, assim como em recital observado em Colmar (2013). Segundo o próprio Dyens, “não é difícil reconhecer a influência da música popular brasileira (da qual o próprio Villa-Lobos surgiu) em minhas primeiras composições e performance”,²⁵⁶ convidando, assim, “o ouvinte a descobrir o universo imensamente poético da música brasileira” (Dyens, texto do encarte, LP, 1982). Deste primeiro disco, *Villa Lobos e Dyens* (1982), há uma relação intrínseca com a música brasileira em todas as músicas gravadas – a interpretação dos Prelúdios de Villa-Lobos e as primeiras composições de Dyens - ‘*Trois Saudades*’ e ‘*Capricornes*’. Em *Saudade nº 1*, Dyens utiliza elementos do choro e do baião (ver Cap. 5, Seção 5.2.2.1) . A *Saudade nº 2* é um *chorinho* brasileiro, mas com utilização de harmonia mais rebuscada e mais próxima da bossa nova ou *jazz*, com acordes de 7M, 7ª e 9ª, 11ª, etc. A *Saudade nº 3* é a mais conhecida das *Saudades*, com maior número de gravações em disco por outros intérpretes, onde novamente ‘transparece’ a ‘escala nordestina’ (modo mixolídio) e o baião. A composição *Capricornes* (*Villa-Lobos e Dyens*, 1982) traz influências diversas e reflete o ecletismo musical de Dyens, incluindo o gosto pelo improvisado e sua admiração pela música brasileira.

O disco *Villa-Lobos* (1987) apresenta ênfase na interpretação de obras para violão de Villa-Lobos e, a única composição de Dyens é, justamente, para Villa-Lobos - sua ‘*Hommage a Villa-Lobos*’, em 4 movimentos. O primeiro movimento é associado com o ‘clima musical’ do Rio Amazonas (*Climazonie*). O 2º movimento, *Dança Característica e Bachianinha*, faz alusão à danças brasileiras e às *Bachianas*

Brasileiras (Villa-Lobos) e tem indicação de ‘tempo de baião’. O 3º, *Andantinostalgje*, é em *andantino nostálgico* e o 4º quarto é intitulado ‘*Tubu*’, apelido dado a Villa-Lobos pela sua mulher, Mindinha, que Dyens conheceu pessoalmente no Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.

No disco *Ao Vivo* (1989) notou-se a influência da música brasileira em algumas performances, incluindo a primeira gravação do arranjo de Dyens sobre *Berimbau* (Baden Powell). A introdução de *Thema Felin* na versão para trio é feita pelo berimbau. No *Estudo nº 6* (Leo Brouwer), Dyens recria uma reexposição em ritmo sincopado, na forma de acompanhamento de canção brasileira.

No disco *Nuages* (1998), arranjos de Dyens sobre músicas de Tom Jobim e Villa-Lobos. O arranjo de Dyens para violão solo sobre a *Ária da Bachiana Brasileira nº 5* (Villa-Lobos) é sobre a adaptação do próprio Villa-Lobos (violão e canto) da partitura original (quarteto ou orquestra de cellos e canto). Este exemplo é o único arranjo de Dyens gravado sobre música de Villa-Lobos, pois as outras gravações de Dyens são interpretações de obras criadas por Villa-Lobos para violão. No disco *20 Lettres*, a 11ª ‘carta’, *Lettre Nordestine*, é ‘endereçada’ ao violonista Odair Assad, com *ritmo danzante* e escala com 7ª menor e 4ª aumentada, típica da música nordestina. No disco *Anyway* (2008), arranjos de *Felicidade* (Jobim) e *Berimbau* (Baden Powell), obras das mais conhecidas destes 2 compositores e instrumentistas. No disco *Naquele Tempo* (2009), Dyens apresenta 11 arranjos para violão solo sobre composições de Pixinguinha, em disco inteiramente dedicado ao músico brasileiro. A Tabela 6.23 sintetiza os discos, músicas e variáveis das relações de Dyens com a música brasileira:

²⁵⁶ Diálogos com Dyens, *6º Stage de Guitare R. Dyens*, Colmar, 2012.

Disco	Ano	Variável	Obra
<i>Villa/Dyens</i>	1982	Composição	<i>Trois Saudades</i> <i>Capricornes</i>
<i>Villa Lobos</i>	1987	Interpretação	<i>Vila-Lobos</i> (Preludios)
		Composição	<i>Hommage a Villa-Lobos</i>
		Interpretação	<i>Villa-Lobos- Concerto</i> <i>Suite Popular e Choros 1</i>
<i>Ao Vivo</i>	1989	Arranjo	<i>Berimbau</i> (Powell) <i>Estudo 6</i> (Brouwer)
<i>Nuages</i>	1998	Arranjo	<i>Felicidade</i> (Jobim) <i>Ária Bach Bras.</i> (Villa-Lobos)
<i>20 Lettres</i>	2001	Composição	<i>Lettre Nordestine</i> <i>Lettre a la sandade</i>
<i>Anyway</i>	2008	Arranjo	<i>A Felicidade</i> (Jobim) <i>Berimbau</i> (Powell)
<i>Naquele Tempo</i>	2009	Arranjo	11 obras de Pixinguinha

Tabela 6.23. Dyens e algumas relações com a música brasileira. Fonte: elaboração do próprio autor.

O “fazer musical” de Dyens relacionado à música brasileira não se restringe aos discos. Nos recitais observados na Pesquisa Empírica, Dyens apresentou arranjos já gravados de músicas de Tom Jobim (*Felicidade*), Villa-Lobos (*Ária da Bachiana 5*) e Pixinguinha (*Carinhoso*). Durante a Pesquisa Empírica, Dyens compôs *Nova Bossa*, com título em português, dedicada para Corrêa e publicada no formato partitura em 2013, onde o lirismo e a forma sincopada típica de acompanhamento no violão associado à *Bossa Nova* está presente.

Dyens e a *chanson française* do século XX

A relação de Dyens com a música francesa ocorre na forma de arranjos para violão clássico, majoritariamente de canções francesas do século XX, que constitui-ar-se-á em uma componente musical importante no “fazer musical” de Dyens. Os 5 arranjos sobre as *Canções de Brassens* (1985) para violão e quarteto de cordas; as *Chansons françaises Vol. 1* (1991) e *Vol. 2* (1995) com 26 arranjos para violão solo exemplificam essa relação. Os arranjos de Dyens buscam resgatar e transpor a essência de

canções interpretadas por George Brassen, Edith Piaf, Barbara, Yves Montand, entre outros, para o ‘mundo do violão clássico’, com a liberdade de introduzir nos arranjos técnicas ligadas ao violão, como harmônicos e harmônicos oitavados, trêmolos, percussões nas cordas e instrumento, *tappings* e o uso de *scordaturas*. Dyens arranjou ainda para violão solo 1 obra do compositor e pianista Eric Satie (*Gnossiennes nº 1*), como já demonstrados nesta Tese. Nos 2 recitais assistidos na observação não participante, Dyens tocou 1 *chanson française* em cada recital. Nas *masterclasses* observadas, um aluno interpretou 1 *chanson française*.

Dyens e o Jazz

A relação de Dyens com o jazz tem uma especial incidência através da criação de arranjos sobre *standards* do mundo do jazz. Dentre os trabalhos, o disco *Night and Day* (2003) é o mais significativo por ser inteiramente dedicado a arranjos sobre *standards*:

No mundo do jazz, eu me sinto como um amigo próximo em território familiar e, como tal, eu tive um prazer imenso em arranjar e gravar dez grandes *standards* Americanos para violão (...). O que o caracteriza é uma flexibilidade e liberdade de som que se poderia caracterizar como ‘atitude jazz’.²⁵⁷ (Dyens, texto do encarte do CD, 2003)

Para Dyens, o conceito de flexibilidade associado à uma espécie de atitude do ‘mundo jazz’ é importante, e seus arranjos trazem para a música clássica esse tipo de repertório. Segundo Dyens, conforme entrevista concedida a Cooper (1995):

Eu sou um músico clássico visitando o jazz, relendo o jazz em sua própria concepção. Eu o trago para o violão clássico. Se eu fosse um músico de jazz, eu teria comprado uma guitarra elétrica Stratocaster ou uma Les Paul. Mas eu não sou um ‘jazz player’. Sou clássico - e curioso! Faço algumas viagens, vou ao mercado, então eu retorno para a minha casa, o violão clássico”.²⁵⁸ (Cooper, 1995, p. 27)

²⁵⁷ “In the world of jazz I feel like a close friend on familiar territory and as such I have taken an immense pleasure in arranging and recording ten great American standards for guitar (...) What has come to characterize it, is a flexibility and freedom of tone that one could typify as ‘jazz attitude’.”

²⁵⁸ “I am a classical player visiting jazz music, re-reading jazz in his own conception. I bring it to the classical guitar. If I were a jazz player, I would have bought a Stratocaster or a Les Paul electric guitar. But I’m not a jazz player. I’m classical –and curious! I do some travelling, I go to the market, then I return to my house, the classical guitar”.

Dyens reitera a importância da atitude e conceito de ‘flexibilidade’, associada por Dyens ao *jazz*, mas se coloca como um violonista clássico que ‘visita o *jazz*, e então retorna para sua ‘casa’, conforme entrevista concedida à Cooper (1995):

Para mim, e eu digo isso novamente, é uma atitude em relação à música e, ainda mais do que um gênero musical, é uma abertura da mente. Para mim, o jazz também está associado à música popular com toda a sua abertura e a sua flexibilidade. Esta é a palavra-chave, a flexibilidade! A flexibilidade que encontramos no jazz, mas que podemos e devemos encontrar na música clássica. Esta é a maneira que eu entendo a palavra ‘jazz’, um comportamento na vida e na música ...”.²⁵⁹ (Cooper, 1995, p. 27)

Assim como nos arranjos das *chansons françaises*, Dyens resgata diversos *standards* do *jazz* americano para o violão clássico, por exemplo, a composição *My Funny Valentine*, interpretada por diferentes gerações de artistas como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Chet Baker, Miles Davies, Tony Bennett e Sam Smith, entre outros. Em outro exemplo, a música *Night and Day*, conhecida por interpretações de artistas como Cole Porter, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra e Fred Astaire e Ginger Rogers. Assim, Dyens parte de exemplos de performance musicais relacionadas ao ‘mundo do *jazz*’ e transpõe, criando-os para o ‘mundo do violão clássico’.

Dyens e a música clássica

Dyens também interpretou o repertório do violão clássico em seus discos, através de performances de obras de Silvio L. Weiss, obras do repertório espanhol (Torroba e Rodrigo) e dos violonistas-compositores Mauro Giuliani, Fernando Sor e Agustín Barrios. A relação de Dyens com compositores da música clássica também ocorreu através da performance de arranjos próprios sobre músicas originais para piano de Chopin, Tchaicovsky e Satie, bem como arranjos sobre obras dos violonistas-compositores Giuliani e Sor. Destes compositores, Dyens estabelece uma predileção com Fernando Sor, unindo o clássico e a tradição do violonista-compositor, conforme ele descreve em entrevista concedida à Cooper (1995):

A música clássica é a minha casa, a minha família. Eu adoro viajar e eu adoro regressar. É por isso que eu sempre toco Sor em meus concertos. Eu sempre fui apaixonado pela música de Sor, e esta é a minha

²⁵⁹ “For me, and I say it again, it is an attitude towards the music and, even more than a music genre, and it is an opening of the mind. For me, jazz is also associated to popular music with all its openness and its flexibility. This is the keyword, flexibility! The flexibility that we find in jazz music but that we could and should find in classical music. This is the way that I understand the Word ‘jazz’, a behaviour in life and in music...”

maneira de dizer às pessoas 'Eu sou um violonista clássico como você'. *un peu de gourmandise. Je suis gourmand! J'ai beaucoup d'appétit.*²⁶⁰ (Cooper, 1995, p. 27)²⁶¹

Bogdanovic: relações com os diferentes 'mundos musicais'

Os discos de Bogdanovic foram gravados por diferentes Selos em diferentes fases. Em alguns casos, notou-se uma relação do 'tipo' de música gravada, por exemplo, mais 'jazzística' com um Selo de jazz, ou então, um Selo de música clássica com arranjos sobre obras clássicas, um Selo com música mais experimental com possibilidades de improvisação ou então interpretações de obras pra violão em um Selo de música clássica. A Tabela 6.24 a seguir demonstra todos os discos com os respectivos Selos:

Disco	Ano	Selo/Gravadora	'Produzido por'
<i>Recital de Violão</i>	1979	RGE/Fermata	Fr. Fisch
<i>Early to Rise</i>	1984	Palo Alto Rec/Quicksilver	Lee Townsend
<i>Common Language</i>	1985	Belladonna Records	Mario Casetta
<i>The de Falla Trio</i>	1986	Concord Records	The Falla Guitar Trio
<i>The Falla Guitar Trio</i>	1989	Concord Records	The Falla Guitar Trio
<i>A Journey Home</i>	1988	Global Pacific	Kelly& Bogdanovic
<i>Worlds</i>	1990	M.A Recordings	Todd Garfinkle
<i>Levantine Tales</i>	1992	M.A Recordings	Todd Garfinkle
<i>Keys to talk</i>	1992	M.A Recordings	Todd Garfinkle
<i>In the midst of winds</i>	1994	M.A Recordings	Todd Garfinkle
<i>Bach with Pluck, Vol 1</i>	1992	Essay Recordings	Elaine Comparone
<i>Bach with Pluck, Vol 2</i>	1994	Essay Recordings	Richard Kapp
<i>MysteriousHabitatats</i>	1995	Guitar Solo Publication	Dean Kamei
<i>Unconscious in Brazil</i>	1999	Guitar Solo Publication	Dean Kamei
<i>Canticle</i>	2001	Doberman-Yppan	Paul Gerrits
<i>And Yet...</i>	2005	Doberman-Yppan	Paul Gerrits
<i>Winter Tales</i>	2008	Doberman-Yppan	E.Edwards/T. Garfinkle
<i>Prayers</i>	2011	Doberman-Yppan	P.Gerrits/S. Lemay
<i>Aspiration</i>	2007	Muse Eck Publishing	B. Arnold

Tabela 6.24. Discografia de Bogdanovic com respectivos Selos. Fonte: elaboração do próprio autor.

²⁶⁰ "Mas eu tenho um pouco de ganância. Eu sou guloso! Tenho muito apetite"

²⁶¹ "Classical music is my house, my family. I love to travel and I love to come back. That's why I always play Sor in my concerts. I have always been in love with Sor's music, and this is my way of saying to people 'I'm a classical guitarist like you'. But I have un peu de gourmandise. Je suis gourmand! J'ai beaucoup d'appétit".

Os 3 Selos mais significativos na discografia de Bogdanovic e que contribuem para o entendimento e caracterização do seu “fazer musical” são: a) *M.A Records*, com quem gravou 4 discos (1990-1994) com composições autorais e presença forte da improvisação; b) *Guitar Solo Publication* (GSP), um dos selos de violão clássico mais importantes do final do século XX e início do XXI, com quem gravou 16 composições para violão solo, todas publicadas em partitura, e, c) *Doberman-Yppan*, onde Dyens gravou 3 discos com ênfase em música de câmara (com violão) e 1 disco que resgata seu duo com Milcho Leviev (violão e piano), com ênfase na improvisação.

Exemplos musicais das diferentes sínteses de ‘mundos musicais’

Como ocorre em algumas obras de Dyens, o *Concerto em B* “reúne a ‘*mestissage*’ ou cruzamento de diferentes culturas do mundo que ele se refere como um *classical-fusion guitar*, termo emprestado do guitarrista Bernard Photzer” (...) Seu Concerto [em B] reúne uma orquestra de 21 violões acompanhando um solista ... que é um violonista! E ainda, a síntese final de influências jazzísticas, brasileiras, clássicas e contemporâneas” (Ribouillault, texto do encarte do CD *Concerto en Si*, 1994). Segundo Ribouillault (1994), Dyens não atribui importância a classificações como contemporâneo ou clássico, pois “sua vida é música e a mistura de influências em seu caldeirão criativo e ele nos encanta com o cruzamento das culturas do mundo”, que caracterizam sua obra (Ribouillault, texto do encarte do CD *Concerto en Si*, 1994).

Outro exemplo são as *20 Lettres*, escritas e relacionadas a diferentes ‘mundos musicais’ associados ao violão - desde a valsa venezuelana, a música nordestina brasileira, a música francesa, a milonga latino-americana, a música do paraguaio Agustin Barrios, entre outros, representando variedades de estilos e flexibilidade do repertório violonístico do século XX.

Já em Bogdanovic, as sínteses ou cruzamentos provém, entre outros, de “evocações dos Balcãs e do Oriente Médio, onde as formas antigas são regeneradas com um toque de modernidade, graças a uma lógica de composição rigorosa, uma escrita violonística original e uma investigação livre de dogmas preconcebidos”(Alvarez, 2013, p.13).

Entre alguns exemplos musicais de Bogdanovic que expressam diferentes sínteses, a composição *Raguette* (*Early to Rise*, 1984; *Levantine Tale*, 1992) bem ilustra o “fazer musical” de Bogdanovic – a forma é inspirada na raga indiana e na música clássica, com introdução improvisatória e tema principal derivado de tradições dos Balcãs, flamenco e música indiana, como descreve o próprio autor:

"Raguetta toma emprestado a forma de uma versão miniaturizada do Raga indiano, mas as influências são numerosas: o ritmo é em 3/4 6/8, que é característico de ambos modos Africano e Latino, em que tanto a improvisação introdutória, o tema em si e as passagens finais estão baseadas, são derivadas de tradições indígenas, dos Balcãs e do Flamenco. A seção do desenvolvimento é realizada por meio do entendimento das harmonias e formas clássicas e do jazz".²⁶² (Bogdanovic, texto do CD *Levantine Tales*, 1992)

No Feathers On This Frog é outro exemplo da capacidade de síntese de idiomas ou 'mundos musicais' de Bogdanovic, "uma tentativa inicial de sintetizar os idiomas do jazz e do clássico, escrita na década de oitenta" (Bogdanovic, texto do encarte do CD *And Yet...*, 2005). Na primeira gravação de *No Feathers on this Frog* (CD *Levantine Tales*, 1992), Bogdanovic escreveu:

É principalmente baseado na métrica ímpar do 9/8 Macedônico e no modo frígio, embora utilize polimodalidade e vários poli-ritmos nas seções de improvisação e de desenvolvimento. O que é muito interessante e eu sinto inovador é a utilização de vários grupos rítmicos sobrepostos ao tradicional 9/8 (o agrupamento comum é 2 + 2 + 2 + 2).²⁶³ (Bogdanovic, texto do encarte de *Levantine Tale*, 1992)

Já os *5 Estudos Polimétricos e Polirítmicos*, por exemplo, são derivados de sínteses de influências de diferentes 'mundos musicais', com cada estudo focado em uma polimetria particular ou polirritmia, com utilização de divisões métricas distintas (3/8 sobre 5/8 ou 3/4 e 12/16, por exemplo). O *Estudo nº 2* apresenta escalas pentatônicas alternadas (B D# E F# A# e B D E F# A):

Ex. 6.16. *Estudo nº 2* (Bogdanovic). Fonte: Editora Bérben (1991).

A linguagem polimodal e polipentatônica caracteriza o *Estudo nº 1*, sendo as fórmulas de compasso derivadas do Oeste Africano (Bogdanovic, texto do encarte do disco *Keys to talk by*):

²⁶² "Even if Raguetta borrows its form in a miniaturized version from the Indian Raga, the influences are numerous: the rhythm is in 3/4 6/8, which is characteristic of both African and Latin, the modes, on which both the introductory improvisation, the theme itself and the ending passages are based upon, are derivative of Indian, Balkan and Flamenco traditions. The development section is made through the understanding of classical and jazz harmony and form".

²⁶³ "It's mostly based on Macedonian 9/8 odd meter and the phrygian mode, although it uses polymodality and various polyrhythms in the improvisational and developmental sections. What's very exciting and I feel innovative is the use of various rhythmical groups superimposed on the traditional 9/8 (the common grouping is 2+2+2+2)".



Ex. 6.17. *Estudo nº 1* (Bogdanovic). Fonte: *Bérben* (1991).

Álvarez (2013) confirma as diferentes raízes musicais utilizadas por Bogdanovic: “o material utilizado é geralmente do tipo polipentatônico e polimodal, aprofundando nas raízes africanas, balcânicas e balinesas, objeto da busca de Bogdanovic e de outros tantos autores estudiosos” (Álvarez, 2013, p. 12). Já o *Estudo nº 3* apresenta um intrincado cânone imitativo, com um “sabor polimodal dos Balcãs” (Bogdanovic, texto do encarte do disco *Keys to talk by*):



Ex. 6.18. *Estudo nº 3* (Bogdanovic). Fonte: *Bérben* (1991).

Diferentes culturas ou ‘mundos musicais’ também são citados por Dyens. Em 1987, em entrevista a Rebour (1987), Dyens comentava sobre suas influências e o ‘cruzamento’ de diferentes culturas:

Gismonti é uma das minhas estrelas, juntamente com Django Reinhardt e Ida Presti. Nele – tal como em Michel Portal, Gerry Mulligan, Keith Jarrett e em mim – encontrei um cuidado com nuance e rigor, a profundidade de concentração e realização vinda dos estudos clássicos. Eu gosto destas transposições da educação, da cultura clássica para as outras formas de música”.²⁶⁴ (Rebour, 1987, p. 26)

Para Bogdanovic, a divisão entre performer, compositor e improvisador predominou no século XX. Apesar de fazer parte do ‘mundo clássico’, nos anos 80 Bogdanovic ouvia ‘outras’ músicas e já

²⁶⁴ “Gismonti is one of my stars, together with Django Reinhardt and Ida Presti. I found in him – as in Michel Portal, Gerry Mulligan, Keith Jarrett and myself – a care for nuance and rigour, the depth of concentration and achievement coming from classical studies. I like this transpositions of education, from classical culture to others forms of Music”.

trazia consigo o interesse em compor, arranjar e improvisar. As relações entre performer, compositor e improvisador é discutida por ele, em entrevista concedida a Martinez (1998):

"Isso é algo que já existe há muitos séculos até o período clássico; a improvisação era uma parte intrínseca da identidade de um músico e de um compositor. E só recentemente é que este cisma, ou divisão, entre performer, compositor e improvisador surgiu.²⁶⁵ (Martinez, 1998, p. 12)

Para Bogdanovic, a música clássica tem muito a oferecer se integrada às possibilidades de improvisação e composição, cruzando com música étnica ou *jazz*, de acordo com entrevista concedida a Martinez (1998):

"Eu sinto que há muitas coisas interessantes e saudáveis no jazz e talvez na música étnica, mesmo a música como o rock and roll e a música pop. Estas áreas ampliam a caixa o espectro em que a música clássica está tão claramente definida.²⁶⁶ (Martinez, 1998, p. 12)

Em relação ao 'mundo' do *jazz*, um músico quando toca um tema de uma obra pré-composta, está tocando sua 'versão' da obra, que geralmente contém improvisação. Neste caso, a música pode estar sendo criada 'em tempo real', distintamente do intérprete da música clássica. Entretanto, como bem lembrado por Sorrell (1992), o músico de *jazz* algumas vezes toca por partitura, geralmente um arranjo, e que pode conter ou não uma seção para a improvisação.

No *jazz* as performances geralmente não buscam 'reproduzir' uma partitura, mas, sim, performances são, em geral, 'versões' sobre uma obra composta anteriormente "e a obra pode ter um pouco de significado ou características de si próprio, sendo identificadas com os músicos que tocam" (Scruton, 1999). O disco de Bogdanovic, *Common Language* (1985), é um disco relacionado ao 'mundo do *jazz*'. A partir da exposição dos temas de cada música apresentada, abrem-se seções com piano, sax e violão alternando-se nas improvisações, sobre os temas autorais do Trio, que prevalecem no disco. O disco *Winter Tale* (2008) também é um disco de *jazz*, mas para violão e piano. Alguns discos de Bogdanovic, principalmente da fase *M.A Recordings* (1990-1994) contém muita improvisação, mas não são discos de *standards* do *jazz* tradicional americano:

"Esta fase introspectiva de vida de Dusan acabou levando à sua redescoberta da música improvisada e 'pulsada', principalmente a música étnica, Africana e da Índia. Ele chegou a um 'novo espaço'. A

²⁶⁵ "That is something that has existed for many centuries up to the classical period, even including the classical period; improvisation was an intrinsic part of a musician's and a composer's identity. And it's only recently that this schism, or division, between performer, composer and improviser as arisen".

²⁶⁶ "I feel there are a lot of interesting and healthy things in jazz and maybe in ethnic music, even music like rock and roll and pop music. These fields stretch the envelope which in classical music is so clearly defined".

improvisação novamente começou a tomar nova relevância na sua vida".²⁶⁷ (Texto do encarte do CD *Words*, 1990)

Já no ‘mundo’ do *rock*, da canção popular, do folclore, quando há modificações relevantes em uma performance, ocorre uma ‘versão’, com ou sem improvisação (Finnegan, 1989; Frith, 1996). Nas performances com mudanças estruturais, de tonalidade, de notas, configura um arranjo ou uma versão improvisada, como no disco *A Journey Home* (1988), de Bogdanovic.

A partir de Corrêa (2015), no essencial, tratou-se de aprofundar de modo integrado um conjunto diversificado de relações específicas à composição, arranjo, e improviso e a performance em si, apresentando as dimensões e interfaces inerentes à sua prática do “fazer musical” e tipificando qualitativamente (Pesquisa Empírica) e quantitativamente (Estudo Discográfico) as diferentes modalidades do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic, designadamente quando se perspectiva o ‘mundo do violão clássico’ nas suas relações com os demais ‘mundos musicais’. Tratou-se, em síntese, de substantivar a relação que a composição, arranjo, improviso e performance estabelecem na sua música, parametrizando as modalidades do “fazer musical” de um violonista-compositor mais diretamente implicadas no campo musical de Dyens e Bogdanovic, e potenciando assim uma avaliação quer dos contextos de atuação (*recitais*, *masterclasses* e *ensembles*), quer enquanto elemento constitutivo dos processos de compor, arranjar, improvisar e interpretar implicados numa produção discográfica. O conceito de modalidades do “fazer musical” revela-se, aliás, adequado para conferir de fato a natureza de um violonista-compositor, quer relativamente aos seus parceiros musicais, quer por influências dos ‘mundos musicais’ transitados por estes músicos.

6.4 Resumo Reflexivo Geral

Neste capítulo apresentam-se os resultados e discutem-se as análises das contribuições das diferentes fases da pesquisa, previamente definidas no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) da presente Tese. Inicia-se pela Análise das Contribuições do Estudo Discográfico (item 6.1), onde destacam-se os seguintes aspectos:

²⁶⁷ “*This introspective phase of Dusan’s life eventually led to his rediscovery of improvised music and ‘pulse music’, primarily African and Indian ethnic musics. He arrived at a ‘new space’. Improvisation again began to take on new relevance in his life*”.

- Em Dyens

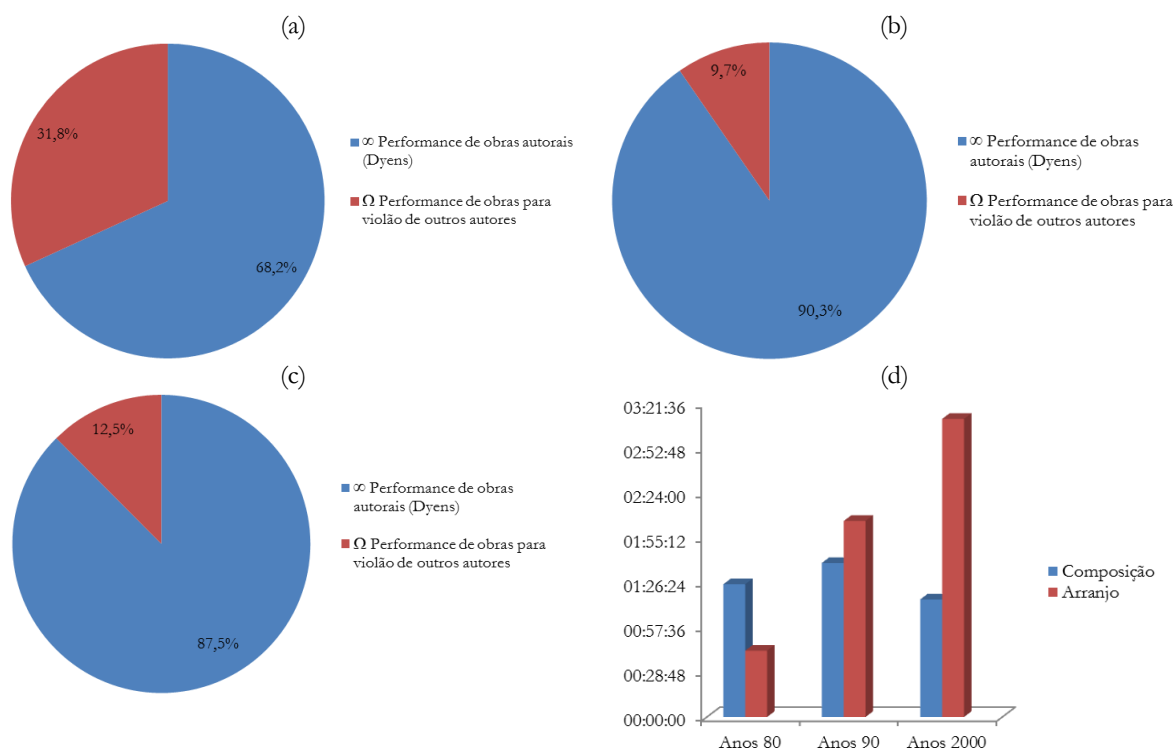


Figura 6.34. Comportamento revelado no Estudo Discográfico em Dyens nos anos 80, 90 e 2000. Fonte: elaboração do próprio autor.

Alguns aspectos no “fazer musical” de Dyens são notados para o período analisado, tais como:

- 1) Conforme Figura 6.34 (a), relativa aos anos 80, Dyens preferencialmente performava obras de sua autoria, com maior ênfase em composições, ao compararmos com a Figura 6.34 (d). Ainda pode-se inferir que o arranjo já se fazia presente em sua obra discográfica – já no início de sua carreira enquanto violonista-compositor;
- 2) Para os anos 90, mantêm-se as componentes de seu “fazer musical” (composição e arranjo), mas com mais destaque para o incremento na performance de obras autorais (90,3%), através da importância dada aos arranjos nesta sua fase discográfica (ver Figura 6.34 (d));
- 3) Já nos anos 2000, Dyens mantém a preferência pela performance de obras autorais, mas revelando-se de fato como um violonista-compositor arranjador, pois seu “fazer musical” fica evidenciado pelo arranjo em sua obra discográfica a partir dos anos 2000 (ver Figura 6.34 (d));

- Em Bogdanovic

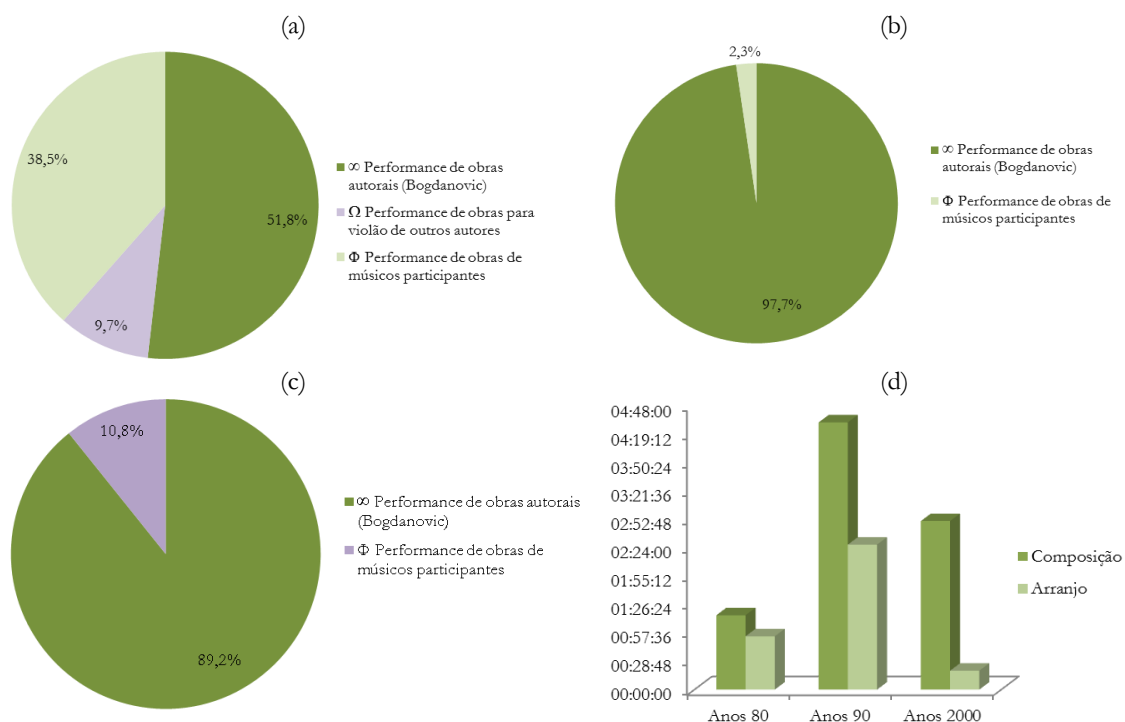


Figura 6.35. Comportamento revelado no Estudo Discográfico em Bogdanovic nos anos 80, 90 e 2000. Fonte: elaboração do próprio autor.

Alguns aspectos no “fazer musical” de Bogdanovic são notados para o período analisado, tais como:

- 4) Conforme Figura 6.35 (a), relativa aos anos 80, Bogdanovic preferencialmente performava obras de sua autoria, com maior ênfase em composições, ao compararmos com a Figura 6.35 (d). Ainda pode-se inferir também que o arranjo se fazia presente em sua obra discográfica – já no início de sua carreira enquanto violonista-compositor, bem como a performance de obras de músicos participantes – situação que o distingue de Dyens na mesma fase discográfica (ver Figura 6.35 (a));
- 5) Para os anos 90, mantêm-se as componentes de seu “fazer musical” (composição e arranjo), mas com mais destaque para o incremento na performance de obras autorais (97,7%), através da importância dada à composição nesta sua fase discográfica (ver Figura 6.35 (d));

- 6) Já nos anos 2000, Bogdanovic mantém a preferência pela performance de obras autorais (89,2%), mas revelando-se de fato como um violonista-compositor, pois seu “fazer musical” fica evidenciado pela composição em sua obra discográfica a partir dos anos 2000, bem como a presença de músicos participantes também em sua discografia (ver Figuras 6.35 (d) e 6.35 (c));

Também verifica-se a Análise das Contribuições da Pesquisa Empírica (item 6.2) em Dyens e Bogdanovic, onde alguns aspectos também são destacados:

- Em Dyens

- 7) Os recitais em contexto de festivais de violão têm também a função de “lançar” composições inéditas, apresentar arranjos próprios gravados anteriormente, improvisar na ‘abertura’ dos recitais e interpretar obras de outros violonistas-compositores; as *masterclasses* apresentam natureza interpretativa, sobre composições e arranjos de Dyens e obras de outros autores. Ainda, afirmar-se que estimulam o desenvolvimento do “ato de fazer música” pois nota-se a flexibilidade em recepcionar obras também de outros músicos;
- 8) Enquanto músico-participante nas *masterclasses* e *ensembles*, evidenciei a flexibilidade e a inter-comunicação, bem como a transitoriedade pelos ‘mundos musicais’ ali representado pelos diversos alunos, através das influências musicais e percurso profissional de cada participante – o meu caso, por exemplo;
- 9) No geral, em Dyens, ficou-me evidente que o seu “fazer musical” enquanto violonista-compositor acontece em recitais, *masterclasses* e *ensembles*, através de ativa participação em festivais de violão em diferentes Continentes.

- Em Bogdanovic

- 10) O recital em contexto de festivais de violão para Bogdanovic tem ênfase na composição própria e na improvisação. Notou-se ainda a ênfase da interpretação na performance de suas composições, realizadas a partir da leitura das partituras;
- 11) Nas *masterclasses* também destaco a natureza do “fazer musical” de Bogdanovic híbrida e com abertura para parceiros musicais, mesmo numa perspectiva de uma *masterclass* (professor-aluno); talvez isto também explique o fato de Bogdanovic ter desenvolvido muitas parcerias musicais ao longo de seu percurso enquanto violonista-compositor;
- 12) Enquanto músico-participante nas *masterclasses* evidenciei sentimento de preservação do conceito de obra, como discutido no Enquadramento Teórico da Tese, e ainda, um fácil transitar pelos ‘mundos musicais’ ali representados pelos alunos, com suas influências musicais, diferentes nacionalidades, culturas musicais e do próprio percurso profissional de cada participante – o meu caso, por exemplo;
- 13) No geral, em Bogdanovic acrescentou modalidades diferenciadas de Dyens no seu “fazer musical” como já discutido nos Capítulos 4, 5 e 6. Destaco ainda a natureza pragmática apresentada a partir da Pesquisa Empírica em Bogdanovic.

Tais considerações efetivadas com ampla cobertura visando compreender, sobretudo, o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic a fim de caracterizar as relações constantes em suas atividades enquanto violonistas-compositores em termos de composições, arranjos e improvisos guiados pela performance em contexto de recitais, *masterclasses* e *ensembles* durante festivais de violão, acompanhado de um rigoroso Estudo Discográfico (Capítulo 4), o que de fato já despertou o interesse científico por parte da academia (Arroyo, 2010; Austin & Berg, 2007; Batt-rawden & Denora, 2005; Blacking, 2007; Bowen, 1996; Creech *et al.*, 2013; Cunha & Lorenzino, 2012; Davidson & Correia, 2001; Dolan *et al.*, 2013).

A organização e a complexificação do fenômeno “fazer musical” notou-se no próprio Enquadramento Teórico (Capítulo 2), pois foi necessário delimitar com rigor o que deveria-se investigar para não entrar numa perspectiva interdisciplinar ou até multidisciplinar ao considerar outras variáveis, tais como público ouvinte (expectadores), a regência, os aspectos legais sobre autoria (para a composição e arranjos). Tal perspectiva tem ensejado a busca de parâmetros musicais mais complexos que contribuam para a melhor definição e prática do “fazer musical”.

De modo geral, é possível compreender que esses “esforços intelectuais” contribuem para evidenciar a presença significativa de fatores intrínsecos e fatores associados à eficiência e eficácia do

“fazer musical” de um violonista-compositor numa perspectiva musicológica. O “fazer musical”, contudo, tem se tornado significativo no processo de dinamização da música, em geral, na integração e orientação profissional de jovens músicos com ações e intervenções educativas nos diversos ambientes onde a música acontece e reconhecidas como “referências” para a dissiminação da música, por exemplo, em um festival de violão com suas ofertas e atividades técnico-artísticas e garantam sim, sua longevidade e aperfeiçoamento constante a médio e longo prazos. No capítulo a seguir, temos uma reflexão final sobre a Tese da temática “fazer musical”.

Capítulo 7 – Reflexão Final

Apresentação

A reflexão final sobre o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic é aqui apresentada, inicialmente, através das respostas às perguntas de pesquisa da Tese. Considerou-se relevante começar por aqui, pois foram estas as premissas que orientaram o estudo e, como tal, respondendo a cada uma das questões de pesquisa, ajudar-se-á a fazer uma Reflexão Final à Tese, sumariando os resultados que dela decorrem. Por outro lado, ajudará a refletir sobre a concretização dos objetivos definidos no Enquadramento Metodológico (Capítulo 3) da mesma ao fazer a ligação com as Implicações da Tese no Fenômeno “Fazer Musical” (item 7.2) e Limitações da Tese e Pesquisas Futuras (item 7.3).

Segundo Biklen e Bogdan (1994, p. 50), os pesquisadores qualitativos “tendem a analisar os seus dados de forma indutiva. Não recolhem dados ou provas com o objetivo de confirmar ou informar hipóteses construídas previamente; ao invés disso, as abstrações são construídas à medida que os dados particulares recolhidos se vão agrupando”. Ao longo da presente Tese a busca do “esclarecimento” das “situações encontradas” direcionadas a partir do Enquadramento Teórico e Metodológico construídos para estudar o “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic enquanto violonistas-compositores são revelados pela presente pesquisa científica.

Este capítulo encontra-se organizado em 3 itens, iniciando pelas Respostas à Pergunta de Pesquisa (item 7.1), Implicações da Tese no Fenômeno “Fazer Musical” (item 7.2) e Limitações da Tese e Pesquisas Futuras (item 7.3).

7.1 Respostas à Pergunta de Pesquisa

A pergunta de pesquisa fundamental da presente Tese intitulada “O fazer musical dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic — relações entre performance, composição, arranjo e improvisação” como forma de identificação de fator(es) determinante(s) do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic, conforme o seguinte enunciado:

Qual(is) fator(es) determinante(s) no “fazer musical” dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic, tendo em consideração a performance, composição, arranjo e improvisação, em contextos de recitais, *masterclasses* e discos gravados?

Do Enquadramento Teórico retira-se que o “fazer musical” dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic deve pressupor:

- a) De acordo com Tanenbaum (2003, p. 198), “muitos violonistas clássicos começaram inicialmente com rock, mas, eventualmente, procuraram outra coisa, e descobriram o violão clássico através de uma dessas presenças inspiradoras”. No período dos anos 70 e 80, jovens passam a estudar violão clássico, associando-a ora ao ‘mundo da música clássica’ ora ao *rock*, que havia se tornado uma linguagem musical global a partir dos anos 60. Segundo ainda Tanenbaum (2003, p. 196), “o violão, agora tocado por mais povos do mundo do que qualquer outro instrumento, felizmente pertence a distintos mundos estilísticos e culturais”. Para Tanenbaum (2003, p. 198), a nova geração é tão grande e o campo tão amplo que “os violonistas começaram a explorar diversos repertórios e novas práticas, abrindo novos caminhos estilísticos no processo”. Para além do *rock*, o ‘mundo’ do *jazz* também contribui com novas práticas e repertórios, evidenciando um interesse pelo violão.
- b) O interesse de Bogdanovic e Dyens reside na flexibilidade que o *jazz* oferece. Para Bogdanovic, o interesse não está em tocar estilos específicos do *jazz*, como o próprio afirma, em entrevista concedida à Martinez (1998):

"Quando eu estive mais interessado em jazz na verdade era porque eu senti que ele poderia me dar muito mais flexibilidade e que eu teria inerentemente mais espaço do que a música clássica me dava. Primeiro de

tudo, no sentido de improvisação: uma enorme flexibilidade a que poderíamos chamar de processo de criatividade. E no sentido da expressão: música clássica, mesmo que agora esteja realmente expandindo seus limites em termos de expressão".²⁶⁸ (Martínez, 1998, p. 11)

- c) Segundo Bowen (1999, pp. 425-426), em séculos anteriores ao século XX os performers “eram treinados em composição, de modo que a distinção entre performers e compositores muitas vezes era praticamente inexistente”, o que também evidencia-se tanto em Dyens quanto em Bogdanovic.
- d) Para Benson (2003), a improvisação estaria sempre presente na performance (Benson, 2003; Nettl, 2001). Já para Nettl (2001, p. 94) até certo ponto, cada performance pode envolver “elementos de improvisação, embora o seu grau varia de acordo com o período e local, e cada improvisação se baseia em convenções e regras implícitas”. Conforme cita Nettl e Russell (1998), “como a improvisação afetou a música que não é improvisada, e vice-versa”?
- e) Quando Sorrell (1992, p. 783) questiona: “O quanto realmente é improvisado? Como pode ser descrito? É pré-composto, quer pelo improviso ou por mais alguém?, é evidente falta de demarcação entre a improvisação e a composição, o que de fato se confirmou com a “volatividade” da variável improvisação, discutida no Estudo Discográfico.
- f) Entretanto, para Rose e MacDonald (2012), “há claramente uma circularidade dentro do processo de composição/improvisação”. Músicos geralmente se referem a “encontrar coisas” enquanto improvisam; estas ideias musicais, assim, contribuem para o “vocabulário” musical pessoal, também descrito como ‘ingredientes’ ou componentes [*patterns*] (...) e por sua vez, tornam-se opções nas escolhas de composição feitas durante improvisações futuras. Isso também reitera o caráter evolutivo de ‘composições em tempo real’ (Rose & MacDonald, 2012, p. 195)
- g) Para Lehmann *et al.* (2007), a notação musical não é um indicador suficiente para distinguir composição de improvisação, o que nos leva a reflexão da música escrita e não escrita na perspectiva de “obra”. Associar a improvisação unicamente à música não-escrita pode ser um conceito já ultrapassado para um “fazer musical” como o de Dyens e Bogdanovic.

²⁶⁸ “when I was more interested in jazz it was actually because I felt it could give me a lot more flexibility and that it inherently had more space than classical music did. First of all in the sense of improvisation; a huge flexibility in what we could call the creativity process. And in the sense of expression: classical music, even though it's now really stretching its boundaries in terms of expression”.

- h) A Tese parece confirmar os modelos teóricos de Elliott (1995) e Finnegan (1989, 2008) no “fazer musical” em Dyens e Bogdanovic – porém com as devidas variações discutidas no Capítulo 6.

Do Estudo Discográfico retira-se que o “fazer musical” dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic guiam-se pelos seguintes aspectos:

- a) O Estudo Discográfico fez a relação mais clara entre as variáveis de estudo da Tese e as “modalidades do fazer musical”. As modalidades surgiram a partir da fase de audição da discografia de Dyens e Bogdanovic. A revisão de literatura não permitiu condições suficientes de definir com rigor e com tanta clareza as variáveis, mas sim, e somente a partir do Estudo Discográfico.
- b) Para Dyens, foram definidas como “modalidades” no “fazer musical” 2 grandes grupos de recorte para análise ainda no Estudo Discográfico: ∞ Performance de obras autorais (Dyens) e Ω Performance de obras para violão de outros autores, sendo ambos os aspectos do “fazer musical” de Dyens apresentados e discutidos no Capítulo 6 da presente Tese.
- c) Em Bogdanovic, foram definidas “modalidades” no “fazer musical” em 3 grandes grupos de recorte para análise ainda no Estudo Discográfico: “ ∞ Performance de obras autorais (Bogdanovic)”, “ Ω Performance de obras para violão de outros autores” e “ Φ Performance de obras de músicos participantes”, sendo estas modalidades do “fazer musical” de Bogdanovic apresentados e discutidos no Capítulo 6 da presente Tese.
- d) Na caracterização do “fazer musical”, destaca-se em Dyens “forte inclinação” para a “performance de obras autorais” (82,9%), fato este que o caracteriza como violonista-compositor, arranjador e intérprete, ocasionalmente improvisador. Tem-se ainda 48 composições e 75 arranjos apresentados nesta discografia. Em Bogdanovic, “forte inclinação” para a “performance de obras autorais” (82,2%), caracterizando-o como violonista-compositor e improvisador. Tem-se ainda 64 composições e 48 arranjos, incluindo as 30 invenções de Bach e 6 Sonatas de Bach.
- e) Através da discografia de Dyens e Bogdanovic, notou-se um alto nível de performance de obras autorais e obras de outros autores.

- f) O disco *Ao Vivo* (1989) é o registro gravado de recital dado por Dyens em Paris. A primeira música do disco é justamente uma obra improvisatória, em duas versões, uma em cada lado do disco (lançado originalmente no formato LP, com lado A e B). No DVD lançado em 2008 pela GHA, Dyens também toca na abertura do recital uma obra improvisada, gravada ao vivo e registrada em vídeo.
- g) A improvisação, invariavelmente associada ao ‘mundo’ do *jazz*, está parcialmente presente nos ‘mundos’ do *rock* e da música folclórica de diferentes países e, em proporção muito reduzida, no ‘mundo’ da música clássica dos séculos XIX e XX.
- h) A natureza musicológica da discografia de Dyens e Bogdanovic compreende práticas musicais de modo contextualizado, principalmente no que diz respeito à música gravada, regida ou influenciada pela indústria discográfica (gravadoras/selos musicais).
- i) O instrumento musical (violão) exerce influência no “fazer musical” do violonista-compositor e o ‘mundo do violão clássico atual’ apresenta cruzamentos e influências de diferentes estilos. Em entrevista com Bogdanovic, Martinez (1998, p. 18) indaga sobre o repertório associado ao violão clássico atual – “ao tocarmos no violão clássico a música de Bogdanovic ou Ben Verdery, Chick Corea, etc., como podemos ainda chamá-lo de violão clássico”, no que Bogdanovic responde:

"Talvez nós não precisamos chamá-lo de nada. Eu acho que uma das razões pelas quais damos nomes às coisas é por causa do lado comercial das coisas (...), mas na realidade as coisas são mais flexíveis e adentram espaços que não suporíamos".²⁶⁹(Martinez, 1998, p. 18)

- j) As relações com demais músicos (participações) e diferentes formações (solo, duos, trios, *ensembles*, outras) nas atividades musicais emerge como um dos fatores que fomenta a transitoriedade pelos ‘mundos musicais’ (ver tabela 6.2, Seção 6.1.1 e tabelas 6.11 a 115, Seção 6.1.2.1). Estas relações mostram que as interações sociais nas atividades musicais em conjunto são uma influência na ‘hibridização’ do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic, que se reflete positivamente na valorização e inspiração nas composições, arranjos e improvisos destes mesmos músicos.
- k) O período estudado do Estudo Discográfico de Dyens e Bogdanovic compreende a partir de 1979 as transições das diferentes mídias sonoras (LPs e fita cassete), com lançamentos novos e reedição de LPs no formato CD nos anos 90. Durante os anos 2000, surgem os

portais de audição de discos na Internet e venda digital em mp3. Com isso, a partir dos anos 2000, torna-se possível adquirir 1 ou mais músicas de um disco, descontextualizando-as da ‘obra’ completa (disco), bem como das informações contidas nos textos dos encartes originais. Com a música digital na Internet, paulatinamente, inicia-se um processo de abandono da reedição e relançamento de CDs por alguns Selos discográficos, bem como alguns deixam de lançar novos discos. Os discos de Bogdanovic e Dyens, lançados originalmente nos anos 80 estão, em sua maioria, ‘fora de catálogo’, sendo somente adquiridos através da venda de discos usados. Dyens não lança novos discos (em formato digital ou em CD) a partir de 2010, assim como Bogdanovic a partir de 2012.

- l) Além dos discos, o palco de apresentação de “novas composições” parece ser os festivais de violão através dos recitais e demais apresentações performativas. Destaca-se ainda que os festivais são eventos anuais e acontecem na Europa e outros Continentes, com temas e relações diferenciados.

Da Pesquisa Empírica (Estudo Observacional não-participante e participante) retira-se que o “fazer musical” dos violonistas-compositores Dyens e Bogdanovic guiam-se pelos seguintes aspectos:

- a) Nos recitais de Dyens e Bogdanovic, observou-se o mesmo nível de interpretação, flexibilidade e virtuosidade apresentados em seus discos. Nas *masterclasses* observadas, Dyens confirmou essa relação com a performance, onde além de orientar os alunos, também ‘toca’ as obras, sempre em nível destacado.
- b) Para Dyens, é determinante na escolha de um arranjo a obra original ser ‘reconhecível’ por um público de ‘mundos musicais’ distintos, transpondo-a para o ‘mundo do violão clássico’. Além disso, como o próprio Dyens relata, “um arranjo permite-me descobrir os limites do violão” e o público tem, assim, a possibilidade de apreciar as qualidades de um arranjo para violão de uma música criada em outros meios. Durante *masterclass* com Dyens, ele discorreu sobre os arranjos que faz, “dos desafios sempre presentes”, que para ele é parte essencial do seu “fazer musical”.
- c) Em Dyens, a improvisação ocorre no início de recitais, através de uma obra improvisatória livre, sobre temas próprios, como observado na pesquisa durante os recitais em festivais.

²⁶⁹ “*Maybe we don’t need to call it anything. I think one of the reason we give things names is because of the business side of things (...) but in reality things are more flexible and move into spaces they are not supposed to* (Martinez, 1998, p. 18)

- d) A formação do músico exerce também influência em seu “fazer musical”. Segundo Bogdanovic, sua formação provém da música clássica, mas em certos períodos de sua atividade profissional tocou exclusivamente *jazz*, como o mesmo afirma, em entrevista concedida à Martinez (1998):

Eu não diria que eu vim de um *background* jazzístico. Eu venho de um *background* clássico, mas houve períodos na minha vida que eu estava dedicando a minha atividade profissional exclusivamente a tocar jazz. Mas isso é simplificar um pouco, porque eu nunca estive realmente interessado em estilos específicos tais como o bebop ou o swing, eu estava mais interessado no que o jazz tinha para dar em termos de sua flexibilidade".²⁷⁰ (Martinez, 1998, p. 11)

- e) Bogdanovic atuou em recital exclusivamente com composições próprias e improvisações livres, personificando a figura do violonista-compositor. Em *masterclasses* de Bogdanovic, prevaleceram obras para violão de outros autores.
- f) Os diferentes modos de performance-composição-improvisação encontrados no “fazer musical” de Bogdanovic contribuíram decisivamente com a discussão e análise dos conceitos relativos às variáveis deste Estudo.
- g) Os tipos de “fazer musical” considerados contextualmente, estão imersos “em uma prática e uma tradição que surgem, extinguem-se, alteram-se, graças à relação de diálogo bastante dinâmica entre quem as executa” (Elliott, 1995) - compositores e performers (instrumentistas, cantores, regentes e arranjadores) que fazem parte de uma cadeia inter-relacional (Lazzarin, 2005).

7.2 Implicações da Tese no Fenômeno “Fazer Musical”

Para Alami *et al* (2010) geralmente a pesquisa qualitativa tem “abordagem indutiva” e tenta explorar “a realidade sem hipóteses iniciais imponentes” ou mesmo sem “pressupostos sobre os resultados”. De acordo com Alami *et al.* (2010) “com sua estratégia qualitativa e indutiva, (...) os fatos não se exprimem *a priori*. Para que se possa ‘ver’ algo, será necessário explorá-los, analisá-los, impregnar-se dos mesmos e, depois, distanciar-se deles” (Alami *et al.*, 2010, p. 32).

Na observação participante fez-se “uma análise descritiva” do fenômeno observado, uma “delimitação dos fatos observados”, e, por fim, “uma seleção dos dados” que seriam analisados “segundo a delimitação feita na etapa anterior” (Oliveira, 2007, p. 82). Após todas as fases da Tese, afim de compreender o fenômeno do “fazer musical” dos violonistas-compositores, Dyens e Bogdanovic, tem-se de forma sintetizada na Figura 7.1, os principais aspectos.

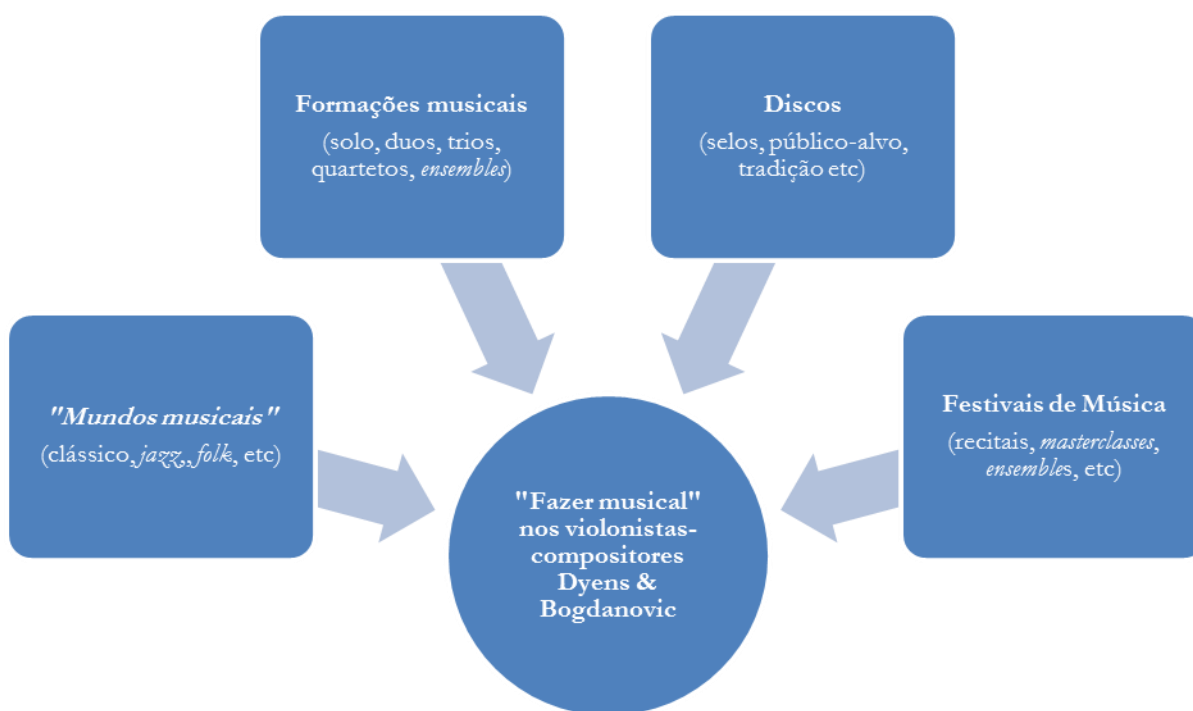


Figura 7.1. Implicações da pesquisa no “fazer musical”. Fonte: elaboração do próprio autor

²⁷⁰ “I wouldn’t say that I came from a jazz background. I come from a classical, but there have been periods in my life when I was dedicating my professional activity exclusively to playing jazz. And even that is maybe simplifying a little bit, because I was never really interested in specific styles such as bebop or swing, I was more interested in what jazz had to give in terms of its flexibility”.

Durante o Enquadramento Teórico da Tese realizado (Fase I), evidenciou-se a ausência de estudos disponíveis com ênfase na caracterização e definição do termo violonista-compositor e, sim, estudos com ênfase biográfica de violonistas que também são violonistas-compositores, assim como análise de diferentes aspectos da obra musical.

Para Sorrell (1992), composições “não existem isoladas do ato de tocar e improvisar”, ampliando a possibilidade de composições geradas a partir de improvisações e, em relação direta à elaboração e desenvolvimento da performance musical e improvisação (Elliott, 1995). Pode ser compreensivo para o entendimento do “fazer musical” olhar para tal fenômeno como nos ensina Bogdanovic, em entrevista concedida a Martinez (1998): "A performance é o ponto culminante da combinação entre composição e improvisação. É o objetivo final, o momento espontâneo da performance" (Martinez, 1998, p. 18). Paradoxalmente, improvisação, “considerado como o tipo mais livre de fazer musical muitas vezes começa como um processo de cópia exata“ (Sorrell, 1992, p. 780).

Na transição do século XX para o XXI, Bogdanovic reconhecia, em entrevista concedida à Martinez (1998), que a música clássica e, mais especificamente, a música para violão clássico no final do século XX estava ‘expandindo seus limites’. Entretanto, segundo ele, o violão tem seus próprios limites no que diz respeito à ‘expressão’:

Estamos lidando com um instrumento que de alguma maneira é considerado muito agradável, e não há nada de errado com isso, mas é um pouco limitado em termos da sua expressão. E o próprio repertório em si, até muito recentemente, esteve bastante confinado.²⁷¹ (Martinez, 1998, p. 12)

Em entrevista concedida à Martinez (1998), Bogdanovic comentava sobre o que ele chama de “indicadores’ de uma tendência”, relacionada a alguns violonistas-compositores do final do século XX:

Você [Martinez] mencionou pessoas muito conhecidas no campo da música clássica, como Brouwer ou Bellinati, Assad, Gismonti; muitos de nós estamos envolvidos em uma espécie de território desconhecido que ainda precisa chegar aos círculos acadêmicos, e eu acho que vai levar algum tempo antes de ser aceito em tais círculos. Mas, de alguma forma, nós somos todos indicadores dessa tendência toda.²⁷² (Martinez, 1998, p. 16)

Segundo Dawe e Bennett (2001, p. 4) foi nos anos 60 e 70 que teve início a fusão do blues, *rock*, *jaz* e *latin music*, flamenco e *world music*, realizada por músicos, incluindo violonistas, de diferentes estilos. Esses tipos de ‘reelaborações localizadas’, e em diferentes graus, apropriações, fusões, traduções

²⁷¹ “We’re dealing with an instrument that is somehow considered very pleasant, and there’s nothing wrong with that, but it is somewhat limited in terms of its expression. And the repertoire itself, until fairly recently, has been fairly confining”.

²⁷² “You mentioned people very well known in the classical field such as Brouwer or Bellinati, Assad, Gismonti; most of us are involved in a kind of uncharted territory which has yet to reach academic circles and I think it’s going to take some time before it’s accepted in such circles. But we are all indicators in some way of this whole tendency”.

e reconfigurações”, pode ser visto em uma série de estilos de violão, como "uma gama vasta de técnicas e estilos compõem a música para violão". Para os autores, "esta gama múltipla de estilos de violão e de violonistas são apenas algumas daquelas encontradas dentro de um vasto e, certamente, do ponto de vista de um etnógrafo, amplamente inexplorado terreno musical relacionado ao violão" (Dawe & Bennett, 2001, p. 4).

Segundo Dawe e Bennett (2001, p. 4) há “mundos do violão” que muitas vezes constituem, simultaneamente, referências geográficas, como o flamenco, *Brazilian*, *Celtic*, *Southern Blues*, entre outros. Da mesma forma, referências mais indiretas de lugares estão também a ser encontrados em termos tais como *surf*, *folk* e *bluegrass*. Coelho (2003a) busca melhor entender as diferentes tradições que envolvem o violão e todos seus estilos, passando pelo barroco, clássico, *blues*, flamenco, *rock* e *jazz*, entre outros. Coelho (2003b) demonstra que o desenvolvimento do violão e a sua grande popularidade no século XX é caracterizada por diferentes estilos, técnicas, repertório e questões sócio-culturais”. A fusão destes estilos na música clássica é, justamente, comentada por Bogdanovic, em entrevista concedida à Martinez (1998), onde o violonista-compositor reconhece que a "música clássica parece estar permitindo mais e mais flexibilidade” (Martinez, 1998, p. 20).

A improvisação parece exercer um papel crucial na fusão destes ‘mundos musicais’, gerando um “fazer musical” diferenciado. Para Rose e MacDonald (2012), "a improvisação é um desafio para a divisão dos papéis do performer e do compositor, como atividades separadas; a fusão dessas funções resulta na ideia de ‘compositores mútuos’ [*mutual composers*]. Nesta perspectiva, “o fazer-musical tem mais a ver com o processo em vez do produto; o “fazer-musical” é semelhante à performance, um comportamento musical aplicado, observável, gravável" para “um conjunto de atividades desenvolvidas entre o ato de criar e expressar ideias musicais (orais ou escritas) através dos diferentes ‘mundos musicais’ adotados como referências por um violonista-compositor” (definição desenvolvida por Corrêa, 2015).

7.3 Reflexões sobre a Música de Dyens e Bogdanovic

Os desafios para a consecução desta Tese foram muitos. A ideia de estudar violonistas-compositores pertencentes à nova geração surgida nos anos 80, referenciados pela literatura especializada enquanto violonistas-compositores de destaque, representou um desafio pelo fato de atuarem no cenário do violão clássico contemporâneo em pleno desenvolvimento de suas atividades

musicais, incluindo publicações, discos e participações em festivais de música. Contudo, mesmo que referenciado pela literatura especializada, ainda há muito que se conhecer de suas músicas.

Na fase do Estudo Discográfico, no período de 2 anos e meio, a busca da produção discográfica completa disponível de Dyens e Bogdanovic resultou em surpreendente soma de 34 discos gravados no período de 3 décadas. Em seus discos, notou-se a dedicação de ambos através da performance realizada com o objetivo do registro fonográfico, com dezenas de composições e arranjos próprios gravados em diferentes momentos, em seções de gravações que estabelecem e definem o produto de uma performance, “tendo na variável do momento a soma de todas as tentativas”, como tão bem traduziu Paulo Carvalho.²⁷³ O Estudo Discográfico teve como maior desafio a quantidade e variedade da obra discográfica encontrada. As minuciosas referências das gravações e as respectivas publicações no formato partitura expostas nesta Tese, disponibilizam ao leitor as indicações necessárias para audição e leitura das obras de ambos os violonistas. Ainda na fase do Estudo Discográfico, decidi buscar o contato direto com Dyens e Bogdanovic através da atuação ‘ao vivo’ destes músicos, em festivais de violão.

Enquanto investigador, minha participação em festivais de violão buscou responder aos objetivos e questões da Tese e representou uma tarefa complexa – 6 festivais em diferentes países europeus no período de 1 ano. Ao mesmo tempo que observava Dyens e Bogdanovic em recitais e *masterclasses*, decidi, enquanto músico-participante, “fazer música” para investigar o “fazer musical” de ambos, não me posicionando apenas como ouvinte e observador. Apresentei-me para Dyens e Bogdanovic inicialmente com composições próprias (em situação inusitada), com ênfase na percepção dos meus sujeitos de pesquisa - como trabalhariam e receberiam uma nova composição de autor até então desconhecido por eles, em ambiente de *masterclass*. Ainda, enquanto músico-participante, a performance e interpretação de obras de Dyens e Bogdanovic possibilitava-me a prática de dialogar com a música de ambos, e, fundamentalmente, apresentar a música composta para os seus autores, através da comparação com os resultados da observação não participante e Estudo Discográfico, de acordo com as definições metodológicas da Tese. A partir dos resultados obtidos, através do percurso construído ao longo do Estudo Discográfico e Pesquisa Empírica, sintetizo alguns resultados do “fazer musical” de Dyens e Bogdanovic.

Dyens é um violonista clássico pertencente à tradição dos violonistas-compositores dos séculos XVIII e XIX, mas que interpreta majoritariamente suas próprias composições e arranjos. A linguagem musical de Dyens é, em geral, tonal, e suas composições utilizam algumas estruturas formais da música clássica ocidental de séculos anteriores, como por exemplo, o concerto para instrumento e orquestra. Entretanto, Dyens não compõe prelúdios, suites, temas e variações, movimentos em forma sonata,

²⁷³ Diálogos com Paulo Vaz de Carvalho, Universidade de Aveiro, 2014.

minuetos, etc. Suas composições são influenciadas por diferentes ‘mundos musicais’ do século XX, representados por cancioneiros franceses, brasileiros, americanos e por personalidades musicais como Villa-Lobos, Django Reinhardt, Léo Brouwer, Egberto Gismonti e Claude Debussy, entre outros. A música de Dyens é original e interessante por representar uma síntese entre o performer do século XX, capaz de tocar concertos para violão e orquestra de compositores como Villa-Lobos e Joaquin Rodrigo, e o compositor inspirado e virtuose do instrumento, expandindo e contribuindo com o repertório para violão na transição dos séculos XX e XXI.

Os arranjos de Dyens não são criados sobre temas de óperas ou sinfonias do século XIX, mas sim, sobre manifestações musicais do século XX sem uma ligação direta com o violão clássico, provenientes de músicas associadas e difundidas pelo rádio, cinema e registros fonográficos, a saber, a canção francesa, a música brasileira e os *standards* de *jazz* dos Estados Unidos, entre outras. Nota-se, através dos arranjos de Dyens, uma transposição desses ‘mundos musicais’ ao utilizar procedimentos musicais criativos de um violonista que também compõe, arranja e improvisa, e técnicas instrumentais como percussão nas cordas e no instrumento, *tappings*, harmônicos, ligados, harpejos, ritmos sincopados e diferentes tipos de toques de mão direita. Em seus arranjos, assim como em suas composições, as indicações de interpretação são meticulosamente apresentadas, em contraste com as improvisações apresentadas nas introduções de seus recitais, utilizadas como uma extemporização necessária para iniciar o ritual de uma apresentação ‘rolandyana’.

Bogdanovic, assim como Dyens, pertence à nova geração de violonistas-compositores surgidos no final do século XX, com 19 discos gravados em 3 décadas, com ênfase na composição própria. Na técnica composicional de Bogdanovic, a linguagem é tonal, mas, principalmente, modal e polimodal (superposição de modos) e o uso de armaduras de tonalidade não é frequente nas partituras publicadas. A combinação de ritmos ou a superposição de ritmos diferentes (polirritmia) é frequente, bem como fórmulas de compasso alternadas e irregulares, ambas influenciadas pela música dos Bálcãs ou mesmo da África. As estruturas formais utilizadas por Bogdanovic advém, principalmente, da música clássica – fantasias, *ricercars* (com texturas contrapontísticas), tema e variações, suites e sonatas, mas também do *jazz* – *jazz ballads*, da cultura japonesa – haiku (poesias curtas, em forma de miniaturas) e da música persa, através da inserção de improvisações em formas clássicas.

O arranjo não exerce preponderância na obra de Bogdanovic, estando ligado a determinadas formações musicais da trajetória discográfica, em adaptações de música orquestral (para trio de violões) ou de música bachiana para cravo, transpostas para duo de violão e cravo. A improvisação em Bogdanovic é um elemento importante em suas composições para violão solo, mas principalmente, em diferentes formações em duo e trio. Além da composição, a improvisação também é realizada sobre temas folclóricos dos Bálcãs. Nas improvisações de Bogdanovic, assim como nas composições, o

desenvolvimento de um tema pode acontecer por ‘variação’, muito associada em Bogdanovic à improvisação, ou então por ‘transformação’ rítmica (aumentação, diminuição, permutação, retrógrado) ou melódica (transposição, inversão, permutação, inversão retrógrada).

Dyens e Bogdanovic iniciaram suas trajetórias artísticas como violonistas intérpretes, mas com a necessidade de criação já presente no “fazer musical” de ambos. Suas relações e influências com outros ‘mundos musicais’ influenciou a forma de fazer música e o desenvolvimento de estilos próprios através de sínteses e cruzamentos com esses ‘mundos’.

Em alguns ‘mundos musicais’, atuais e do passado, o performer é concomitantemente o compositor, como no ‘mundo’ do *jazz*, do *rock* ou músicas étnicas, enquanto na música clássica do século XX a separação do papel entre compositores e intérpretes predominou até os anos 70. Ao mesmo tempo, os formatos de composição utilizados pelos compositores eram associados a determinadas ‘escolas composicionais’, como o impressionismo, dodecafonismo, expressionismo, serialismo, minimalismo, entre outras. Na música de Dyens e Bogdanovic, a separação entre compositor e intérprete não se configura, bem como a não adoção de uma determinada ‘escola’ composicional específica. A música de ambos é permeada pela virtuosidade como instrumentistas, e, fundamentalmente, por uma linguagem própria, permeada por sínteses musicais desenvolvidas na relação do violonista-compositor clássico virtuose do final do século XX com outros ‘mundos musicais’, incluindo o desenvolvimento de habilidades técnicas do instrumento, técnicas de criação e recriação instrumental e a improvisação, presente na obra de ambos em discos e recitais, principalmente em Bogdanovic, conforme constatado ao longo do percurso do desenvolvimento desta Tese.

7.4 Limitações da Tese e Pesquisas Futuras

Algumas limitações da Tese ao longo de suas fases de execução são listadas a seguir:

- O Estudo Discográfico sobre Dyens e Bogdanovic levou dois anos e meio para ser concluído (2012-2014). A quantidade de discos gravados em um período de 33 anos (1979-2011) em diferentes Selos, além da transição dos diferentes suportes discográficos a partir dos anos 80 - discos lançados originalmente no formato LP e que posteriormente foram lançados no formato CD e MP3 demandou maior tempo e esforço para o acesso à totalidade dos discos do que previsto na fase inicial do estudo. A aquisição completa dos

discos com os respectivos encartes dos discos tornou-se possível em razão da comercialização de discos usados em lojas *online*, pois alguns estavam ‘fora de catálogo’ (nos formatos LP, CD e mp3) durante o período do Estudo Discográfico e coleta de dados.

- A medição dos tempos das variáveis durante a audição dos discos no Estudo Discográfico revelou-se em alguns casos conflitante, em razão das diferenças dos tempos totais de cada música constatada nos diferentes leitores de música. Alguns discos não trazem o tempo total das músicas gravadas, assim como não foi difícil constatar erros de leitura e nomes de músicas em leitores de áudio.
- Na Pesquisa Empírica, a participação como pesquisador em diferentes festivais europeus de violão, em diferentes países, exigiu adaptação, flexibilidade, disponibilidade de valores financeiros e organização para responder às datas e períodos de cada evento, bem como aos pré-requisitos e exigências de inscrição e participação em cada um. O fato da investigação ter sido realizada tanto como observador e músico-participante exigiu maior preparação e mais cuidados, com as implicações metodológicas devidamente discutidas no Capítulo 3.
- A operacionalização dos registros de áudio e vídeo em cenas de *masterclasses* e recitais durante a Pesquisa Empírica exigiu uma readequação dos equipamentos de gravação a serem utilizados, para melhor apreensão das cenas observadas. Apesar de equipamentos como a máquina fotográfica *Canon 1100* e a filmadora *Sony JP10* apresentarem resolução e qualidade de apreensão superiores às câmaras compactas e celulares, revelaram desvantagens na captação de cenas de *masterclasses* e recitais, pois poderiam interferir nas ações e atitudes desenvolvidas pelos sujeitos da pesquisa. O aparelho celular utilizado revelou vantagens por ser mais discreto e prático em sua utilização, interferindo menos nas cenas e ambientes de investigação.
- A complementação das diferentes técnicas metodológicas realizadas nesta investigação e o desafio em dar uma lógica, combinando as diferentes situações e fases ao longo do trabalho de investigação revelaram um percurso não linear, complexo, e que demandou um período de tempo maior do que o previsto inicialmente.
- Como músico-participante em *masterclasses* com Dyens e Bogdanovic, destacam-se o tempo necessário para a preparação das obras: obras próprias apresentadas para Dyens e Bogdanovic; composições de Dyens; o arranjo criado sobre composição original de Bogdanovic, bem como os ensaios de composições e arranjo nos *ensembles* de violões de

Dyens e, finalmente, os recitais em que participei nos festivais de Colmar orientados por Dyens.

- A escassez de publicações disponíveis sobre o violão de clássico de 7 cordas ainda se faz presente, principalmente edições de partitura para violão de 7 cordas.

As limitações apresentadas foram contornadas ao longo da execução das atividades a fim de garantir a melhor observação e participação possível, a fim de alcançar os objetivos propostos desta Tese. Contudo, também são apontadas como oportunidades de futuras pesquisas, os seguintes aspectos:

- Investigar as composições, arranjos e improvisações de Dyens e Bogdanovic no campo da análise musical.
- Qual o impacto nas demais variáveis estudadas nesta Tese com a inclusão da regência ?
- Verificar os arranjos criados de Dyens e Bogdanovic comparando-os com as composições originais.
- Investigar a relação composição-improvisação de Bogdanovic e composição e arranjo de Dyens nos aspectos técnico-instrumentais.
- Investigar a improvisação de Dyens ou Bogdanovic através da transcrição e análise musical.
- O “fazer musical” dos demais violonistas-compositores não selecionados neste estudo com características distintas resultariam em perfil parecido ao de Dyens e Bogdanovic?
- Verificar a relação dos festivais de violão com a nova geração de violonistas-compositores, tendo como recorte temporal desde os anos 90 até os dias atuais.
- Qual a relação da indústria discográfica *online* com a venda de CDs, sendo que o público alvo deste segmento é caracterizado pela geração “nativo digital”?²⁷⁴

Por fim, considera-se existir ainda um caminho a percorrer na definição precisa do “fazer musical” em conceitos emergentes e a utilização de novas “modalidades” ou “tecnologias imersivas”. O “fazer musical” é extensão da criatividade humana – porém com uma limitação – as infinitas

²⁷⁴ Para mais detalhes, vem em Akçayır *et al.* (2016).

possibilidades instrumentais de “fazer música”. Este referencial foi desenvolvido no âmbito de um contexto próprio, mas acredita-se que o resultado e as modalidades propostas não se esgotaram em possibilidades na área de estudos em performance, de acordo com enquadramento específico, nestes novos conceitos no domínio científico da música.

Em conclusão, considera-se a performance como a ‘ciência do fazer’ e o “fazer musical” do violonista-compositor como o resultado desta ‘ciência’, e as suas dimensões associadas, independentemente do contexto, um campo de pesquisa ainda aberto e que pode vir a ser mais explorado em contexto português e internacional.

Referências

- Akçayır, M., Dündar, H., & Akçayır, G. (2016). What makes you a digital native? Is it enough to be born after 1980? *Computers in Human Behavior*, 60, 435-440. doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.chb.2016.02.089>
- Alami, S., Desjeux, D., & Garabuau-Moussaoui, I. (2010). *Os Métodos Qualitativos*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Álvarez, M. C. G. (2013). Dusan Bogdanovic: Ecletismo musical en su obra para guitarra. *Educa*, 100.
- Amado, J. (2013). *Manual de Investigação Qualitativa em Educação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Annala, H., & Matlik, H. (2010). *Handbook of Guitar and Lute Composers*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Antonio, I., & Pereira, R. (1982). *Garoto, Sinal dos Tempos*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Antunes, G. U. (2002). *Americo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. (Dissertação de Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Aragão, P. (2007). Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos do Colóquio*, 3(1).
- Arroyo, M. (2010). Jovens, músicas e percursos investigativos. *ArtCultura*, 12(20).
- Ashby, A. M. (2010). *Absolute Music, Mechanical Reproduction*. California: University of California Press.
- Ashley, R. (2011). 'Musical Improvisation'. In S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, J. R., & Berg, M. H. (2007). Exploring music practice among sixth-grade band and orchestra students. *Psychology of Music*, 33, 155-172. doi: 10.1177/0305735606067170
- Batt-rawden, K., & Denora, T. (2005). Music and informal learning in everyday life. *Music Education Research*, 7, 28 -304. doi: 10.1080/14613800500324507
- Beavers, S. (2006). *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens*. (PhD in Music), The Florida State University, Tallahassee.

- Benson, B. E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: a Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berliner, P. F. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Biklen, S., & Bogdan, R. C. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto: Porto Editora.
- Birch, M. (2005). Jazz Mind and Classical Hands: Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing.
- Blacking, J. (2007). Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, 16(16), 201-218.
- Blum, S. (1998). "Recognizing Improvisation". In B. Nettl & M. Russell (Eds.), *In the Course of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Blum, S. (2001). "Composition". In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.
- Blum, S. (2009). 'Representations of Music Making'. In G. Solis & B. Nettl (Eds.), *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Bowen, J. A. (1996). Performance practice versus performance analysis: Why should performers study performance. *Performance Practice Review*, 9(1), 3.
- Bowen, J. A. (1999). "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical". In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.
- Boyd, M. (2001). "Arrangement". In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^a ed., Vol. 2). New York: Grove's Dictionary.
- Boyden, D. D. (1994). "Scordatura". In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove's Dictionary.
- Brown, H., & Page, C. (2001). "Performing Practice: Performer and Composer". In D. Davies & S. Sadie (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.
- Bruhn, C. (2003). Taking the Private Public: Amateur Music-Making and the Musical Audience in 1860s New York. *American Music*, 260-290.

- Cardoso, T. F. S. (2006). *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. (Programa de Pós-Graduação em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Carrilho, M. (2009). O Violão de 7 Cordas. *Músicos do Brasil: uma Enciclopédia*. 2015, from <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/mauriciocarrilho-violao7cordas.htm>
- Carvalho, P. V. (2004). *Pensamento Polifônico na Didática de Guitarra, do século XVII ao século XX*. (Dissertação de Doutorado), Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Chiantore, L. (2007). *Historia de la Técnica Pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Chiantore, L. (2010). *Beethoven al Piano*. Barcelona: Nortedur-musikeon.
- Coelho, V. A. (2003a). *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coelho, V. A. (2003b). Picking Through Cultures: a Guitarist's Music History. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coelho, V. A. (2005). *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation* (Vol. 6). Cambridge: Cambridge University Press.
- Collins, D. (2012). *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Cook, N. (2006). *Entre o Processo e o Produto: Música e/ enquanto Performance* (F. Borém, Trans. Vol. 14). Belo Horizonte: Per Musi.
- Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D., & Rink, J. (2009). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper, C. (1995). "The Sound and the Silence": Interview with R. Dyens". *Classical Guitar Magazine*, 13.
- Corrêa, M. K. (2001). Reflexões sobre o repertório contemporâneo violonístico: o novo e o tradicional na prática dos violonistas compositores. *Expressão - Revista do Centro de Artes e Letras: UFSM*, 1.
- Corrêa, M. K. (2015). O Music-making do guitarrista-compositor contemporâneo. *Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 2(2), 178-187.

- Correia, J. (2007). Um Modelo Teórico para a Compreensão e o Estudo da Performance Musical. In F. Monteiro & Â. Martingo (Eds.), *Interpretação Musical: Teoria e Prática* (pp. 63-104). Lisboa: Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Costa, D. (2012). "A Recolha de Dados: Técnicas Utilizadas". In H. C. Silvestre & J. F. Araújo (Eds.), *Metodologia para a Investigação Social*. Lisboa: Escolar Editora.
- Cottrell, S. (2004). *Professional music-making in London*. London: Ashgate.
- Craenen, P. (2011). *Composed Performers: the music-making body from a compositional perspective*. (Doctoral Dissertation), University of Leiden, Leiden.
- Creech, A., & Hallam, S. (2009). Interaction in instrumental learning: the influence of interpersonal dynamics on parents. *International Journal of Music Education*, 27, 94-106. doi: 10.1177/0255761409102318
- Creech, A., & Hallam, S. (2010). Interpersonal interaction within the violin teaching studio: The influence of interpersonal. *Psychology of Music*, 1-19. doi: 10.1177/0305735609351913
- Creech, A., Hallam, S., Varvarigou, M., McQueen, H., & Gaunt, H. (2013). Active music making: a route to enhanced subjective well-being among older people. *Perspectives in Public health*, 133(1), 36-43.
- Cunha, R., & Lorenzino, L. (2012). The secondary aspects of collective music-making. *Research Studies in Music Education*, 34(1), 73-88.
- da Câmara, J. B. (2011). Temporalidade e atemporalidade na experiência musical: A música como metáfora da existência humana. *Thémata: Revista de filosofia*(44), 114-125.
- Davidson, J. W., & Correia, J. S. (2001). Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education*, 17, 70-83. doi: 10.1177/1321103X010170011301
- Davies, S., & Sadie, S. (2001). "Interpretation". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.
- Dawe, K., & Bennett, A. (2001). *Guitar Cultures*. Oxford and New York: Berg.
- Day, T. (2002). *Un Siglo de Música Grabada*. (M. J. Mateo, Trans.). Madrid: Alianza Editorial.
- Dolan, D., Sloboda, J., Jensen, H. J., Crüts, B., & Feygelson, E. (2013). The improvisatory approach to classical music performance: An empirical investigation into its characteristics and impact. *Music Performance Research*, 6.

- Dunsby, J. (2001). "Performance". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.
- Elliott, D. J. (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press
- Escudeiro, D. A. d. S. (2010). *Pra quem quer me visitar: uma construção idiomáticaharmônica-melódica na canção de Guinga e Aldir Blanc*. Apresentado em SIMPOM/XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação da Uni-Rio, Rio de Janeiro.
- Finnegan, R. (1989). *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Finnegan, R. (2008). O que Vem Primeiro: o Texto, a Música ou a Performance (F. d. Medeiros, Trans.). In C. Matos, E. Travassos, F. Medeiros & P. Cantada (Eds.), *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* (Vol. 1). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Folkestad, G. (1995). *Computer Based Creative Music Making: Young People's Music in the Digital Age*: Coronet Books.
- Folkestad, G., Hargreaves, D. J., & Lindström, B. (1998). Compositional strategies in computer-based music-making. *British Journal of Music Education*, 15(01), 83-97.
- França, C. C., & Swanwick, K. (2002). Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, 13(21), 5.
- Frith, S. (1996). *Music and Identity*. London: Sage.
- Gilardino, A. (1989). *Manuale di Storia della Chitarra*. Ancona: Bèrben.
- Gloeden, E., & Morais, L. (2008). Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *OPUS-Revista Eletrônica da ANPPOM*, 14(2), 72-86.
- Gray, D. E. (2004). *Doing Research in the Real World*. London: Sage.
- Haro, M. (1993). *Nicanor Teixeira: a música de um violonista-compositor brasileiro*. (Dissertação de Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.
- Hass, M. (2009). "Broadening Horizons: 'Performance' in the Studio". In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hatten, R. S. (2009). Opening the Museum Window: Improvisation and its Inscribed Values in Canonic Works by Chopin and Schumann. *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, 281-295.
- Heaton, R. (2009). Reminder: a Recording is not a Performance. In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, P. (2002). "The Legacy of Recordings". In J. Rink (Ed.), *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kishimine, H. (2007). *A Close Into the Diverse World of Dusan Bogdanovic - Discovering influences Throug Analyses of Selected Solo Guitar Works*. DMA diss. Shenandoah Conservatory, Virginia.
- Kjeld, P. É. (2011). *Carlo Domeniconi*. Chrono Press.
- Lazzarin, L. F. (2005). Por uma Crítica à Nova Filosofia da Educação Musical. *Educação & Realidade*, 30(1).
- Leal, J. d. S., & Barbosa, A. L. (1982). *João Pernambuco: arte de um povo*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford: Oxford University Press.
- Levin, R. (2009). "Improvising Mozart". In G. Solis & B. Nettl (Eds.), *Musical improvisation: Art, Education, and Society*. Oxford: University of Illinois Press.
- Lopes, A. M. C. J. (2010). *O valor de um Bach Autêntico: um Estudo sobre o Conceito de Autenticidade na Execução de Obras Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mantie, R. (2013). A comparison of "popular music pedagogy" discourses. *Journal of Research in Music Education*, 61(3), 334-352.
- Marques, T. E. C. (2012). *Projecto educativo Leo Brouwer-Contributos para a pedagogia guitarrística*. (Mestrado em Música), Universidade de Aveiro, Aveiro. Retrieved from <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/9650/1/6718.pdf>
- Martin, P. J. (2002). "Spontaneity and Organization". In M. Cooke & D. Horn (Eds.), *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinez, E. (1998). "Dusan Bogdanovic". Interview. *Classical Guitar Magazine*, 17, 11-20.

- Molina Júnior, S. J. (2006). *O Violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. (Doutor em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Monteiro, F. (1997). *Interpretação e educação musical*. Porto: Fermata Editora.
- Moore, P. (2010). *Living a musical life: Musicians, music-making and the creation of space in Vienna*. (PhD in Music), The University of Manchester, Manchester.
- Nettl, B. (2001). "Improvisation". In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, B., & Russell, M. (1998). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nommick, Y. (2011). Manuel de Falla: de pianista-compositor a compositor-pianista. In *CD e DVD Perianes, Javier: De Falla Noches en los jardines de Espana, Obras para Piano.*: Harmonia Mundi.
- Nunes, A. L., & Borém, F. (2014). O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Musica*, 30.
- Nuti, G. (2009). *Manuale di Storia della Chitarra, La Chitarra nel Ventesimo Secolo* (Vol. 2). Ancona: Bèrben.
- Oliveira, M. (2007). *Como Fazer Pesquisa Qualitativa* (4ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Oliveira, T. C. d. A. (2009). *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. Universidade de São Paulo.
- Ophee, M. (2008). *Selected Concert Works for the Russian 7-string guitar in G open tuning*. (Orphée Ed. Vol. X). Columbus.
- Orton, R. (1992). "From Improvisation to Composition". In J. Paynter, T. Howell, R. Orton & P. Seymour (Eds.), *Companion to contemporary musical thought* (Vol. 2, pp. 762-775). London and New York: Routledge.
- Pellegrino, K. (2010). *The meanings and values of music-making in the lives of string teachers: Exploring the intersections of music-making and teaching*. The University of Michigan.

- Pereira, F. M. C. (2006). *O violão na sociedade carioca no período de 1900 a 1930: técnicas, estéticas e ideologias*. Apresentado em XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília
- Pereira, F. V. (2011). *As práticas de reelaboração musical*. (Tese de Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pereira, M. (1984). *Heitor Villa-Lobos, sua Obra para Violão*. Brasília: Editora Musimed.
- Perotto, L. L. (2007). *Violonistas-compositores: Aspectos da Índole Criativa e da Conjunção Interpretativa nas Obras para Violão*. Apresentado em XVII Congresso da ANPPOM., São Paulo.
- Philip, R. (2001). "Performing Practice: The 20th Century". In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.
- Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Pires, L. L. (1995). *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições*. (Mestrado em música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Rebours, G. (1987). Guitar Playing in France: an interview with Dyens. *Classical Guitar Magazine*, 5, 24-26.
- Reily, S. A. (2001). Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil. *Guitar Cultures*, Oxford/New York, Berg, 157-178.
- Robson, C. (2011). *Real World Research: a Resource for Users of Social Research Methods in Applied Settings*: Wiley Chichester.
- Rose, S., & MacDonald, R. (2012). 'Improvisation as Real-time Composition'. In D. Collins (Ed.), *The Act of Musical Composition*. Farnham: Studies in the Creative Process.
- Sachs, C. (1978). *Our Musical Heritage: a Short History of Music*. Greenwood Pub Group.
- Santos, L. Z. d. (2011). *A "Casa A Elétrica" e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Schön, D. (2000). "Uma Master Class em Execução Musical". In D. Schön (Ed.), *Educando o Profissional Reflexivo*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.

- Schouten, A. K. d. M. (2005). *Peregrinos do Sertão Profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello*. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Schroeder, J. L. (2006). *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. (Tese de Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Schroeder, J. L. (2010). Corporalidade musical na música popular: uma visão na performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, 22, 167-180.
- Scruton, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.
- Seaman, G. (1966). Amateur Music-Making in Russia. *Music and Letters*, 47(3), 249-259.
- Silvestre, H. C., & Araújo, J. F. (2012). Metodologia para a Investigação Social. *Lisboa: Escolar Editora*.
- Siqueira, A. C. (2009). Notas sobre um possível perfil de Guinga. *Cadernos do Colóquio*, 10(1), 89-103.
- Small, C. (1998a). *Music of the Common Tongue*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Small, C. (1998b). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Sorrell, N. (1992). "Improvisation". In J. Paynter, T. Howell, R. Orton & P. Seymour (Eds.), *Companion to contemporary musical thought* (Vol. 2). London: Routledge.
- Southey, R. (2006). *Music-making in North-east England during the Eighteenth Century*. Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd.
- Stock, J. P. J. (2004). Documenting the Musical Event: Observation, Participation, Representation. In E. Clark & N. Cook (Eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press.
- Summerfield, M. J. (2002). *The Classical Guitar: its Evolution, Players and Personalities since 1800*. London: Ashley Mark Publishing Company.
- Tanenbaum, D. (2003). "Perspectives on the Classical Guitar in the Twentieth Century". In V. A. Coelho (Ed.), *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Temperley, N., Solis, G., & Nettle, B. (2009). "Preluding at the Piano". In G. Solis & B. Nettle (Eds.), *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Treize, S. (2009). "The Recorded Document: Interpretation and Discography". In N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson & J. Rink (Eds.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The Guitar and it's Music: from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press.

Vincens, G. (2009). *The arrangements of Roland Dyens and Sergio Assad: Innovations in adapting jazz stgandards and jazz-influenced popular works to the solo classical guitar*. (Doctor of Musical Arts), The University of Arizona, Tucson.

Wade, G. (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.

ANEXOS

ANEXO I - Dados adicionais do Estudo Discográfico

Parte I

Discos gravados por Dyens e Bogdanovic exclusivamente com composições

Discos dedicados somente à composição		Nº de composições	Selo
<u>(Dyens)</u>			
<i>Concerto em B</i>	(1994)	3	<i>L'Empreinte Digitale</i>
<i>20 Lettres</i>	(2001)	20	<i>Henry Lemoine</i>
<u>(Bogdanovic)</u>			
<i>Early to Rise</i>	(1984)	9	<i>Palo Alto Records</i>
<i>Mysterious Habitat</i>	(1995)	8	<i>GSP</i>
<i>Unconscious of Brazil</i>	(1999)	8	<i>GSP</i>

Discos gravados por Dyens e Bogdanovic exclusivamente com arranjos

		Nº de arranjos	Selo
<u>(Dyens)</u>			
<i>Chanson Françaises Vol. 1</i>	(1991)	13	<i>L'Empreinte Digitale</i>
<i>Chanson Françaises Vol. 2</i>	(1995)	13	<i>L'Empreinte Digitale</i>
<i>Night and Day</i>	(2003)	10	<i>GHA</i>
<i>Naquele Tempo</i>	(2009)	11	<i>GSP</i>
<u>(Bogdanovic)</u>			
<i>Falla Guitar Trio</i>	(1986)	–	<i>Concord Records</i>
<i>Falla Guitar Trio</i>	(1989)	–	<i>Concord Records</i>
<i>Bach with Pluck</i>	(1992)	–	<i>Essay Recordings</i>
<i>Bach with Pluck Vol. 2</i>	(1994)	–	<i>Essay Recordings</i>

Tabela I.1. Discografia de Dyens e Bogdanovic: discos somente com composições ou arranjos autorais. Fonte: elaboração do próprio autor.

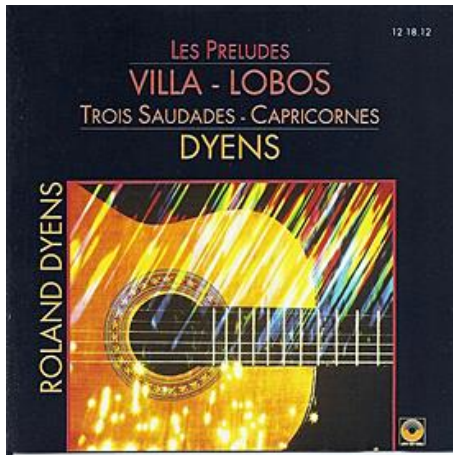
Parte II

Discos: Dyens	Ano	Gravadoras/Selos	
		SM	
<i>Villa-Lobos & Dyens</i>	(1982)	<i>Arc en Ciel.</i> / SM (SM 121812/SM63)	
		Naïve/Audivis	
<i>Hommage à Brassens</i>	(1985)	<i>Naïve/Audivis</i>	(A 6193)
<i>Villa-Lobos – Concerto</i>	(1987)	<i>Naïve/Audivis</i>	(V56114). (AV 4845)
<i>‘Ao Vivo’</i>	(1989)	Globe Music/Sony	(34550-2)
		L’empreinte Digitale	
<i>Chanç Franç v. 1</i>	(1991)	<i>L’empreinte Digitale</i>	(ED13061)
<i>Concerto en Si</i>	(1994)	<i>L’empreinte Digitale</i>	(ED13030)
<i>Chanç Franç v. 2</i>	(1995)	<i>L’empreinte Digitale</i>	(ED13053)
<i>Concerto de Aranjuez</i>	(1997)	<i>L’empreinte Digitale</i>	(ED13191)
		Henry Lemoine	
<i>20 Lettres</i>	(2001)	<i>Henry Lemoine</i>	(27 329 H.L.)
		GHA	
<i>Nuages</i>	(1998)	<i>GHA</i>	(126.043)
<i>Citron Doux</i>	(2001)	<i>GHA</i>	(126.059)
<i>Night and Day</i>	(2003)	<i>GHA</i>	(126.061)
<i>Anyway</i>	(2008)	<i>GHA</i>	(126.470)
		GSP	
<i>Naquele Tempo</i>	(2009)	<i>GSP</i>	(1035CD)

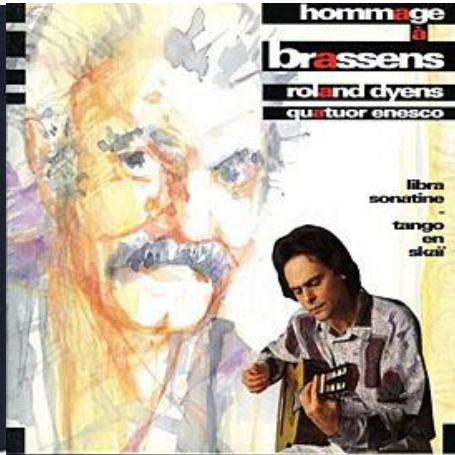
Tabela I.2. Discografia de Dyens por Selo/Gravadora. Fonte: elaboração do próprio autor.

Parte III

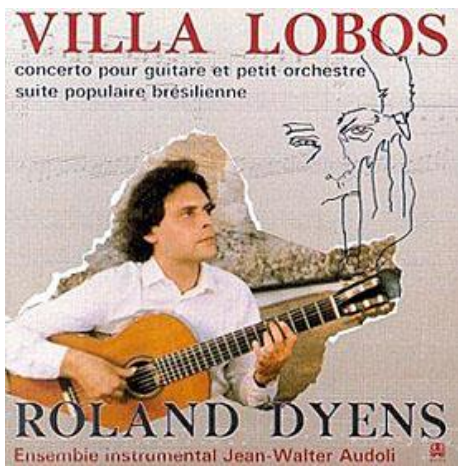
DISCOGRAFIA: Roland Dyens



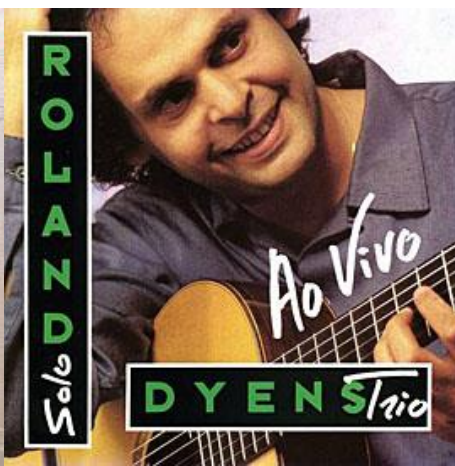
(1982)



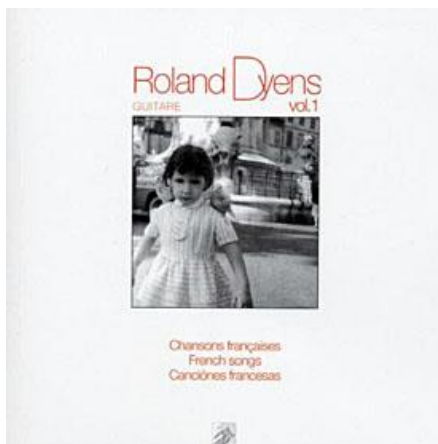
(1985)



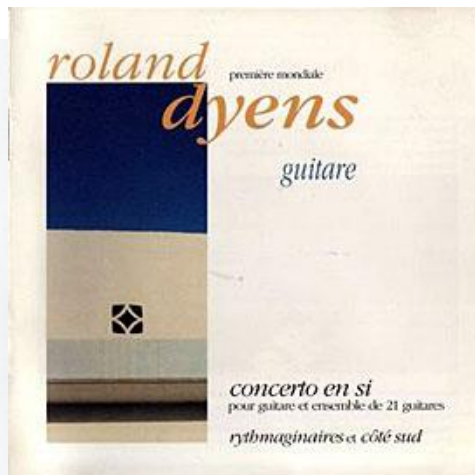
(1987)



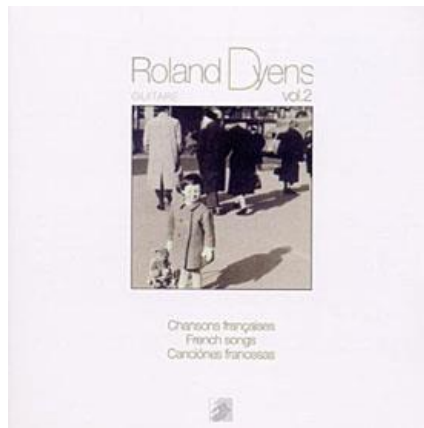
(1989)



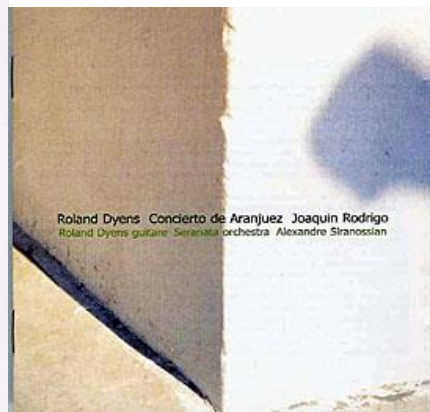
(1991)



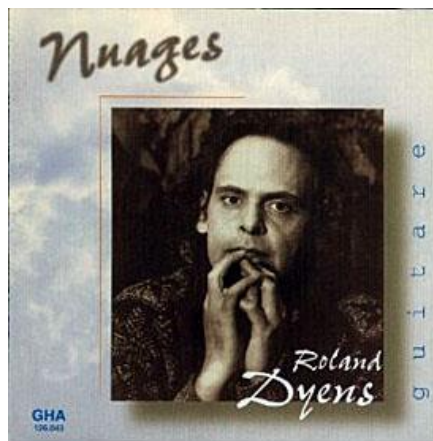
(1994)



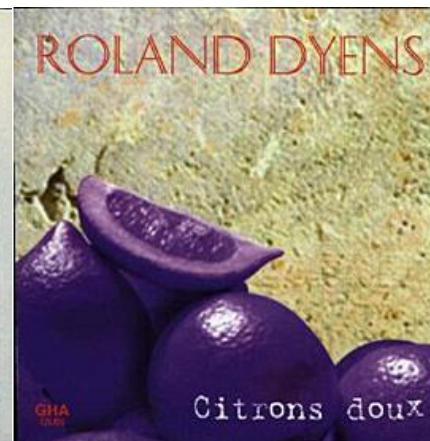
(1995)



(1997)



(1998)



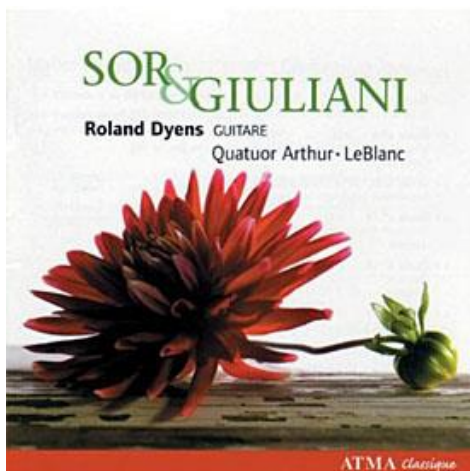
(2001)



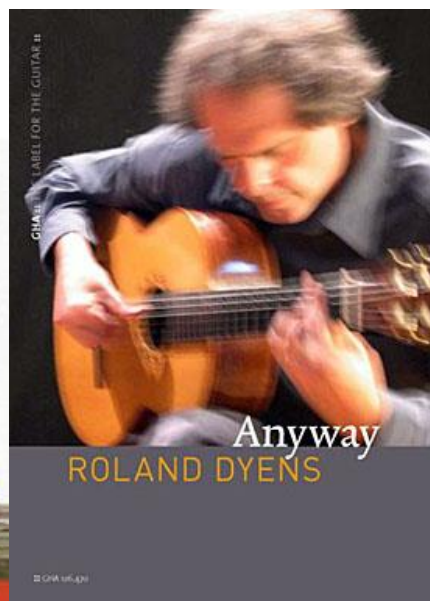
(2001)



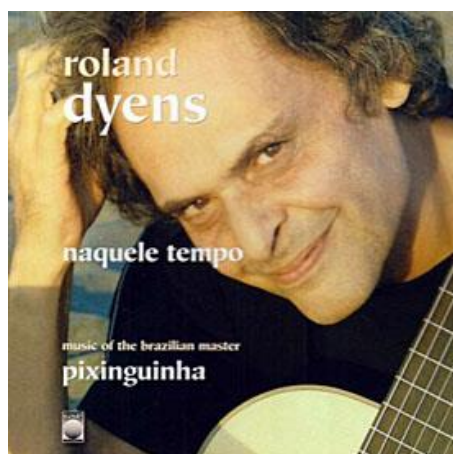
(2003)



(2007)



(2008)



(2009)

Parte IV

DISCOGRAFIA: Dusan Bogdanovic



(1979)



(1984)



(1985)



(1986)



(1988)



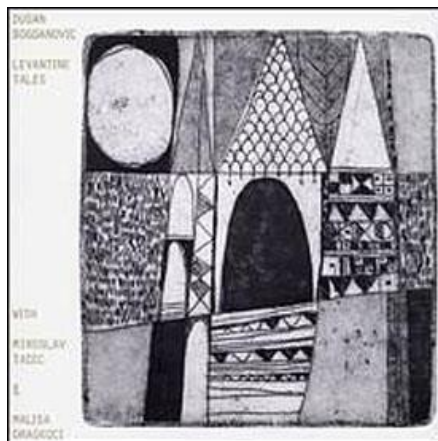
(1989)



(1990)



(1992)



(1992)



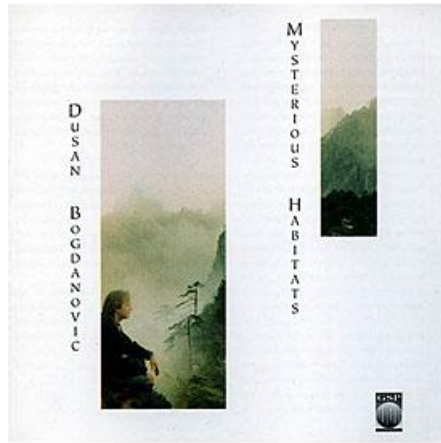
(1992)



(1994)



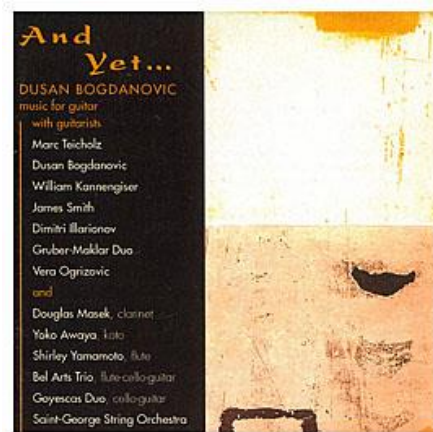
(1994)



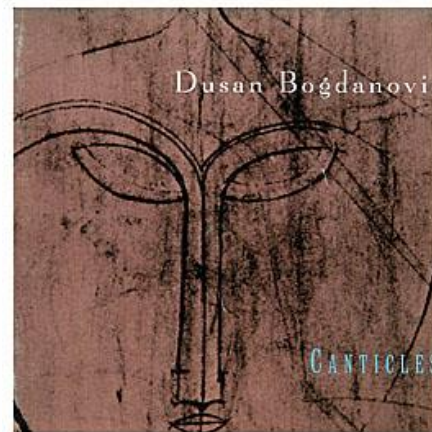
(1995)



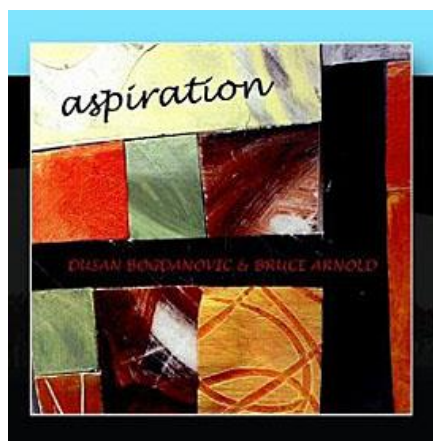
(1999)



(2001)



(2005)



(2007)



(2008)



PRAYERS
DUSAN BOGDANOVIC

(2011)

ANEXO II - Dados adicionais da Pesquisa Empírica

Exemplo de Carta Convite

Guitar Art Festival, Belgrado, 2013.

Exemplo de Bilhete de Passagem

6º Stage de Guitare R. Dyens, Colmar, 2012.

Exemplo de Carta de Dyens

6º Stage de Guitare R. Dyens, Colmar 2012.

Tabela de Observação e participação realizada nos 6 festivais de violão

Observador (OB) e observador participante (OP)

Exemplo de Crachá

Ligita Festival, Vaduz, Liechtenstein, 2013.

Músico-participante

Quadro: *masterclass - 6º Stage de Guitare R. Dyens*, Colmar, 2012

Quadro: *masterclass - Guitar Art Festival*, Belgrado, 2013

Quadro: *masterclass - Festival de Sevilha*, 2013.

Quadro: *masterclass - 7º Stage de Guitare R. Dyens*, Colmar, 2013

Composição de Dyens publicada e dedicada para Corrêa

Capa: *Les 100* e lista das músicas, incluso *Nova Bossa*

Músico-participante

Ensemble de Violões. Recital como músico-participante.

Recital em Colmar. *Ensemble de Violões de Dyens. 7º Stage de Guitare R. Dyens*, 2013.

Exemplo de esboço

Esboço das relações das variáveis de estudo da Tese.



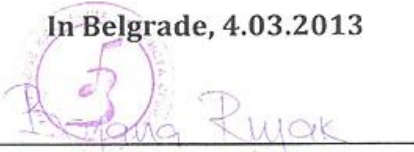
GUITAR ART
FESTIVAL
KONTINENTI

INVITATION LETTER

Guitar Art Festival (Belgrade, Serbia) is inviting Marcos Kröning Corrêa (passport no. CZ2669698) to take an active participation on the fourteenth Guitar Art Festival, that is going to take place in Belgrade, on March 12 through 17.


The registration fee for an active participation is 140 Euro, which includes master classes and the opportunity to attend all festival activities. We have already made reservation at hotel Slavija Lux for Marcos, from March 11th to March 16th for a single bedroom at a price of 180 Euro.


In Belgrade, 4.03.2013



For Guitar Art Festival

Figura II.1. Carta convite para participação no Festival de Violão de Belgrado, com os custos das *masterclasses* e alojamento. Março de 2013.





C/ Pración, 1
28023 Madrid
Tel.: 902 123 999


Comprovante de Compra JCBI/13/000000266326

Expediente: 2013/EX/09638064 Data: 19/09/2013

DESCRICÃO DE SERVIÇOS:						VALOR:
1 BILHETE(S)						
LOCALIZADOR: SSZRES						
VOO						
DE PORTO PARA FRANKFURT SAÍDA: 25/10/2013						
DE FRANKFURT PARA STRASBOURG SAÍDA: 25/10/2013						
DE STRASBOURG PARA FRANKFURT SAÍDA: 02/11/2013						
DE FRANKFURT PARA PORTO SAÍDA: 02/11/2013						196,47
2204119318946 KRONING CORREA/MARCOS						
B. Tributável:	115,00	IVA ISENTO	%Separar o IVA:	0,0	QUOTA:	0,00
Taxas:	81,47		%Separar o IVA:	0	QUOTA:	0,00
Expedida ao abrigo do previsto na disposição adicional quarta do Real Decreto 1496/2003 de 28 de Novembro do regulamento no qual são reguladas as obrigações de facturação.						
Encargo por Emissão						
B. Tributável:	19,62		Quota:	0,00		19,62
Separar Impostos:	B. tributável	Tipo	Quotas	Total	Taxas	
Reg. Geral:	115,00	0 %	0,00	115,00	81,47	
Reg. Geral:	19,62	0 %	0,00	19,62	0,00	
Total Serviços:						216,09 euros

Red Universal de Marketing Y Bookings Online S.A.U. , CICMA: 1800. Inscrita no reg. Comercial Madrid. Maço: 15226 Livro: 0 Folio: 53 Sección: 8
Folha: M-254896 Inscr.3ª CIF:A82602871

O pagamento da factura ou justificativo de compra é validado mediante o correspondente documento bancário



Certificação de Factura Electrónica

Pela sua segurança, esta factura está certificada com uma assinatura electrónica avançada baseada num certificado reconhecido e gerado mediante um dispositivo seguro de criação de assinatura. Para que esta factura seja válida para efeitos legais e regulamentários é imprescindível que quando receber pela primeira vez um certificado verifique a validade de firma e o certificado signatário. Serviço de Facturação Electrónica e Pagamento Seguro Rumbo.

26

Figura II.2. Exemplo de bilhete de passagens para deslocamento: Festival de Colmar, outubro de 2013. O exemplo mostra as passagens até Estrasburgo, distante 79 Kms de Colmar.

Paris, le 14 septembre 2012

Bonjour à "toustes".

J'espère que vous allez bien. Je suis très heureux de vous compter parmi les participants du prochain stage de Colmar. Je suis sûr que ce sera un grand cru ☺

Vous trouverez en pièce jointe les parties séparées des 2 musiques que vous a attribuées mon ami Jean-Jacques Fimbel, musiques que vous jouerez lors du concert de clôture le 4 novembre prochain. Comme vous le verrez elles ne sont pas très longues. J'ajoute que le tempo de l'une (l'arrangement) est modéré et celui de la seconde (*Filmaginaires*) plutôt lent.

En toute hypothèse, vous travaillerez l'un et l'autre de la même manière (les "anciens" le savent désormais) c'est à dire très lentement et avec pour unique point de mire le respect des doigtés et des nuances. Oubliez le tempo indiqué pour le moment. Cette question viendra bien à temps.

Je sollicite également votre attention concernant les lettres capitales ainsi que les notes de bas de page (foot notes) qui jalonnent la partition. Elles ne sont pas là pour vous "embêter" mais au seul bénéfice de la musique au bout du compte. Pensez-y.

Sachez enfin que je suis conscient du fait qu'il n'est pas très rigolo de travailler une partie séparée, je sais. Mais – et ainsi que je le dis aussi chaque année – songez simplement que, dès aujourd'hui, vous êtes la pièce d'un puzzle musical. Et que chacune des pièces de ce puzzle musical – **vous** donc - une fois assemblée aux autres, donnera naissance à une "vraie belle" musique (du moins je l'espère ☺).

Mais ça marche en général, pas d'inquiétude. Et donc l'aridité de ce travail isolé vaut le coup *in fine*.

Je vous salue les uns et les autres et sachez que je me réjouis de rencontrer les uns et de retrouver les autres.

13 amis calmants.

Rolandyens

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Rolandyens', with a flourish extending to the right.

Figura. II.3. Carta de boas vindas de Dyens, através de *email* enviado previamente para os que participariam do Festival de Violão de Colmar de 2012, com indicações da obra que deveria ser lida e estudada para o *ensemble* de violões.

<i>Festival</i>	<i>Local</i>	<i>Gui-comp</i>	<i>Observação</i>	<i>Ano</i>
<i>6ª Stage de Guitare R. Dyens</i>	Colmar (França)	Dyens	OB e MP	2012
<i>10º Festival de Guitare</i>	Paris (França)	Dyens	OB	2012
<i>XIV Guitar Art Festival</i>	Belgrado (Sérvia)	Bogdanovic	OB e MP	2013
<i>21º Ligita Festival</i>	Vaduz (Liechtenstein)	Bogdanovic	OB e MP	2013
<i>IV Festival de la Guitarra</i>	Sevilla (Espanha)	Bogdanovic	OB e MP	2013
<i>7º Stage de Guitare R. Dyens</i>	Colmar (França)	Dyens	OB e MP	2013

Tabela II.1. Investigação como observador (OB) e músico-participante (MP). Pesquisa Empírica em 6 Festivais de Violão com Dyens e Bogdanovic



Figura II.4. Músico-participante no Festival de Violão de Liechtenstein, julho de 2013.

Masterclass ROLAND DYENS Matin	8H45	9H15	9H45	10H15	10H45	11h15
MARDI 30 octobre 2012	Loïc Boutmy <i>Tango en skaï</i> Roland Dyens	Jakob Wagner <i>Una hismona, Junta</i> <i>Generalife, songe</i> <i>capricorne</i>	Julien Legrand <i>Soliloque</i> Henry Sauguet	Lucas Maiorani <i>Capricho</i> 14, <i>Tedesco</i> <i>valse n°3, Barrios</i> <i>Sunburst, York</i> <i>Suite americana</i> Ayala	Louis Lambatten <i>Asturias, capricho</i> <i>arabe, danza</i> <i>caracteristica</i>	Markku Wainman <i>Elegie J.K. Mertz</i> <i>El ultimo Tremolo</i> <i>Barrios</i>
MERCREDI 31 octobre	Danae Le Guennic <i>Tango en skaï</i> Roland Dyens	Célia Greiner <i>La Partita</i> S. Dodgson	Alain Scaviner <i>Chanson française</i> Roland Dyens	Lorenzo Stoll <i>Veniciana et</i> <i>Cubana; Pujol</i>	Isabella Barberis <i>Decameron negro</i> Leo Brouwer	Marcello de Carolis <i>Fandanguillo</i> <i>Turina, Tarantelle</i> <i>Tedesco</i>
JEUDI 1 ^{er} novembre	Mustapha Fourou <i>Guaranía</i> HectorAyala	Théophile Bialek <i>Hommage à Debussy</i> <i>M. de Falla</i> <i>Canticum Brouwer</i>	Pierre Artigues <i>Danse espagnole</i> <i>M. de Falla</i>	Quentin Waechter <i>Gottingen</i>	Marcos Kröning Corrêa <i>Corrêa, Dyens,</i> <i>Mignone, ...</i>	Pietro Rodeghiero <i>Libra sonatina</i> Roland Dyens <i>Sonate Brouwer</i>
VENDREDI 2 novembre	Claude Marmounier <i>Prélude</i> <i>JS Bach</i>	Loïc Boutmy <i>Tango en skaï</i> Roland Dyens	Jakob Wagner <i>Una hismona, Junta</i> <i>Generalife, songe</i> <i>capricorne</i>	Thibaud Giry <i>Composition</i> <i>personnelle</i> <i>et Torroba</i>	Lucas Maiorani <i>Capricho, Tedesco</i> <i>valse n°3, Barrios</i> <i>Sunburst, York</i> <i>Suite americana</i> Ayala	Louis Lambatten <i>Asturias, capricho</i> <i>arabe, danza</i> <i>caracteristica....</i>
SAMEDI 3 novembre	Alain Scaviner <i>Chanson française</i> Roland Dyens	Lorenzo Stoll <i>Veniciana et Cubana</i> Emilio Pujol	Isabella Barberis <i>Decameron negro</i> Leo Brouwer	Marcello de Carolis <i>Fandanguillo</i> <i>Turina, Tarantelle</i> <i>Tedesco</i>	Marcos Kröning Corrêa <i>Corrêa, Dyens,</i> <i>Mignone, ...</i>	Yue Yin <i>Preludio y Muneira</i> F. Mompou
DIMANCHE 4 novembre	Mustapha Fourou <i>Guaranía</i> HectorAyala	Claude Marmounier <i>Prélude</i> <i>J. S. Bach</i>	Pierre Artigues <i>Danse espagnole</i> <i>M. de Falla</i>	Pietro Rodeghiero <i>Libra sonatina</i> Roland Dyens <i>Sonate Brouwer</i>	Danae Le Guennic <i>Tango en skaï</i> Roland Dyens	Martine Badon <i>Sor, Carcassi,</i> <i>Carulli</i>

Figura II.5. Músico-participante nas *masterclasses* do Festival de Colmar de 2012.

guitar art festival 

MASTER CLASSES

2013

Marcos Kroning Correa			
Friday, 15 March	17:00-17:40	Sava Centre Hall 1	DUŠAN BOGDANOVIĆ

Figura II.6. Músico-participante na *masterclass* de Bogdanovic no Festival de Belgrado, março de 2013.

PLANING DE MASTERCLASSES GUITFEST 2013

TIME TABLE	WEDNESDAY 16th		THURSDAY 17th		FRIDAY 18th		SATURDAY 19th	
	Dusan Bogdanovic	Joaquín Clerch	Lorenzo Micheli	Giampaolo Bandini	Lorenzo Micheli	Giampaolo Bandini	Dusan Bogdanovic	Joaquín Clerch
16:00 - 16:50	José Rufo (España)	Karel Vermeerbergen (Bélgica)	José Rufo (España)	Nathan Guineberteau (Francia)	Elina Grenacher (Suiza)	Philippo Ghidoni (Italia)	Trevor Cooper (Canadá)	Leina Sousa (Portugal)
16:50 - 17:40	Arielle Krebs (Francia)	Paola Hermosín (España)	Daia Anwander (Suiza)	Karel Vermeerbergen (Bélgica)	Marcos Kronig (Brasil)	Agatha Moreau (Francia)	Elina Grenacher (Suiza)	Philippo Ghidoni (Italia)
17:40 - 18:30	Javier García Verdugo (España)	Nathan Guineberteau (Francia)	Arielle Krebs (Francia)	Luis Mendes (Portugal)	Masataka Suganuma (Japón)	Lenia Sousa (Portugal)	Marcos Kronig (Brasil)	Paola Hermosín (España)
18:30 - 19:20	Daia Anwander (Suiza)	Agathe Moreau (Francia)	Javier García Verdugo (España)		Trevor Cooper (Canadá)		Masataka Suganuma (Japón)	Luis Mendes (Portugal)

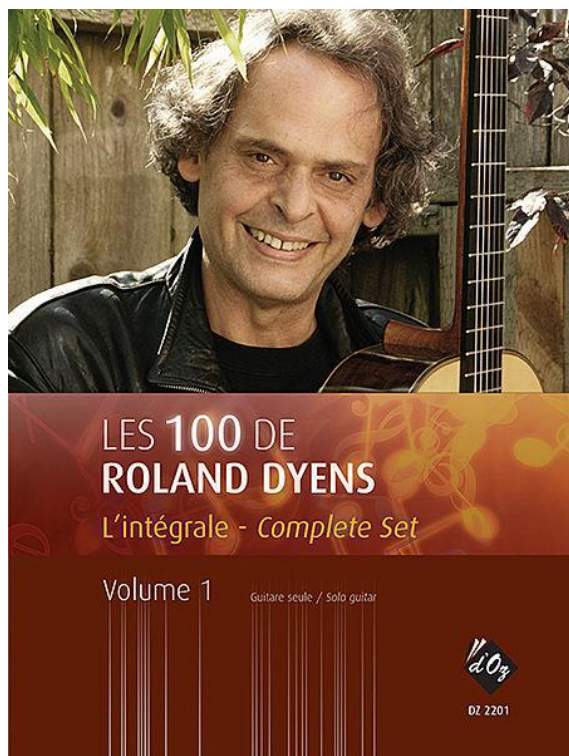
Figura II.7. Músico-participante nas *masterclasses* do Festival de Sevilha, outubro de 2013.

Masterclass ROLAND DYENS	9H	9H30	10H	10H30	11H	11h30	14H30	16H30	17H
DIMANCHE 27 octobre 2013	Grégoire Delforge	Louise Millet	Louis Lambaten	Mathieu Mills	Pierre Pradier		Ensemble de guitares		
LUNDI 28 octobre 2013	Joseph Mairiniac	Manon Boudaille	Adrien Vuillemin	Loïc Boutmy	Alvaro Martinez	Violaine Sananes	15H Ensemble de guitares	Marcos Kröning Corrêa	Adriaan Lauwers
MARDI 29 octobre 2013	Maxime Mazuyet	Claude Marmounier	Stéphane Sacchis	Aline Flecher	Michel Guej	Thiebaud Fuchs			Ensemble de guitares
MERCREDI 30 octobre 2013	Sébastien Canard-Volland	Josef Van Thillo	Cédric Gruenais	Mathieu Mills	Louis Lambaten	Joseph Mairiniac	Ensemble de guitares	Grégoire Delforge	Louise Millet
JEUDI 31 octobre 2013	Pierre Pradier	Manon Boudaille	Adrien Vuillemin	Loïc Boutmy	Alvaro Martinez	Violaine Sananes	Ensemble de Guitares	Marcos Kröning Corrêa	Adriaan Lauwers
VENDREDI 1 ^{er} novembre 2013	Maxime Mazuyet	Claude Marmounier	Stéphane Sacchis	Aline Flecher	Michel Guej	Thiebaud Fuchs	15H Sébastien Canard-Volland	15H30 Josef Van Thillo	16H Cédric Gruenais

Figura II.8. Músico-participante nas *masterclasses* do Festival de Colmar de 2013.

Copyrighted Material

Les 100 de Roland Dyens



1.	On Joe's Deck	4
2.	P'tit day dream	6
3.	Impressions soleil couchant	8
4.	L'insulaire	10
5.	Atè breve	12
6.	Marchante basse	15
7.	Babybaïão	19
8.	Paris-Ciné	22
9.	La toque à Tina	24
10.	Les ré glissent et portent manteaux	26
11.	Andine	29
12.	A caminho do Rio	31
13.	Bluesy? Me Neither	34
14.	Ma Bachiane à moi	36
15.	À la volette	40
16.	Khalkidhiki	43
17.	Berceuse diurne	46
18.	Chanson d'ivoire	48
19.	Le tricorde	51
20.	staccatOstinato	53
21.	Chant Song	56
22.	Odd Boogie	58
23.	Les balancelles	61
24.	L'hypocampe à Nella	64
25.	Calypsong	67
26.	The Juggling Dwarf	72
27.	Nova Bossa	75
28.	L'Archipel	78
29.	With Campo on my mind	81
30.	Vivaldiana	84
31.	Mimi do Sertão	86
32.	The Old Metronome	90
33.	Pizzmambo	92
34.	Rue La Quintinièze	94
35.	Les Fanfans	99
36.	Le magichien	101
37.	Chirimoyesca	104
38.	Le petit orgue de Barbarie	107
39.	Walking to Arroyo Grande	110
40.	Tribute to Dizzy	114
41.	Ma poupée chérie	116
42.	Baba Song	118
43.	Abraçada	122
44.	Nez rouges	124
45.	Una fragancia	126
46.	Wink Wink	128
47.	La obstinada	130
48.	Frog Touch	133
49.	La harpiste aux étoiles	135
50.	Alba nera	138

Figura II.9. Em 2014, *Nova Bossa* foi relançada inserida na publicação das primeiras 50 obras da série 'Les 100'.

La semaine internationale de la guitare de Colmar s'est achevée, vendredi soir, par le concert des stagiaires au château Kiener. La fin d'une semaine intense qui aura marqué les participants, professeurs, organisateurs et stagiaires, autant que le public.

Marcos vient du Brésil, c'est sa seconde participation au stage. Il a d'ailleurs composé une pièce intitulée *Stage*, qu'il a jouée lors du concert de clôture en hommage aux professeurs, Jean-Jacques Fimbel et Roland Dyens. « On apprend énormément avec eux. Pendant une semaine, on est en vase clos, on ne se focalise que sur la guitare, et Roland Dyens est un grand musicien et un compositeur très important pour moi ». Joseph, un professeur de guitare de 32 ans, participe pour la première fois au stage: « Il est ouvert à tous, il y a des guitaristes de très haut niveau, comme des gens « normaux » serais-je tenté de dire. C'est très enrichissant pédagogiquement. En plus, mon premier concert de guitare, était un récital de Roland Dyens ».

« Il n'y a pas d'âge pour se faire plaisir ! »

Aline, joue de la guitare électrique et voulait découvrir d'autres horizons. Elle semble avoir été séduite. « La technique de la main droite est très différente. C'est intéressant de rencontrer d'autres passionnés, ça donne envie de prendre des cours de guitare classique. J'aime sa finesse et la clarté de sa sonorité. Je vais essayer d'intégrer ça et de créer quelque chose de personnel ».

Louise, 13 ans ne sait pas encore si elle veut faire de la musique son métier. « J'ai acquis plus de technique et de maîtrise, dit-elle. L'ambiance est super. Je suis claquée mais contente ». Adrien de Besançon, et Violaine de Mar-

mière fois, sont venus pour préparer des concours. Leurs propos se rejoignent. « On reçoit beaucoup d'éléments pour progresser, également une autre vision sur la façon de jouer et l'on peut travailler à toute heure ». Ils sont tous là pour différentes raisons, mais tous s'accordent pour louer la grande qualité de l'enseignement et l'ambiance exceptionnelle qui règne dans la maison du Kleebach. La convivialité et l'échange avec les autres apportent autant que les cours, même si la semaine est physiquement éprouvante. Ce que confirme Jean-Jacques Fimbel en précisant, « c'est un excellent groupe, très homogène et d'un bon niveau, je suis satisfait du travail fourni, et les progrès en seulement une semaine sont notables ».

« Un stage très enrichissant, très bon bilan par rapport au niveau de départ. Chacun a fait son marché, des décisions ont été prises, de nouvelles orientations, des vies se sont transformées », raconte Roland Dyens qui, d'ores et déjà, donne rendez-vous l'année prochaine. Le public, lui, s'est régalé. D'abord avec le concert d'ouverture, dans ce lieu magique qu'est le musée du Jouet, qui semblait particulièrement propice à recevoir le talent de Roland Dyens. Concert suivi, le lendemain, d'une remarquable prestation de Jean-Jacques Fimbel, avant de découvrir l'incroyable Gaëlle Solal. Et un final, par les stagiaires, qui n'a pas dépareillé. La conclusion de cette intense semaine revient de droit au doyen des stagiaires, qui a fait de la guitare son violon d'Ingres, Claude, 65 ans, dont c'est la sixième participation: « Il n'y a pas d'âge pour se faire plaisir ! ». Tous des guitarmaniaks ! ■



Les stagiaires réunis. PHOTO DINA

Figura II.10. Reportagem em Jornal de Colmar sobre o 7º *Stage de Guitare R. Dyens* e recital com a participação dos 'Estagiários'. Participação de Corrêa na reportagem e como músico-participante (1º à direita). Colmar, 2013.



Figura II.11. Dyens e o *Ensemble de Violões*. Recital como músico-participante (Corrêa).

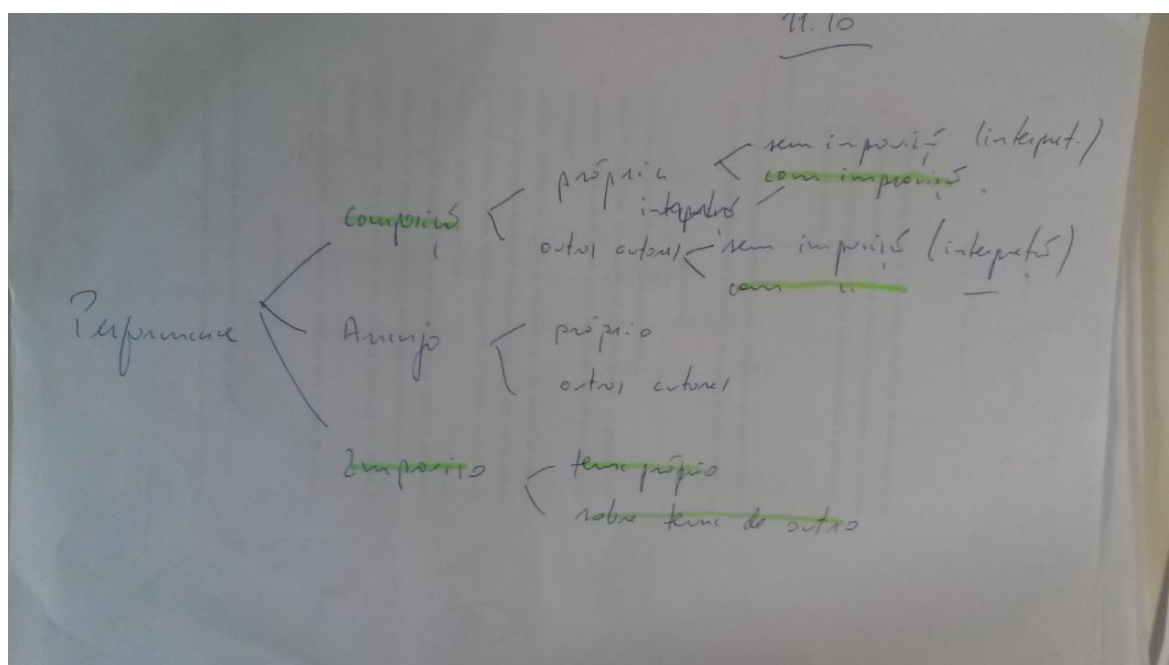


Figura II.12. Esboço das relações das variáveis de estudo da Tese a partir do Estudo Discográfico. Fonte: elaboração do próprio autor.

