

O Prelúdio de Garoto: uma análise

Xxxxx

¹Rua/Av. XXXXXXX, n. — Município-UF - CEP: XXXXX-XXX

Abstract. *This article analyzes the inspiration prelude of Aníbal Augusto Sardinha, the “Garoto”. Brazilian composer who lived in the first half of the twentieth century in Brazil and became known as a multi-instrumentalist of popular music. The analysis procedure seeks to understand the material and structural foundations that constitute the work, through understanding the form, harmony and conduction of the “voices”, finding probable relations with the characteristics of a prelude of the traditional repertoire.*

Keywords: *Musical Analysis, Solo Guitar, Brazilian music, Garoto.*



Resumo. *Este artigo analisa o prelúdio Inspiração de Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”. Compositor brasileiro que viveu na primeira metade do século XX no Brasil e ficou conhecido como um multi-instrumentista de música popular. O procedimento de análise busca entender o material e fundamentos estruturais que constitui a obra, através da compreensão da forma, harmonia e condução das “vozes”, averiguando prováveis relações com as características de um prelúdio do repertório tradicional.*

Palavras-chave: *Análise musical, Violão solo, Música brasileira, Garoto.*

1. Introdução

Aníbal Augusto Sardinha nasceu em São Paulo em 1915. Era multi-instrumentista e tocava diversos instrumentos de cordas (violão, violão tenor, banjo, bandolim entre outros) em ambientes predominantemente voltados a prática de música popular. Todavia, em um contexto diferente, é relevante observar seu apreço em tocar obras de Bach, Haendel e Mendelssohn ao violão solo, e sua dedicação, como é relatado em sua biografia no livro “Gente Humilde” de Mello (2012), a esse repertório. Em conformidade com essa dualidade em sua formação musical, habitando-o em universos musicais antagônicos de conceitos práticos e teóricos, assim está inserido este compositor. Levando em conta que, notoriamente, fica claro sua acentuada prática de música de tradição popular.

O fato da concepção prática em contrapartida à compreensão teórica na obra de Garoto ser um fator predominante, não o situa em uma posição subalterna. Uma vez que em um exercício de observação é importante “ter em mente que as ‘práticas teóricas’ conformam um legado de proposições que atuam no âmbito da ‘maneira de ver a coisa’ e não no âmbito da ‘coisa propriamente dita’.” (Freitas 2010, p. XXVI).

Optamos por alguns conceitos de análise de Forte e Gilbert (1992) sobre análise *schénkeriana* de Heinrich Schenker (1868-1935). Tendo em vista que estes princípios analíticos

tiveram “o intuito de revelar os segredos de coerência orgânica nos trabalhos (principalmente) dos mestres vienenses dos séculos XVIII e XIX.” (Saltini) a análise *schenkeriana* auxilia em procedimentos como

(...)(i) interpretar e representar o complexo de conduções melódicas presente, em pequena e larga escalas; (ii) mostrar sistematicamente as conexões existentes entre este complexo melódico resultante, e os movimentos harmônicos típicos do Sistema Tonal; e finalmente, (iii) integrar estes componentes com um conceito mais abrangente de desenvolvimento motivico. (Saltini)

Levando em conta que a obra aqui escolhida é denominada pelo compositor como um *prelúdio* e o termo é recorrente na tradição de música instrumental europeia, este trabalho pretende averiguar tendências, concepções utilizadas e suas possíveis relações com essas práticas.

2. Análise

Tratar da obra de Garoto para violão solo nos remete a dois pesquisadores substanciais: Ribeiro (1980) e Bellinati (1991), que através da musicologia fizeram um trabalho de resgate desse material de suma importância para a música brasileira. Do prelúdio *Inspiração* sobreviveram, até hoje catalogados, um manuscrito e uma gravação realizada pelo compositor. Assim, por intermédio desse material, podemos considerar duas edições realizadas pelos autores citados acima.

Como meio de clarificar a diferença entre elas recorremos a Junqueira (2012) e compreendemos que:

A publicação de Ribeiro reproduz fielmente o manuscrito de *Inspiração*, conservando em sua edição as estruturas que compõem o manuscrito original, como compasso, notas, figuras rítmicas, etc. Por outro lado, o trabalho de Bellinati se parece mais com uma transcrição da gravação do autor, e aposta em uma alteração do manuscrito original na tentativa de reproduzir no texto musical o que se ouve na gravação. (Junqueira 2012, p. 56)

Junqueira (2012) ilustra diferenças relevantes entre as edições, e afirma:

(...) podemos notar as diferenças substanciais entre as duas edições. O compasso original, escrito por Garoto, é alterado por Bellinati, assim como as figuras rítmicas, gerando uma melodia diferente e mais uma voz no acompanhamento. Além disso, existe ainda acréscimo de notas e alterações enarmônicas. (Junqueira 2012, p. 57)

Nossa análise será realizada pela edição de Bellinati (1991), uma vez que a transcrição completa de Ribeiro (1980) e o manuscrito não foram encontradas.

Inspiração é uma pequena peça com duração média de 2’30” datada de 1947. A parte formal é constituída por duas partes e uma Coda e estão segmentadas na seguinte

sequência: A, B, A, A', B e Coda. Logo na parte A, a qual possui 8 compassos, apresenta-se uma estrutura harmônica que inicia na tônica (em primeira inversão), no desenvolvimento utiliza dominantes secundárias, acorde da região da subdominante menor até finalizar o trecho na dominante da tonalidade. Recorrendo a Freitas (2010), procuramos entender a percepção de Garoto a respeito da consciência dos “lugares de chegada” da harmonia por intermédio da forma e condução das “vozes”.

Figura 1: Reprodução da parte A com redução rítmica e cifras

Compasso: 1 5 8

A7M/C# D#° Bm7/13 E7/9 A Gm6 / Em7(5b) B7/F# E7

Para condensar e clarear o trecho empregamos *diminuições melódicas*¹ segundo (Forte e Gilbert 1992, p. 65). Dessa maneira podemos observar melhor a condução das “vozes” e suas progressões harmônicas.

Nesse trecho fica claro a pensamento tonal do compositor. Analisando o intervalo entre as notas do segundo acorde (Dó, Re#, Fá# e Lá) é observado a simetria de 1 tom e meio entre elas, assim a sonoridade sugere uma tríade diminuta com sétima diminuta.

Acordes com essas configurações no música tonal possuem funções dominantes devido a presença de trítomos (Dó-Fa# e Re#-Lá), e dessa maneira podemos entendê-los como “meios (aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta; os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim, etc.)” (Freitas 2010, p.1). Compreendemos assim como um acorde dominante do quinto grau.

Outro acorde a ser analisado nesse trecho está no sexto compasso, podendo dispor de duas nomenclaturas *Gm6* ou *Em7(5b)*. Ambos são encontrados na região da subdominante menor (Ré menor). Segundo Schoenberg (2011, p. 323) acordes proveniente dessa região não são utilizados apenas para modulação, “mas também para o alargamento da *candência*, para enriquecer o processo dentro da tonalidade”. Assim concluímos as seguintes funções na progressão harmônica desse trecho.

A parte B contém 20 compassos e seu caminho harmônico não distância muito da

¹O termo refere-se ao processo de redução pelo qual notas de uma certa duração se apresentem em valores menores. Os diferentes tipos de eventos musicais envolvidos neste processo “reduzido” são simultaneamente conhecidos pelo nome de *diminuições*, e compreendemos como: *notas de passagem* (P), *bordadura* (B), *salto consonante* (SC) e *arpejos* (ARP), e as várias subespécies deles. Na tradução do espanhol lê-se “El término *disminución* se refiere al proceso por el cual un intervalo formado por notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños. Los distintos tipos de acontecimientos musicales implicados en este proceso “diminutivo” se conocen colectivamente con el nombre de *disminuciones*, y comprenden la *nota de paso* (P), la *bordadura* (B), el *salto consonante* (SC) y la *arpegiación* (Arp), así como las distintas subespecies de éstos.” Forte e Gilbert (1992, p. 65)

Figura 2: Reprodução da análise geral da parte A

Compasso: 1 5 8

A7M/C#	D#°	Bm7/13	E7/9	A	Gm6	B7/F#	E7
					Em7(5b)		
I	vii° V	ii	V ⁷	I	ii° iv	V ⁷ V	V ⁷

tônica, destacamos um acorde no compasso 14. As notas (Dó#, Fá# e Lá) desse acorde configura uma tríade aumentada.

Na peça, Bellinati interpreta o acorde como um Fá aumentado (Fa#, Lá, Dó#) na segunda inversão. Na qual entendemos que “na tríade aumentada não é necessário estabelecer uma diferença entre estado fundamental e inversões. Quase sempre ela é passível de interpretações diversas...” (Schoenberg 2011, p. 350). No entanto, considerando o

Figura 3: Reprodução do trecho da parte B com enarmomização da nota Fá#



Compasso: 14 14

A/C#	Faum	D	A/C#	Aaum	D
				(x)	
I			I	V IV	IV

ponto de vista funcional e analisando os acordes próximos, compreendemos como um Lá aumentado (Lá, Do#, Mi#), enarmonizando a nota Fá# para Mi#. Kostka e Payne (1994, p.428) **explica** que “quando a quinta de V ou V7 é cromaticamente aumentada (...) esta alteração é útil no sentido em que a quinta alterada cria uma sensível para a terça da tríade da tônica.”². Desse modo, interpretamos o acorde como uma dominante secundária do IV grau.

A escolha da nota feita por Bellinati facilita a leitura evitando o dobrado sustenido da nota Ré, levando em conta o motivo rítmico e melódico do trecho.

²No original lê-se “When the 5th of a V or V7 is chromatically raised, (...) This alteration is useful in that the raised 5th creates a leading tone to the 3rd pf the tonic triad.”

Podemos dividir a parte B em duas, na qual a primeira inicia no compasso 09. Nesta região da obra recorreremos a Forte e Gilbert (1992, p. 141), em virtude de um processo composicional designado como *padrão intervalar linear* que consiste em “um desenho nas conduções das vozes por uma serie de pares de intervalos formados entre o descanto e baixo”³.

Figura 4: Reprodução da análise geral da parte B

Compasso: 9 14 17

8^a 6^a 10^a 6^a 10^a 6^a 10^a 6^a 10^a 6^a 10^a 10^a 10^a 10^a

A E/G# F#m/A G#dim/B A/C# Aaum D E7 F#m7

I V vi vii° I V/IV IV V vi

Compasso: 18 20 25

8^a 10^a 10^a 10^a 10^a 10^a 10^a

B7 E7 E#° F#m D A/C# G#dim/B A

V/V V vii°/vi vi IV I vii° I vii°/ii

Esses padrões são observados (compasso 10) quando a voz do baixo (Lá) configura um intervalo de 6^a com relação ao descanto (Fá#), de forma ascendente, mediante grau conjunto, onde a voz do descanto desaparece (compasso 14). Simultaneamente outro padrão aparece entre o baixo e a melodia principal, neste momento constituído de intervalos de 10^a (compasso 10 ao 17) onde serão regulares na segunda seção, entretanto, o movimento das “vozes” são descendentes com o mesmo padrão intervalar linear.

A parte B finaliza no compasso 25 com o acorde de A#°, acorde que possui a função de dominante secundária do segundo grau. Os compassos 26, 27 e 28 são uma pequena ponte para cadenciar (ii, V) o retorno a parte A.

A repetição da parte A apresenta uma alteração considerável: o acorde final. No início ele finalizava com a dominante da tônica (E7), neste momento, visto que verifica-se um pequeno trecho com modulação adiante, o compositor utiliza o acorde de Fá maior com

³Na tradução para o espanhol lê-se “Un diseño interválico lineal es un diseño de conducción de la voz integrado por una serie de pares de intervalos formados entre el descanto y el bajo (las voces exteriores).” (Forte e Gilbert 1992, p. 141)

sétima menor com a função de dominante da nova tônica (B \flat). Notável ressaltar que no final desse trecho em B \flat o acorde de F \sharp com função de dominante reaparece, no entanto ele não resolve na nova tônica (B \flat), e sim na dominante (E7) da tonalidade inicial da peça (Lá maior).

Figura 5: Reprodução da redução da região de modulação

Compasso: 36 37 44

Final da repetição da parte A: F7

Parte A' em B \flat : B \flat 7M/D

F7(13 \flat) E7(13)

V $\frac{7}{1}$ I V $\frac{7}{1}$ V $\frac{7}{1}$

Freitas (2010, p.164) explica que este acorde dominante, F7(13 \flat), resolvendo na dominante da tonalidade, é um “agrupamento de sons que, a cerca de 400 anos, se acha em uso na música ocidental e que já recebeu diversos nomes e variadas descrições (...) foi cifrado, realizado e teorizado nas instruções barrocas do baixo contínuo, ficou conhecido na teoria de escola como “acorde de sexta aumentada”(por vezes dita italiana, francesa ou alemã)”. Guest (2006, p.78) exemplifica e explica que “o trítone [Mi \flat e Lá] é responsável pelo som preparatório característico do acorde dominante.” Enarmonizando essas notas, esse trítone, aparece na dominante de E7, o acorde de B7 (Si, Re \sharp , F \sharp , Lá), e esse procedimento cadencial é descrito por ele como *dominante substituto* (ou SubV).

A parte A' é uma repetição variada da parte A em uma tonalidade nova (B \flat), o compo-

Figura 6: Reprodução da parte A'

Compasso: 37 40 44

B \flat 7M/D E $^{\circ}$ Cm7/13 B7(13 \flat) B \flat A \flat m6 Fm7(5 \flat) F \sharp 7(11 \sharp) F7(13 \flat) E7(13)

I vii $^{\circ}$ /V ii SubV I ii $^{\circ}$ /iv SubV SubV V

sitor mantém o motivo rítmico e melódico, entretanto ele altera alguns acordes de dominantes, empregando o uso do acorde de sexta aumentada nos progressões cadenciais.

No compasso 40, o acorde de B7(13 \flat) (o Mi \flat é entendido como Ré \sharp) resolve em B \flat . E nos compassos 43 e 44 é visto o uso do mesmo composto cadencial, em que F \sharp 7(11 \sharp)(o Si \flat da voz do acompanhamento é entendido como Lá \sharp) resolve em F7(13 \flat) e logo resolvendo em E7(13).

Para finalizar a peça o compositor faz uma pequena coda, na qual é elaborada com o emprego de bordaduras, passagens cromáticas e algumas citações de trechos anteriores da obra. Nesta passagem final aplica-se suspensões de quartas e nonas no acorde de dominante, das quais são resolvidas até chegar no acorde de tônica, e em seguida finalizando

Figura 7: Reprodução da Coda

Compasso: 45 50 56

Bm7 F#m7 E7 A7M
I VI V I

a obra com uma escala diatônica da nota sol até si, uma escala cromática de Si \sharp a Lá e a reafirmação do acorde principal com ressaltos da sétima maior no descanto.



3. Considerações finais

A utilização dos princípios inspirados na notação *scheneriana* segundo Forte e Gilbert (1992) **clarifica os procedimentos aplicados na obra.** Apesar de Garoto ter em sua maioria suas atividades voltadas a um repertório popular, ele consegue fazer uma ligação com os prelúdios de compositores do século XVIII e XIX, e dentre essas características podemos destacar os *padrões intervalares lineares* regendo a condução de voz e unidade motívica, no caso bordaduras de prefixo associadas a arpejos.

Referências

- Bellinati, Paulo. 1991. *The Guitar Works of Garoto*. Volume Vol. 1 e 2. San Francisco, Ca, USA: GSP.
- Forte, Allen, e Steven E. Gilbert. 1992. *Introducción Al Análisis Schenkeriano*. Editado por S. A. Editorial Labor.
- Freitas, Sergio P. Ribeiro. 2010. “Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.” Tese de doutorado, Univerdade Federal de Campinas, Intituto de Artes, Campinas, SP.
- Guest, Ian. 2006. *Harmonia, Método Prático*. Volume Vol. 1. Editado por Lumiar Editora. Rio de Janeiro.
- Junqueira, Humberto. 2012. “A obra de Garoto para violão: O resultado de um processo de mediação cultural.” Dissertação de Mestrado, UFMG.

- Kostka, Stefan, e Dorothy Payne. 1994. *Tonal Harmony with an introduction to twentieth-century music*. 3rd ed. Editado por Allan W. Schindler consulting editor in music.
- Mello, Jorge. 2012. *Gente Humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC SP.
- Ribeiro, Geraldo. 1980. *Álbum para violão dos grandes sucessos de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)*. São Paulo, SP, Brasil: Editora Musical Pierrot Ltda.
- Saltini, Roberto. Considerações sobre as Teorias e o Método de Análise Schenkerianos. Acessado em 15/02/2017.
- Schoenberg, Arnold. 2011. *Harmonia*. 2ª edição. Editado por Editora Unesp. São Paulo. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf.