

Conservatorio di Musica "Francesco Cilea"

Istituzione di Alta Cultura

Reggio Calabria

Lo choro brasiliano
Prospettive musicologiche e didattiche
tra repertorio e prassi esecutive



Atti del Convegno Internazionale di Studi

A cura di

Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino

Edizioni del Conservatorio di Musica "Francesco Cilea"

CONSERVATORIO DI MUSICA "FRANCESCO CILEA"
Istituzione di Alta Cultura
Reggio Calabria

SOPPLIMENTI MUSICALI
III, 3

SOPPLIMENTI MUSICALI

Serie III

DIDATTICA: STRUMENTI E MATERIALI

1. *Quaderni della Scuola di Didattica della Musica. Volume I*, a cura di Tonino Battista e Lara Corbacchini, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2004.
2. *Le note invisibili. La composizione "aleatoria" come progetto didattico*, («Quaderni del Dipartimento di Didattica della Musica, II») a cura di Giovanni Guaccero, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2019.
3. *Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 24-25 ottobre 2019), a cura di Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2023.

CONSERVATORIO DI MUSICA "FRANCESCO CILEA"
Istituzione di Alta Cultura
Reggio Calabria

LO CHORO BRASILIANO
PROSPETTIVE MUSICOLOGICHE E DIDATTICHE
TRA REPERTORIO E PRASSI ESECUTIVE

Atti del Convegno Internazionale di Studi
(Reggio Calabria, 24-25 ottobre 2019)

A cura di
Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino

Edizioni del Conservatorio di Musica "Francesco Cilea"

*Il Convegno è stato organizzato dal Conservatorio di Musica
"Francesco Cilea" di Reggio Calabria con il patrocinio
di CRIJMA - Sorbonne Université di Parigi,
della Escola Brasileira de Choro "Raphael Rabello" di Brasília,
della Società Italiana di Musicologia.*

*Il coordinamento scientifico è stato a cura di
Vincenzo Capolaretti, Henrique Cazes, Maria Grande,
Giovanni Guaccero, Nicolò Maccavino*

Progetto, impaginazione e realizzazione grafica
di Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino

Software Scribus 1.5.8

In copertina: musicisti di *choro* a Jacarepaguá
(Rio de Janeiro), inizio XX secolo



A.D. 2023

© EDIZIONI DEL CONSERVATORIO DI MUSICA "F. CILEA"

Via Giuseppe Reale, 1

Tel. 0965 812223

89123 REGGIO CALABRIA - ITALY

cilea.protocollo@gmail.com / www.conservatoriocilea.it

ISBN 978-88-87970-18-0

INDICE GENERALE

<i>Presentazione</i>	
Francesco Romano, Direttore del Conservatorio "F. Cilea"	VII
Cettina Nicolosi, Presidente del Conservatorio "F. Cilea"	IX
<i>Prefazione dei curatori</i>	
Giovanni Guaccero	XI
Nicolò Maccavino	XV
HENRIQUE CAZES	
<i>Introdução ao choro</i>	1
RODRIGO TEODORO DE PAULA	
<i>La musica e la danza urbana tra Brasile e Portogallo, prima dello choro (1770-1830)</i>	13
MARIA DI PASQUALE	
<i>Il pianoforte brasiliano tra musica erudita e popular: dai romantici a Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth</i>	47
NICOLÒ MACCAVINO	
<i>Il repertorio per chitarra di Heitor Villa-Lobos e lo choro: fra musica erudita e musica popolare brasiliana</i>	85
VINCENZO CAPORALETTI	
<i>Estemporizzazione, improvvisazione e processi senso-motori nella tradizione dello choro</i>	133
GIOVANNI GUACCERO	
<i>Testualità e processo poetico nello choro brasiliano. Gli esempi paradigmatici di Pixinguinha e Jacob do Bandolim</i>	163

FABIANO ARAÚJO COSTA - PATRÍCIA DE SOUZA ARAÚJO <i>O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira em 7 Anéis de Egberto Gismonti: uma filologia groovêmica</i>	197
MARIA INÊS GUIMARÃES <i>Choro in Paris - Music education and an International Festival</i>	251
HENRIQUE LIMA SANTOS NETO <i>Il Manual do Choro e l'esperienza didattica presso la "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" di Brasília</i>	281
FABIO FALAGUASTA <i>L'insegnamento dello choro: esperienze didattiche tra Brasile e Italia</i>	293
APPENDICI	
APPENDICE 1: <i>Programma del Convegno</i>	307
APPENDICE 2: <i>Galleria fotografica</i>	313
GLOSSARIO	319
INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE CITATE	321

Questo terzo volume dei *Sopplimenti musicali*, III Serie, ideati da Gaetano Pitarresi, arricchisce in maniera determinante una delle collane meno folte editate dal Conservatorio "F. Cilea"; inaugurata nel 2004 col primo volume dei *Quaderni della Scuola di Didattica della Musica* a cura di Tonino Battista e Lara Corbacchini, indimenticati docenti di questo Istituto poi trasferitisi in altri conservatori, dovette attendere il 2019 per aggiungere un secondo titolo, *Le note invisibili. La composizione "aleatoria" come progetto didattico*, a cura di un altro indimenticato docente, Giovanni Guaccero, il quale diede nuovo impulso agli studi sugli strumenti e sui materiali della didattica musicale incontrando una particolare attenzione del nostro Consiglio accademico verso la sua originale ricerca che poté così produrre il più grande evento fino ad allora organizzato in Italia sullo *choro*: un convegno internazionale realizzato a Reggio Calabria da questo Conservatorio, allora diretto da Maria Grande, il 24 e 25 ottobre 2019 preceduto da un concerto del più grande cavaquinista brasiliano, Henrique Cazes, con l'orchestra d'archi dell'Istituto.

Dopo 4 anni, nonostante il trasferimento ad altra sede, Guaccero "torna" e cura, assieme a Nicolò Maccavino, questo volume collettaneo, frutto di una feconda e diligente ricerca su uno dei generi musicali più ricchi e stimolanti della cultura latinoamericana che dalla fine del secolo scorso si è diffuso in tutto il mondo, forte di una elevata ibridazione di popolare e colto che genuinamente fonde semplicità e perfezione, con interessante originalità anche in campo didattico.

Prof. Francesco Romano

Direttore del Conservatorio di Musica
"F. Cilea" di Reggio Calabria

Ormai da tempo il Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria è un riferimento importante per la produzione musicologica italiana, grazie all'organizzazione di convegni e a pubblicazioni di rilevanza internazionale, realizzati anche grazie al contributo di Nicolò Macca-vino, docente da molti anni di Storia della Musica nel corso di Didattica del nostro Conservatorio, il quale è tra i curatori di questo volume. Allo stesso tempo possiamo dire che, negli anni in cui è stato docente di Elementi di composizione per Didattica qui a Reggio Calabria (tra 2007 e 2019), Giovanni Guaccero, l'altro curatore di questo testo, si è avuto un forte impulso negli studi sulla musica popolare del Brasile, testimoniato dalla realizzazione di vari seminari e incontri tenutisi nel nostro istituto anche con artisti del calibro di Yamandu Costa e Gilberto Gil, fino all'organizzazione nel 2019 dello storico convegno *Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive*, con la partecipazione, tra gli altri, di Henrique Cazes, uno dei massimi esponenti di questo genere musicale così ricco e variegato, che negli ultimi anni sta riscuotendo interesse in tutto il mondo.

Al citato convegno hanno partecipato studiosi e musicisti provenienti dal Brasile, dalla Francia, dal Portogallo, oltre che dall'Italia, e si sono sviluppate proficue collaborazioni con le relative istituzioni come la "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" (EBCRR) di Brasília e il CRIJMA Université Paris – Sorbonne, che insieme alla Società Italiana di Musicologia hanno patrocinato l'evento. I giorni di quell'ottobre 2019 hanno visto inoltre la collaborazione di varie realtà della città, quali l'Università della Terza Età (Unitre - Università delle Tre Età), l'Accademia del Tempo Libero e il Museo dello Strumento Musicale, con una viva mobilitazione di docenti e allievi del Conservatorio, per approfondire un genere come lo *choro* brasiliano, che ha la caratteristica di poter abbracciare sia l'ambito jazz che quello clas-

sico. Questo volume con gli atti del convegno giunge quindi a coronamento di un lungo e ampio lavoro durato anni, e raccoglie i saggi degli studiosi che si sono avvicinati in quei giorni, per realizzare un testo che può essere considerato il primo volume scientifico sull'argomento pubblicato in Italia.

Il Conservatorio "F. Cilea" ringrazia quindi i curatori, Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino, il comitato scientifico del convegno (formato – oltre che dai citati curatori – da Vincenzo Caporaletti, Henrique Cazes e Maria Grande), tutti i relatori, i docenti e gli allievi che hanno partecipato, le istituzioni patrocinate, le realtà reggine che hanno dato ospitalità agli eventi, nella speranza che siffatto libro possa rappresentare un punto di riferimento fondamentale per chi vorrà approfondire questo affascinante campo di studi.

Prof.ssa Concetta Nicolosi
Presidente del Conservatorio di Musica
"F. Cilea" di Reggio Calabria

Prefazione

Quando all'inizio del 2018 si è cominciato a immaginare la realizzazione di alcune giornate di studio sullo *choro* brasiliano da tenersi presso il Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria, in pochi credevano che il progetto si sarebbe poi concretizzato realmente. Ma l'idea, nata insieme a Fabio Falaguasta e a Henrique Cazes, al di là di ogni aspettativa fu subito presa in considerazione sia dal coordinatore del Dipartimento di Didattica della Musica Nicolò Maccavino e sia dall'allora Direttore del Conservatorio, Mariella Grande. Il progetto era ambizioso: una *masterclass* di Henrique Cazes (maggior cavaquinista e studioso di *choro* brasiliano), un concerto per *cavaquinho* e orchestra, un convegno. Eppure, alla fine possiamo dire di essere riusciti a centrare tutti gli obiettivi, realizzando qualcosa che in Italia non si era mai visto, lasciando il ricordo di giornate indimenticabili, frutto di quasi due anni di lavoro, portato avanti con il contributo di studiosi e istituzioni di tutto il mondo, del Conservatorio, di tanti allievi e di molte realtà culturali della città.

Progettando l'organizzazione del convegno internazionale *Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive* ci siamo posti l'obiettivo di approfondire alcune tematiche riguardanti lo *choro* (il principale genere di musica strumentale popolare brasiliana), indagandolo da un punto di vista storico, nei suoi rapporti con la tradizione scritta della musica erudita, dal punto di vista dell'antropologia musicale, mettendo in evidenza le sue connotazioni di musica *popular* legata anche a procedimenti improvvisativi e in relazione alle fonti fonografiche, e toccando in ultimo anche il tema della trasmissione culturale e della didattica, che negli ultimi anni si sta sviluppando intensamente tra Brasile e Europa.

Tra interventi, discussioni, esecuzioni musicali, *workshop*, dopo la relazione introduttiva di Henrique Cazes sull'evoluzione storica del-

lo *choro* in Brasile (in cui lo studioso spiega come dopo l'arrivo delle varie danze europee come polka e valzer a metà Ottocento attraverso un processo di 'brasilianizzazione' si è arrivati alla nascita e lo sviluppo dello *choro* lungo l'arco di un secolo e mezzo), il convegno si è sviluppato in tre sessioni principali, strutturazione che sostanzialmente è rimasta anche nella presente pubblicazione degli atti.

Nella prima sessione, *Tradizione scritta brasiliana e eredità europea*, si è voluto affrontare il tema del rapporto dello *choro* con la tradizione 'erudita' europea, partendo dalla relazione tra Brasile e Portogallo, fino a mettere in evidenza l'opera di alcuni dei maggiori compositori brasiliani. Rodrigo Teodoro de Paula ha posto al centro del suo intervento la musica e la danza urbana tra Brasile e Portogallo, 'prima dello *choro*' (1770-1830), attraverso lo studio di documenti relativi alle canzoni in lingua portoghese che divennero popolari come *modinhas*, o alle cosiddette *danças de preto* (danze dei neri), come il *lundu* o la *chula*, mettendo in evidenza possibili relazioni che possano indicare, in Brasile, la 'sopravvivenza' di elementi musicali che avrebbero costituito le basi per lo sviluppo dello *choro* e del *samba*. Al centro dell'intervento di Maria Di Pasquale c'è invece lo sviluppo del repertorio pianistico in Brasile a partire dalla metà dell'Ottocento, in particolare a Rio de Janeiro, nel cui ambito si diffusero sia le danze europee, sia le opere dei compositori romantici del vecchio continente che a loro volta hanno influenzato gli autori 'eruditi' brasiliani di tendenza più cosmopolita, a differenza di ciò che accadeva nella musica 'popolar', dove l'emergere di autori/pianisti come Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, principalmente con i loro *tangos*, rappresentò un contributo fondamentale per la nascita e la codificazione dello *choro*, e per l'identificazione di una musica nazionale brasiliana. Identità musicale nazionale che è anche alla base dell'opera e dell'operare di Heitor Villa-Lobos, autore al centro dell'intervento di Nicolò Maccavino, il quale, attraverso l'analisi del suo repertorio per chitarra (principalmente lo *Choro n. 1* e la *Suite popular Brasileira*), cerca di mettere in evidenza il rapporto del compositore con lo *choro* e con i musicisti che praticavano questa musica, in una continua dialettica tra 'erudito' e 'popolar', sia nel contesto delle trasformazioni culturali del Brasile del primo Novecento, in cui il ruolo di intellettuali come Mário de Andrade fu fonda-

mentale, sia sul piano della proiezione internazionale, come dimostrato dal rapporto con Andrés Segovia.

La seconda sessione, *Repertorio e prassi improvvisative dello choro nel contesto delle musiche audiotattili*, vuole indagare lo *choro* come '*música popular*', veicolata anche al di là del *medium* della scrittura musicale. A questo proposito, pur potendo collocare lo *choro* nel contesto della grande famiglia delle musiche afroamericane, adottando il paradigma 'audiotattile', si è deciso di dare alla sessione una connotazione scientifico-musicologica che consentisse di spostare maggiormente l'attenzione sulle modalità di organizzazione del suo 'sistema operativo'. L'intervento di Vincenzo Caporaletti dà le coordinate metodologiche a cui si attengono in larga parte tutti gli interventi di questa sessione. Lo studioso, dopo una parte introduttiva in cui espone le basi della 'teoria audiotattile' da lui elaborata, si concentra in particolare sui rapporti tra *choro* e jazz, evidenti nei lavori di un compositore/chitarrista sperimentatore come Garoto, autore di *Benny Goodman no Choro*, brano che viene analizzato attraverso la lente dell'interpretazione discografica che ne è stata data da Henrique Cazes (*violão tenor dinâmico*) e Marcello Gonçalves (*violão de 7 cordas*), vero oggetto di studio del suo testo. Nel mio intervento su Pixinguinha e Jacob do Bandolim, dopo aver focalizzato l'attenzione sul carattere 'formulaire' dello *choro*, mettendo in evidenza le relazioni con le tecniche di ornamentazione in particolare derivate dalla musica barocca europea, e sugli schemi ritmici derivati da *tango brasileiro*, *maxixe* e *samba*, attraverso l'analisi di alcune sezioni di due brani, *Vibrações* di Jacob do Bandolim e *Cochichando* di Pixinguinha, tento di affrontare il problema della testualità nello *choro*, ponendo in relazione manoscritti, edizioni a stampa, incisioni discografiche e la tradizione orale veicolata in particolare nella dimensione della *roda*. Nel testo di Fabiano Araújo Costa e Patrícia de Souza Araújo, che nasce nel contesto della loro ricerca sulla musica brasiliana in cui vengono sovrapposte fonti di matrice audiotattile (incisioni) e fonti visive (partiture), viene individuato lo *choro* come una delle fonti possibili per musicisti di 'confine' come Egberto Gismonti, del quale viene sottoposto ad analisi un brano che l'autore stesso definisce '*choro*', *7 Anéis*, che viene osservato mettendo a confronto sette registrazioni del pezzo effettuate tra 1988

e 2018, le relative caratteristiche 'groovemiche', e alcune delle versioni in partitura pubblicate, mettendo in evidenza le particolari caratteristiche del processo creativo di Gismonti.

Nella terza sessione, *La didattica dello choro*, si è voluto affrontare il tema della trasmissione culturale dello *choro*, che da circa 20/30 anni, accanto al permanere di forme di trasmissione orale, ha visto lo sviluppo di una didattica organizzata nelle scuole e nelle università brasiliane. Il diffondersi dello *choro* nel mondo (anche in Europa e in Italia), pone – come è stato in passato per il jazz – degli interrogativi su quali siano i 'limiti' di questo linguaggio musicale e su quali siano le modalità attraverso le quali è possibile svilupparlo oggi in forme originali, anche fuori dal Brasile. L'intervento di Maria Inês Guimarães è incentrato sulla diffusione dello *choro* a Parigi, in particolare attraverso l'attività del "Club du Choro de Paris", primo centro di diffusione dello *choro* fondato in Europa nel 2001, nel cui ambito sono iniziate sia un'attività didattica regolare (a partire dal 2004-2005), sia un Festival Internazionale (dal 2005), che ogni anno rappresenta un momento in cui si può venire in contatto anche con grandi musicisti provenienti dal Brasile. Nel testo vengono esposti, attraverso numerosi esempi, argomenti didattici fondamentali come il rapporto tra 'ascolto e memoria', il fraseggio anche in relazione agli schemi ritmici tipici della musica brasiliana, l'armonia, la forma, fino all'utilizzo del pianoforte, sia dal punto di vista solistico che in gruppo.

L'intervento di Henrique Lima Santos Neto è incentrato sul suo pionieristico testo didattico, scritto in collaborazione con Eduardo Maia Venturini, *Manual do Choro*, e sull'esperienza didattica svolta presso la "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" (EBCRR) di Brasília, fondata da suo padre Henrique Lima Santos Filho, ossia Reco do Bandolim, dal quale ha ora ereditato la direzione. La sfida di sviluppare una metodologia di insegnamento per lo *choro*, un genere di musica veicolato in larga parte in forma orale, è il tema principale dell'intervento, nel quale partendo da una descrizione storica dello sviluppo dello *choro* a Brasília, dalla fine degli anni '60 alla fondazione del "Clube do Choro" e poi della "EBCRR", si arriva a descrivere la metodologia didattica utilizzata, rispetto ad aspetti come armonia, ritmo, *baixarias*, fraseggio, ornamentazione, forma e struttura.

Fabio Falaguasta infine nel suo scritto pone in relazione l'organizzazione e le metodologie d'insegnamento della "Casa do Choro" di Rio de Janeiro dove ha studiato (in cui hanno un ruolo fondamentale la musica d'insieme e il rapporto tra ascolto e memoria musicale), con l'attività didattica che abbiamo svolto insieme nel "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" di Roma, mettendo in evidenza quali siano le problematiche maggiori che per noi europei si pongono nell'approccio alla musica brasiliana e in particolare in relazione allo *choro*. Nella "Scuola di Testaccio" abbiamo ospitato *workshop* di musicisti come Guinga, Henrique Cazes, Henrique Neto, del quale abbiamo in parte adottato proposte didattiche tratte dal suo citato testo *Manual do Choro*, cercando di trovare una via 'originale' per l'insegnamento di questa musica, fuori dalla madrepatria di origine.

La letteratura scientifica di ambito universitario sullo *choro* in Brasile è oggi come oggi molto ampia, e gli argomenti da inserire nel convegno sarebbero potuti essere molti altri, ma nel contesto italiano, dove sostanzialmente non esistono studi su tali temi, questo volume vuole rappresentare una prima tappa di un percorso che potrà essere sviluppato in fasi successive, sperando che l'interesse sull'argomento sia in futuro sempre maggiore, grazie anche a iniziative come il convegno del 2019, che grazie al Conservatorio "Francesco Cilea" di Reggio Calabria, agli enti patrocinatori, alle realtà associative del territorio e a tutti gli studiosi, musicisti e studenti che hanno partecipato, ha aperto uno squarcio su una delle più affascinanti realtà musicali del nostro tempo.

Giovanni Guaccero

Quando nell'ottobre 2019 ebbero inizio i lavori del Convegno internazionale di studi *Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive*, fui felice di constatare – così come era accaduto oltre venti anni prima per l'abbrivio dell'attività convegnistica storico-musicologica – che, come allora, il Conservatorio di Reggio Calabria fosse fra le prime Istituzioni AFAM italiane,

se non la prima, a organizzare e realizzare un Simposio internazionale dedicato allo *choro*, il più importante genere strumentale 'popolare' brasiliano. Così facendo il "Cilea" dava il giusto rilievo a un genere musicale 'altro' che, sebbene fra i più interessanti e affascinanti della nostra epoca, rimaneva ai margini dei programmi di studio affrontati e previsti in Conservatorio.

Fui ancor più felice poter osservare che oltre agli studiosi, molti dei quali esperti musicisti di *choro*, le sessioni del convegno furono animate e allietate dagli interventi e, soprattutto, dalle esecuzioni (vocali e strumentali) che ebbero per protagonisti colleghi e studenti di alcune classi del "Cilea": Canto Jazz, Chitarra classica e Jazz, Clarinetto e Didattica della musica. Ma non è tutto. Infatti, concluse le varie sessioni, le esecuzioni continuarono, vera delizia per il pubblico intervenuto, sia presso l'Auditorium "Umberto Zanotti Bianco", dove si potè ascoltare, fra l'altro, un concerto per *cavaquinho* e orchestra d'archi (ne furono protagonisti Henrique Cazes, l'Orchestra d'archi del Conservatorio diretta da Giuseppe La Malfa, con Henrique Neto e la partecipazione di Fabio Falaguasta e Wander Pio) e il *recital* di Maria Di Pasquale; sia al Museo dello Strumento Musicale dove ebbe luogo la magnifica *roda de choro* con musiche del repertorio tradizionale, di autori come Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Ernesto Nazareth e altri.

Oggi sono felicissimo, in qualità di curatore, assieme a Giovanni Guaccero (profondo conoscitore di *choro* e di musica brasiliana *tout court*, vera anima del Convegno) porgere alla comunità scientifica il volume che è il frutto eloquente dei lavori presentati dagli studiosi intervenuti al Simposio reggino, e dai quali traspare chiara la volontà di indagare e approfondire, seguendo diversi approcci epistemologici e metodologici, i vari aspetti dello *choro*.

Desidero ringraziare la professoressa Maria Grande e il maestro Francesco Romano, direttori del Conservatorio "Francesco Cilea", senza la cui 'lungimiranza' e sensibilità, al pari della presidente professoressa Concetta Nicolosi, unitamente agli organismi del Consiglio Accademico e di Amministrazione da loro presieduti, hanno reso possibile la realizzazione del Convegno, prima, e poi di questo volume.

Un riconoscimento particolare va alla Società Italiana di Musicologia e al suo presidente, professore Claudio Toscani, per il patrocinio concesso, insieme ai professori Vincenzo Caporaletti e Fabiano Araújo Costa, responsabili del Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles de La Sorbonne Université de Paris e al professore Henrique Lima Santos Neto responsabile dell'Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello di Brasília.

Esprimo, infine, la mia gratitudine ai professori Vincenzo Caporaletti, Henrique Cazes, Maria Grande e Giovanni Guaccero con i quali ho condiviso la responsabilità scientifica dell'organizzazione del Convegno, indi ai Colleghi i quali, con la partecipazione ai lavori prima, e l'invio dei loro contributi dopo, hanno dato sostanza e corpo alla presente pubblicazione.

Nicolò Maccavino

HENRIQUE CAZES

Introdução ao choro

A chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, que fugiu do seu país prestes a ser ocupado por Napoleão, deu início a uma riquíssima e única experiência cultural. De uma forma como jamais se poderia imaginar no continente europeu, a cultura erudita da aristocracia foi gradativamente apropriada e modificada pelas classes populares. O choro é sem dúvida um fenômeno nascido da interação entre esses dois mundos culturais. No prefácio do livro *Choro. Do Quintal ao Municipal*, o antropólogo Hermano Vianna ressaltou a riqueza desse território entre mundos:

[...] o traço mais interessante de tudo aquilo de vital que aconteceu e acontece na cultura carioca e brasileira: nem o Quintal nem o Municipal. O melhor acontece "entre", na possibilidade de ultrapassar as fronteiras rígidas que separam os vários mundos culturais, na tradução entre as várias linguagens musicais, na genial atuação de mediadores (entre-mundos, entre-linguagens) [...].¹

As melhorias introduzidas na cidade incluíram a implantação de alguns serviços públicos essenciais como o correio e o porto e fez surgir uma classe média de funcionários. Essa classe recém surgida e composta, em sua maioria, por afro-brasileiros, se constituiu no tecido social de suporte para o choro.

Com a família real portuguesa chegaram além de fidalgos e serviços, num total estimado entre dez e quinze mil pessoas, alguns músicos encarregados de manter a animação nos novos e calorentos

¹ HERMANO VIANNA, *Prefácio* in HENRIQUE CAZES, *Choro. Do quintal ao municipal*, Rio de Janeiro, Editora 34, 2010⁴, p. 9.

salões. A quadrilha, a contradança, a valsa e outras combinações dançantes foram introduzidas. Também chegaram ao Brasil os primeiros pianos e o instrumento ganhou muitos adeptos na cidade, que já demonstrava especial vocação para a música, segundo o relato de viajantes. Já em 1856, o escritor Manuel de Araújo Porto Alegre chamava o Rio de 'Cidade dos Pianos' e a existência de tantos desses instrumentos, foi fundamental para a popularização da polca, a principal matriz do choro.

Quando foi dançada no teatro em 1845, precedida de grande expectativa, a polca veio de encontro a um anseio de maior liberalização dos costumes nos salões. Era a mudança das danças coletivas como a quadrilha, para as de par enlaçado. Isso já acontecia com a valsa, que a corte trouxera da Europa, mas com a polca tudo ficou mais íntimo e sensual.

Pouco antes, surgiram as primeiras casas editoras de música e a impressão de inúmeras partituras de polca potencializou o espalhamento desta dança.

Na medida que as partituras de polcas iam caindo no gosto dos pianistas que animavam as festas da classe média, os músicos populares ouviam e passavam a copiar aquele modelo de dança. Nessa apropriação, acrescentavam um toque sentimental ligado ao sotaque musical português e um repertório de surpresas rítmicas (síncopes, antecipações, trocas de acentuação), que a numerosa presença de escravos africanos espalhou em terras brasileiras. Dessa mistura nasceu o choro, primeiro como uma forma de frasear e adaptar, além da polca, outras danças como a valsa, a habanera, a mazurca e a schottisch.

A meu ver, o termo choro é uma decorrência da maneira chorada com que os músicos populares 'amoleciam' as polcas européias. Daí eles seriam chamados de chorões e sua música de choro. O termo também servia para designar o grupo de músicos que tocava esse tipo de música, como no caso do 'Choro Carioca' e o evento onde seria executado este tipo de música: «hoje vai ter um choro na Cidade Nova». Pesquisadores de prestígio como Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) e Ary Vasconcellos (1926-2003) sugeriram raízes rurais para o uso do termo 'choro', mas não foram encontradas evidências nesse sentido, até por se tratar de uma prática musical tipicamente urbana.

Que a polca foi apropriada e modificada pelos músicos populares é sabido, mas quais elementos foram mantidos e quais modificados? Primeiramente a forma rondó, voltando sempre à primeira parte da música, permaneceu como nas polcas europeias. O esquema de modulações foi igualmente mantido. Esse esquema era majoritariamente assim: para peças em tom maior, a segunda parte no relativo menor e a terceira no tom da subdominante. Para peças em tom menor, a segunda parte no relativo maior e a terceira no homônimo. Até os dias de hoje, boa parte do repertório de choro mantém essa relação de tonalidades.

A respeito do que mudou, podemos começar pelo andamento, que caiu para facilitar a inclusão e a inflexão dos elementos contramétricos. Essa queda nos andamentos foi observada por Luciano Gallet na introdução de seus *Exercícios Brasileiros*, da década de 1920:

Da polca europeia veio a polca brasileira; desta o tango e dele o maxixe. Houve relaxamento de andamentos e ritmos, da polca ao maxixe. Este tem movimentos largos e amplos; acentuações exageradas; desenhos melódicos ondulantes e ritmos quebrados [...].²

Em termos absolutos os andamentos passaram do *allegretto* das polcas importadas, 112-120 BPM, para algo em torno de 88-96 BPM. O resultado facilitou a sincopação e a comunicação da música com o corpo. O caráter passou de alegre e saltitante para lírico e melancólico.

Um gênero intermediário no abrasileiramento da polca, foi a chamada polca-lundu, que mantinha o desenho melódico, a forma e os esquemas modulatórios da polca original e trazia um acompanhamento mais balanceado, tirado dos baixos do lundu. A polca-lundu ao ser dançada deu origem ao maxixe, que sendo primeiramente apenas uma forma de dançar, depois caracterizou um ritmo que potencializava os requebros sensuais dos dançarinos.

Mediadores profissionais e especialistas amadores

Há um consenso entre os estudiosos do choro que as três últimas

² LUCIANO GALLET, *12 Exercícios Brasileiros*, Rio de Janeiro, Ricordi, 1928, p. 4.

décadas do século XIX foi o período de florescimento da música dos chorões e do surgimento da roda de choro, encontro doméstico de músicos que ajudou a espalhar essa música. É nesse período que se configuram duas categorias que vão influenciar os destinos do choro e da roda de choro, ao longo de um século e meio. A primeira dessas categorias proponho chamar de **mediadores profissionais**, ou seja, os músicos cultores do choro que atuavam profissionalmente em segmentos variados e mantinham contato com a roda de choro. A segunda categoria, que chamei de **especialistas amadores**, era composta por músicos de atuação exclusiva, ou quase exclusiva, na roda de choro. A partir de 1870, a música dos chorões se propagou, além das rodas de choro, pelas bandas de música e pelo teatro de variedades.

O papel de mediação entre o mundo da música profissional e o ambiente informal da roda foi desempenhado por músicos tecnicamente aparelhados para tal empreitada. Foi assim que surgiu a geração dos pioneiros do choro, lideranças profissionais que criaram um tipo de música que se multiplicou pelas mãos de amadores.

Ao colocarmos lado a lado Joaquim Callado (Joaquim Antônio da Silva Callado, 1848-1880), Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga, 1847-1935), Ernesto Nazareth (Ernesto Júlio de Nazareth, 1863-1934) e Anacleto de Medeiros (1866-1907), podemos constatar vários pontos em comum que os afastam do amadorismo apontado como característica dos primeiros chorões.

Callado era professor do Conservatório de Música, teve diálogo com a música clássica europeia e sua liderança foi marcante como organizador dos primeiros grupos de choro, abrindo caminho para essa música.

Chiquinha Gonzaga teve instrução musical formal, mas optou, até por necessidade de sobrevivência, pelos veículos mais capazes de promover sua música como o carnaval e o teatro de revista. Foi importante na divulgação do choro, justamente por colocar seus elementos e ambientes em cena nos espetáculos populares que criava. Chiquinha Gonzaga teve sua relevância musical reconhecida mais tardiamente e sobre ela escreveu Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, se referindo às partituras criadas para o teatro de revista:

Por todas essas partituras, Chiquinha Gonzaga espalhou números de música que muito contribuíram para fixar a fisionomia típica das danças e canções brasileiras, traduzindo fielmente o improviso pitoresco do choro ou o perdido e enfático lirismo das serestas.³

Ernesto Nazareth, além de ter tido contato ainda na infância com a cultura pianística europeia e ter estudado com o professor americano Lucien Lambert, tinha plena consciência do trabalho que fazia, entre o popular e o erudito. No ensaio *Ernesto Nazareth na música brasileira* de Brasília Itiberê, há a narrativa de um diálogo entre Nazareth e o folclorista e estudioso de sua obra Oscar Rocha, que lhe pergunta como tinha composto seus tangos, com um caráter rítmico tão variado. Nazareth responde que «ouvia muito as polcas de Viriato, Callado e Paulino Sacramento e sentiu o desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundu».⁴

Anacleto de Medeiros também foi um profissional com um projeto, o de divulgar o choro pelas bandas de música, organizando as melhores de seu tempo, a partir da arregimentação de músicos entre os chorões. Foi explicitamente admirado por compositores da chamada 'música séria' como Carlos Gomes (1836-1896) e Heitor Villalobos (1887-1959).

O pequeno resumo, aqui apresentado, do trabalho desses quatro pioneiros, aponta para uma atividade profissional, cada um desbravando um terreno e ajudando a espalhar a música dos chorões por diferentes espaços. O papel dos mediadores profissionais na implantação do choro teve consequências diretas no aspecto estético, se estabelecendo desde o início um padrão de composição que incluía bom acabamento formal, modulações, melodias que exploravam os recursos dos instrumentos solistas e fórmulas rítmicas criativas e surpreendentes. No capítulo de *150 Anos de Música no Brasil* (1956) em que aborda o advento do nacionalismo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

³ LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO, *150 Anos de Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 150.

⁴ BRASÍLIO ITIBERÊ, *Ernesto Nazareth na música brasileira*, «Boletim Latino-Americano de Música», VI, 1946, pp. 309-321; cit. in JAIRO SEVERIANO, *Uma história da música popular brasileira*, São Paulo, Editora 34, 2008, p. 30.

aponta Callado, Chiquinha e Nazareth como «a tríade de autores que mais significado tiveram nesse processo de fixação de um tipo nacional de música para o qual os compositores 'sérios' começaram a olhar cobiçosamente».⁵ No campo da interpretação, criou-se uma tradição de expressão, virtuosismo e improvisação que perdura até os dias de hoje.

As gravações mecânicas

É nas gravações realizadas na fase mecânica (ainda sem o uso de eletricidade) entre 1902 e 1927, que encontramos os primeiros documentos sonoros do choro. Os primeiros registros fonográficos do repertório chorístico foram realizados pela Banda do Corpo de Bombeiros, comandada por Anacleto de Medeiros. Formada por músicos que Anacleto ia arregimentando nas rodas de choro, a Banda do Corpo de Bombeiros se destacava das demais de seu tempo pela melhor afinação, leveza e arranjos melhor acabados. O repertório era dividido entre polcas, schottische, quadrilhas, valsas, dobrados, marchas de caráter cívico e também trechos de óperas e transcrições de clássicos.

As primeiras gravações de grupos de choro começam a aparecer em 1907 com o Grupo Novo Cordão e no ano seguinte com o Grupo Cavaquinho de Ouro. Normalmente são três instrumentos, com um solista acompanhado de violão e cavaquinho. O trompete, a flauta e o clarinete são os instrumentos mais usados para o solo. Ao escutarmos as gravações de choro das duas primeiras décadas do século XX, é perceptível o desenvolvimento gradual dos contrapontos de violão, as chamadas baixarias. Nesse processo de desenvolvimento houve a incorporação do violão de 7 cordas, que contando com mais extensão no grave, possibilitava maiores recursos. Cabe ressaltar que as gravações dos grupos de choro inicialmente não usavam percussão, que só vai ser incorporada a partir da década de 1930.

Pixinguinha, o gênio do choro

Quando em 23 de abril de 1897 nasceu Alfredo da Rocha Viana

⁵ L. H. CORRÊA DE AZEVEDO, *150 Anos de Música no Brasil* cit., p. 151.

Filho (1897-1973), o Pixinguinha, a música dos chorões vivia seu período de maior efervescência. Pixinguinha conviveu desde a infância com o choro em casa, pois o pai era flautista e amigo de muitos chorões, dentre eles, Irineu de Almeida (1863-1914), que viria a ser seu professor de teoria musical. Na flauta, desenvolveu um estilo próprio de características extremamente rítmicas e nas primeiras gravações em que tocou, com treze anos de idade, dá para se ouvir que já era um instrumentista maduro. Foi com essa idade que Pixinguinha começou a tocar profissionalmente. Trabalho não haveria de faltar a um músico tão talentoso e Pixinguinha não parou mais, tocando em cinemas, teatros e gravações. Em 1917 gravou solando pela primeira vez composições próprias: a valsa *Rosa* e o choro *Sofres Porque Queres*, que já traziam inovações e um apurado senso formal.

Dois anos mais tarde, devido à epidemia da gripe espanhola que retirou muitos músicos de circulação, surgiu a oportunidade de atuar na sala de espera do luxuoso Cine Palais. Pixinguinha e o violonista Ernesto dos Santos, o Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1889-1974) selecionaram mais seis músicos e batizaram o grupo como os Oito Batutas. Foi o primeiro grupo de choro a ter maior projeção e também o primeiro conjunto brasileiro a apresentar música popular na Europa, realizando uma temporada em Paris em 1922.

Depois de seis meses em que atuaram com sucesso nos cabarés Sheherazade, Chez Duque e no La Reserve de Saint-Cloud, os Oito Batutas voltaram ao Brasil a tempo de participar dos festejos do Centenário da Independência, realizados em setembro de 1922, atuando na histórica transmissão inaugural do rádio no Brasil. No final desse mesmo ano, os Oito Batutas foram para a Argentina, onde permaneceram alguns meses, gravando uma série de discos para a gravadora Victor local.

Na segunda metade da década de 1920, Pixinguinha se dedicou ao teatro de variedades e foi esse o seu laboratório para a criação de uma linguagem brasileira de orquestração. O resultado de suas experiências aparece a partir de 1928 e ele, além de ser um pioneiro na linguagem, aproveita para lançar dois choros orquestrais revolucionários: *Carinhoso* e *Lamentos*.

Partindo da música dos chorões (polcas, schottische, valsas, etc) e

misturando elementos da tradição afro-brasileira, da música rural e de sua variada experiência profissional como músico, Pixinguinha aglutinou idéias e deu ao choro uma forma musical definida. Na mesma geração de Pixinguinha brilharam ainda dois ótimos compositores: o trompetista Bomfíglio de Oliveira (1894-1940) e Candinho Trombone (Cândido Pereira da Silva, 1879-1960).

O rádio e a fixação de formato 'regional'

O início da década de 1930 trouxe um salto qualitativo e quantitativo para a música popular no Brasil. A partir do advento da gravação elétrica em 1927 e da profissionalização do rádio em 1932, uma geração de compositores, instrumentistas e cantores de altíssimo nível surgiu e ganhou espaço.

Para uma estação de rádio da época, era indispensável o trabalho de um 'regional', denominação dada ao conjunto que somava uma base de violões, cavaquinho e pandeiro, com um solista (flauta, bândolim, etc). Apoiado no binômio praticidade e baixo custo, esse tipo de conjunto surgiu como a melhor instrumentação para o acompanhamento do samba batucado, que substituiu o samba maxixado em fins da década de 1920.

O primeiro desses grupos a ter uma organização maior foi o 'Gente do Morro' liderado pelo flautista Benedito Lacerda (1903-1958) que logo passaria a se intitular Conjunto Regional de Benedito Lacerda. O conjunto de Lacerda foi o modelo seguido por inúmeros outros pois, além de atuar no rádio, gravava muito e com os cantores de maior sucesso como Carmen Miranda.

Em pouco tempo, o formato dos grupos de choro deixou de ser diversificado para copiar a fórmula do regional. Se na década de 1910 e 20 tínhamos choro gravado por bandas, trios, quartetos sem base (do tipo clarinete, trompete, bombardino e tuba), solista com piano acompanhante e outras formações, aos poucos o choro passou a ser tocado nas estações de rádio e gravado na maioria das vezes só com regional, num modelo que permaneceu inalterado por quatro décadas.

O grande fator de enriquecimento do choro neste período foi o aparecimento de grandes solistas, que fizeram sucesso comercial e

deixaram uma discografia de alta qualidade. Desses instrumentistas podemos destacar entre os sopros, o já citado Benedito Lacerda, o clarinetista e saxofonista Luiz Americano (1900-1960), o multi-soprista Copinha (Nicolino Cópia, 1910-1984), o clarinetista Abel Ferreira (1915-1980) e o flautista Altamiro Carrilho (1924-2012). Dentre os instrumentistas de cordas, os maiores destaques foram: os bandolinistas Luperce Miranda (1904-1977) e Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, 1918-1969), o multinstrumentista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1910-1955) e o cavaquinista Waldir Azevedo (1923-1980).

Foi ainda no período conhecido como Era do Rádio (1932-1964) que compositores e instrumentistas como o pianista Radamés Gnattali (1906-1988) e os saxofonistas/clarinetistas Severino Araújo (1917-2012) e K-Ximbinho (Sebastião Barros, 1917-1980) realizaram experiências que fundiram elementos do jazz com o choro.

O pior momento e a retomada

A segunda metade da década de 1960 e o começo da década seguinte foram o pior momento vivido pelo choro em toda a sua longa trajetória. O rádio não funcionava mais como antigamente e na televisão, que ganhava espaço, não havia lugar para o choro. A indústria fonográfica não contratava mais instrumentistas e os lançamentos eram, na sua maioria, gravações de catálogo. As mortes de Jacob do Bandolim em 1969 e a de Pixinguinha em 1973, os maiores líderes, também ajudaram a desanimar o ambiente.

Quando tudo apontava para o declínio, a reação começou a acontecer. O primeiro evento que chamou a atenção e trouxe um público jovem ao encontro do choro foi o show *Sarau* de 1973, com Paulinho da Viola (Paulo César Batista de Faria, 1942) e o Conjunto Época de Ouro, que voltava a atuar depois da morte de seu fundador, Jacob. A partir daí uma nova geração de sambistas e chorões foi sendo revelada. Dentre os instrumentistas que despontaram nesse momento estão os bandolinistas Joel Nascimento (1937) e Déo Rian (Déo Cesário Botelho, 1944) e o trombonista Zé da Velha (José Alberto R. Matos, 1942). Veteranos como Copinha, Altamiro Carrilho, Waldir Azevedo e Abel Ferreira, também foram redescobertos e o choro passou uma fase presente na mídia e nos palcos.

Ao mesmo tempo, uma novíssima geração de instrumentistas começou a formar grupos de choro como Galo Preto, Anjos da Madrugada e Os Cariquinhas. Os músicos dessa nova geração tinham um perfil diferente da maioria dos chorões do passado. No livro *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music* (2005) de Tamara Elena Livingston-Isenhour e Thomas George Caracas Garcia, encontramos uma descrição das características dos chorões que surgiram na década de 1970:

The revival introduced choro to a new social sector – middle and upper-middle-class youth with university educations. In the process, choro was adapted to the preferences and musical sensibilities of the new chorões. Besides being able to read and compose music, these musicians generally exhibited a cosmopolitan orientation that distinguished them from older generations of choro musicians.⁶

[O renascimento [do Choro na década de 1970] introduziu o choro a um novo setor social – a juventude universitária de classe média e classe média alta. Nesse processo, o choro foi adaptado às preferências e à sensibilidade musical dos novos chorões. Além de serem capazes de ler e compor músicas, esses músicos geralmente têm uma orientação cosmopolita que os distingue das gerações anteriores de chorões.]

Com a chegada dessa nova geração duas novidades relevantes foram incorporadas ao ambiente do choro. Como os músicos acompanhantes passaram, em sua maioria, a dominar harmonia funcional, foi natural que pleiteassem espaço para improvisar, o que antes era reservado aos solistas e contrapontistas. A outra novidade ocorreu no campo da transmissão de conhecimentos relacionados ao choro.

Ao longo de um século, a transmissão informal do conhecimento musical fazia com que um chorão fosse formado através da experiência de tocar na roda de choro ou tirando de ouvido o que os grandes mestres gravavam em disco, num processo lento e que exigia do candidato a chorão muita persistência. Em 1984 foram realizadas as

⁶ TAMARA ELENA LIVINGSTON-ISENHOURL and THOMAS GEORGE CARACAS GARCIA, *Choro. A social history of a Brazilian popular music*, Indianapolis, Indiana University Press, 2005, p. 57, tradução do autor.

primeiras Oficinas de Choro, tendo como professores jovens chorões, entre os quais o autor destas linhas. A partir daí surgiram publicações, oficinas e escolas que tornaram mais rápida e objetiva a formação de um músico de choro, aumentando consideravelmente o número de adeptos, inclusive entre músicos de fora do Brasil.

O que mais fascina e impressiona os estudiosos que se aproximam do choro é o fato dessa forma de música popular ser, ao mesmo tempo, elaborada, comunicativa e extremamente resistente. O choro continua vivo, se renovando e atraindo novas gerações.

RODRIGO TEODORO DE PAULA

*La musica e la danza urbana tra Brasile e Portogallo,
prima dello choro (1770-1830)¹*

– Ora dizei-me, de que consta este divertimento? –
*Lindas, e agradaveis modinhas, Cotilhões, Contredanças,
Sonetos, Minuetes, a encantadora Poezia, e lauta meza de
refresco, e no fim desfecha tudo no celebre Landum, q a
fallar a verdade he o baile q mais me agrada.*²

Le informazioni sulla musica e le danze urbane lusobrasiliane, annotate tra la prima metà del XVIII secolo e i primi decenni del secolo successivo nei testi di drammaturghi, poeti, cronisti e viaggiatori stranieri, rappresentano un importante riferimento per l'identificazione delle pratiche socioculturali, sia in Portogallo sia in terra brasiliana.³ Attraverso l'analisi di alcuni di questi testi, è possibile identificare le pratiche musicali e le danze collettive della tradizione europea e afro-brasiliana, come un esercizio per la comprensione del modo in cui queste tradizioni si mescolarono posteriormente, contribuendo alla creazione di altri generi, compresi quelli che acquisirono *status* di mu-

¹ L'autore è ricercatore nell'ambito del Progetto PASEV (*Patrimonialization of Évora's Soundscape, 1540-1910*) ALT20-03-0145-FEDER-028584/LISBOA-01-0145-FEDER -028584). Traduzione italiana di Francesco Valente.

² «Ora ditemi, in cosa consiste questo divertimento? – Belle, e piacevoli modinhas, Cotillon, Contradanze, | Sonetti, Minuetti, la poesia incantatrice, e il lauto | banchetto, per terminare il tutto con il celebre Landum, che a | dire il vero è il ballo che più mi piace»; *Novo entremez O castigo bem merecido à Peraltice Vaidosa*, Lisboa, na Oficina de Antonio Gomes, c. 1791, pp. 7-8.

³ Sull'argomento, cfr. RUI VIEIRA NERY, *O olhar exterior: os relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do Antigo Regime*, in ID., *A Música no Brasil Colonial*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 72-91.

sica e danza nazionale. Tra i vari generi musicali identificati nelle fonti storiche consultate, la *modinha* e il *lundum-canção* sono frequentemente citati e rappresentano gli esempi principali della canzone urbana lusobrasiliana.⁴ La *fofa*, il *fado* e lo stesso *lundum*,⁵ sono anch'essi identificati da alcuni autori come danze originate da pratiche culturali derivate dalla diaspora centroafricana in Brasile, poi integrate alle abitudini culturali della metropoli.

La circolazione delle opere musicali connesse a questi generi, manoscritte o stampate, ci mette in contatto diretto con il repertorio eseguito nell'ambiente domestico dell'alta borghesia e delle classi disagiate della società. Anche se la maggior parte di queste informazioni si riferisce alle città più importanti del regno portoghese, Lisbona e Rio de Janeiro, esiste una grande varietà di generi musicali, cantati, ballati o semplicemente suonati, riferiti ad altre regioni e ambienti sociali, altrettanto importanti per la comprensione delle pratiche socioculturali che precedettero il sorgere dello *choro* in Brasile, come vedremo più avanti. In tal senso, l'intenzione di quest'articolo è di associare le informazioni musicali vincolate non solo alla canzone urbana, principalmente la *modinha* e il *lundum* – sui quali abbonda una quantità considerevole di studi – ma anche ad altre danze collettive che, indipendentemente dai luoghi di origine o di pratica, si configurano come momento essenziale per la socializzazione tra gruppi nel periodo sopracitato, e si convertono in opere musicali praticate per l'intrattenimento salottiero dalla borghesia brasiliana, durante tutto il XIX secolo.

Nel caso della *modinha* da sala e del *lundu-canção*, tra le opere stampate che contribuiranno a una maggiore diffusione di questo repertorio, dalla fine del secolo XVIII, spicca il periodico «Jornal de Modinhas» (1792-1795), un'iniziativa di Pedro Anselmo Marshal e Francisco Domingos Milcent, editori francesi residenti a Lisbona. È la prima

⁴ Sull'analisi critica della letteratura sulle *modinhas* brasiliane e portoghesi, consultare: MANUEL VEIGA, *O estudo da modinha brasileira*, «Revista de Música Latino-americana», XIX, n. 1, 1998, pp. 47-91; MARCOS MAGALHÃES, *A Modinha e géneros relacionados desde as suas origens até 1833*, Tese de Doutoramento em Ciências Musicais Históricas, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2018.

⁵ Danza designata anche come *landu*, *landum*, *londu* o *lundum*. Per uniformità, in questo capitolo, utilizzeremo il nome *lundum*, eccetto che per i titoli o le citazioni.

pubblicazione dedicata a questo genere, associato spesso agli ambienti colti ed elitari e che, in Portogallo e successivamente in Brasile, giocherà un ruolo simile a quello di altri generi di canzone identificati in altre località europee, come la *canzonetta* (Italia), la *seguidilla* (Spagna), la *ariette* (Francia) o il *lied* (Germania e Austria).⁶

La pubblicazione *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* del 1823,⁷ volume supplementare di *Reise und Brasilien*,⁸ contiene musiche urbane e indigene annotate dai naturalisti tedeschi Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich von Martius (1794-1868), durante i loro viaggi in Brasile, realizzati tra il 1817 e il 1820. La raccolta *Brasilianische Volkslieder*, così come designate nella pubblicazione (v. Fig. 1, p. 16), effettuata in differenti regioni dell'esteso territorio brasiliano – vale a dire negli stati di São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Rio de Janeiro e Bahia – ci permette di comprendere la circolazione di un repertorio che attirò l'attenzione dei viaggiatori, costituito principalmente da *modinhas* di autori anonimi, ad eccezione di *Acaso são esses*, una delle liriche dell'opera *Marília de Dirceu* (1792), scritta dal giurista e poeta arcadico Tomás António Gonzaga (1744-1810).⁹ Alcune di queste opere furono identificate in due regioni differenti, come *Prazer igual ao que sinto* (Minas Gerais e Bahia) e *Uma mulata bonita* (Minas Gerais e Goiás). La pubblicazione contempla altresì la trascrizione melodica di una danza folclorica brasiliana (*volkstanz*), il *Lundum*, che è il più antico documento musicale brasiliano, riferito a una danza di origine popolare la cui pratica era già assimilata nei centri urbani lusobrasiliani all'inizio del XIX secolo.

La prima raccolta di carattere etnologico sul repertorio popolare

⁶ Cfr. PAULO CASTAGNA, *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*, Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2004, pp. 1-23: 2; in https://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_S%C3%89CULOS_XVIII_E_XIX, (accesso effettuato il 13 agosto 2022).

⁷ JOHANN BAPTIST VON SPIX - CARL FRIEDRICH VON MARTIUS, *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, Musikbeil. Zu Dr. von Spix u. Dr. Von Martius, *Reise in Brasilien*, München, Gedruckt bei M. Lindauer, 1823.

⁸ IID., *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*, München, Gedruckt bei M. Lindauer, 1823.

⁹ Trattasi della *Lira V*, della prima parte dell'opera pubblicata a Lisbona, nel 1792. La seconda parte fu pubblicata nel 1799.

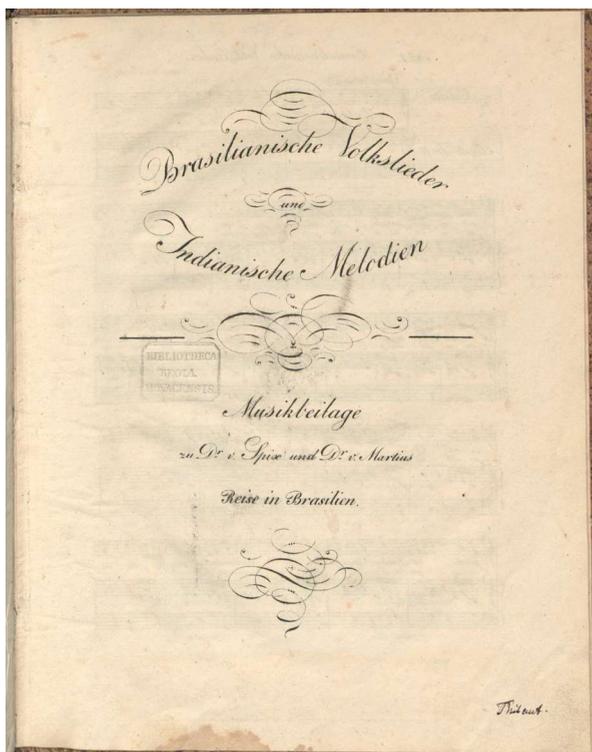


Fig. 1 - JOHANN BAPTIST VON SPIX - CARL FRIEDRICH VON MARTIUS, *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, 1823: frontespizio (München, Bayerische Staatsbibliothek)

portoghese contempla anche diverse danze collettive con rispettive descrizioni coreografiche e fu pubblicata tra il 1893 e il 1898, nei tre volumi del *Cancioneiro de Músicas Populares* da César das Neves (1841-1920).¹⁰ L'autore trascrisse e armonizzò le opere al piano e poté contare sulla collaborazione del giornalista Gualdino de Campos, per l'adattamento dei testi poetici. La prefazione del primo volume fu scritta da Teófilo Braga che, prendendo spunto dalle tradizioni popolari, diede un consistente contributo alla costruzione dell'identità nazionale portoghese alla fine del XIX secolo. I volumi successivi contengono le pre-

¹⁰ *Cancioneiro de músicas populares [...], collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar Das Neves, coordenada a parte poetica por Gualdino de Campos, prefaciado pelo [...] Theophilo Braga*, Porto, Typographia Occidental, 1893 [vol. 1], 1895 [vol. 2] e 1898 [vol. 3].

fazioni di Manuel Ramos e Sousa Viterbo, altri importanti intellettuali che si dedicarono allo studio della cultura portoghese.¹¹

[...] canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularisados, canções politicas, cantilenas, cantos maritimos, [...] e cançonetas estrangeiras vulgarisadas em Portugal [...].

«Canzoni, serenate, *chulas*, danze, discanti, *cantigas* rurali e urbane, fado, romanze, inni nazionali, canti patriottici, cantici religiosi e liturgici di origine popolare, canzoni politiche, cantilene, canti marittimi, [...] e canzonette straniere divulgate in Portogallo» come descritto nel titolo del *Cancioneiro*, ampliano in modo considerevole, nello spirito nazionalista, il repertorio musicale portoghese sviluppatosi nell'ambiente rurale e urbano, dal Medio Evo alla fine del XIX secolo, rimanendo nella tradizione popolare. Il carattere nazionalista dell'opera non impedisce, nonostante la situazione politica, l'inserimento di musiche oriunde della sua colonia principale, indipendente dal Portogallo dal 7 settembre del 1822, il che dimostra un continuo e intenso scambio culturale potenziato dal commercio transatlantico. Tra le 623 opere raccolte nel *Cancioneiro*, oltre alla *modinha* e al *lundum*, possiamo identificare diverse canzoni e danze tradizionali originali o 'acclimatate' in Portogallo tra le quali la *chula*, la *fofa*, la *tirana*, il *mahlão* e danze cortigiane come la polka e il *solo inglês*. I primi due generi diverranno protagonisti negli studi musicologici dei secoli XX e XXI, come possiamo osservare già nel 1930, con la pubblicazione delle *Modinhas Imperiais*, di Mário de Andrade, che include quindici *modinhas* riunite a partire da una selezione di stampe dell'Ottocento, tra le quali il *Brasilianische Volkslieder*, e, alla fine, una versione per piano di un *lundum* anonimo, ripreso da una stampa anch'essa dell'Ottocento chiamata *Lyra Moderna; A modinha e o Lundu no século XVIII*, pubblicata nel 1963 da Mozart de Araújo, che rivela un repertorio presente anche in pubblicazioni settecentesche e che pone in evi-

¹¹ Cfr. TERESA CASCU DO, *A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)*, «Revista Portuguesa de Musicologia» n. 10, 2000, pp. 181-226.

denza la *Nova Arte de Viola* de Manoel da Paixão Ribeiro (1789) e il già menzionato «Jornal de Modinhas». ¹² Citiamo anche *Modinhas do Brasil*, una raccolta di venti canzoni manoscritte custodite presso la Biblioteca da Ajuda, a Lisbona, portate alla luce grazie alla ricerca di Gerard Béhague, nel decennio compreso tra il 1960 e il 1970, ¹³ pubblicate in Brasile da Edilson de Lima (2001); ¹⁴ *Modinhas luso-brasileiras* (1984), uno studio con trascrizione del musicologo Gerhard Doderer, realizzato a partire da un'altra serie di manoscritti impaginati alla fine del XIX secolo, intitolata *Collecção de Modinhas*, che proviene dal fondo musicale della Biblioteca do Palácio de Ajuda e dalla *Collecção de Modinhas de bom gosto*, pubblicate nel 1830 dal compositore José Francisco Leal; ¹⁵ *Modinhas, Lundus e cançonetas* (2000), con prefazione di Rui Vieira Nery e selezione, studio e note di Manuel de Morais, basato su ventisei canzoni che si trovano disperse tra i fondi musicali della Biblioteca Nacional de Portugal, della Biblioteca do Palácio de Ajuda e nell'Arquivo Musical da Sé Patriarcal de Lisboa. ¹⁶

Un'altra pubblicazione che attira il nostro interesse è *Cifras de música para Saltério* (2002), ¹⁷ che riunisce un gruppo di danze in voga nei primi decenni del XIX secolo nei salotti portoghesi e brasiliani. Que-

¹² MOZART DE ARAÚJO, *A modinha e o lundu no século XVIII*, São Paulo, Ricordi, 1963. Mozart de Araújo, nello stesso libro pubblica anche le dodici *modinhas* con testi del poeta Thomaz António Gonzaga, a partire dalla sua opera *Marília de Dirceu*, ancor prima pubblicate in modo aleatorio nei tre volumi del *Cancioneiro* raccolto da César das Neves.

¹³ GERARD BÉHAGUE, *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595 / 1596: two eighteenth-century, anonymous collections of modinhas*, «Anuario» 4, 1968, 44-81.

¹⁴ EDILSON DE LIMA, *As Modinhas do Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

¹⁵ *Modinhas luso-brasileiras*, a cura di Gerhard Doderer, Lisboa, Portugalie Musicae, 1984.

¹⁶ MANUEL MORAIS, *Modinhas, lundus e cançonetas*, prefazione di Rui Vieira Nery, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000. Le pubblicazioni citate hanno incoraggiato la registrazione del CD *Modinhas* (2000), registrato dal gruppo Capella Brasilica, con direzione dell'autore di quest'articolo (<https://soundcloud.com/theodorpt/sets/capella-brasilica-modinhas>).

¹⁷ *Cifras de música para saltério, António Vieira dos Santos, Música de Salão em Paranaguá e Morretes no Início do Século XIX*, a cura di Rogério Budasz, Curitiba, Imprensa Oficial, Editora UFPR, 1996.

sta edizione, in cui lo studio e le trascrizioni musicali sono a carico del musicologo Rogério Budasz, presenta la riproduzione fedele di un codice manoscritto di António Vieira dos Santos (1784-1854), amante della musica e commerciante originario di Porto, poi trasferitosi a Paranaguá, nel sud del Brasile, nel 1798. Il codice manoscritto, in questo momento custodito nel Círculo de Estados Bandeirantes di Curitiba (Brasile), include inni, marce e varie danze menzionate nelle fonti storiche analizzate, come il minuetto – in particolare il *Minuete da Côrte* e il *Minuete afandangado* –, l'*amável*, il *solo inglês*, il cotillon, il valzer, il *vilão*, il *lundum* di Bahia, il *Lundu de Marruá*, la *chula*, la *tirana*, e alcune contraddanze. Questo codice, oltre ad essere la più importante fonte lusobrasiliana sulla musica scritta per salterio, è importante perché ci permette l'accesso a un repertorio musicale e coreografico presente nell'ambiente domestico, sia in Portogallo sia nel Brasile. In questo senso, proponiamo alla fine dell'articolo, l'analisi di una fonte portoghese: una piccola raccolta manoscritta di opere per pianoforte, custodita nella Biblioteca Pública de Évora, intitolata *Variiedades*, nella quale figurano, anche se in minor quantità, marce, inni e alcune delle danze collettive sopracitate.

La musica nell'ambiente domestico

In Portogallo, l'affermarsi di una borghesia attenta allo stile di vita e ai comportamenti sociali della nobiltà, verso la metà del XVIII secolo, implicò uno sforzo costante di riproduzione dei modelli di socializzazione praticati nell'ambiente cortigiano anche nei domini d'oltremare. I *Saraus*¹⁸ con musica vocale, strumentale e danze collettive erano fondamentali per l'istituirsi di questi modelli, che allo stesso tempo garantivano un sentimento di appartenenza e di ascensione degli individui nella struttura sociale. Per il *sarau* domestico, il repertorio era normalmente eseguito dai padroni di casa, da musicisti invitati (o a volte ingaggiati), o dalle figlie degli ospiti, che per buona educazione, apprendevano i balli di sala in voga, così come il canto e la tecnica di strumenti musicali come il salterio (sebbene con minore frequenza), l'arpa, il clavicembalo, e soprattutto dall'inizio del XIX

¹⁸ Feste o riunioni notturne in abitazioni private con musica, canto, danza, etc.

secolo, il pianoforte,¹⁹ grazie all'aiuto di maestri di danza e di musica ingaggiati per tali scopi.²⁰

La testimonianza del viaggiatore milanese Giuseppe Gorani è un esempio. Trasferitosi nella capitale del regno tra il 1764 e il 1765, durante la visita alla casa di un ricco commerciante cristiano convertito di Lisbona, rimase colpito dall'esecuzione al canto e al pianoforte della giovane figlia di «arie del Metastasio così bene eseguite come avrebbe potuto farlo la prima cantante del grande teatro di Napoli». ²¹ Senza entrare nel merito delle doti musicali della giovane, esaltate dal viaggiatore, era normale ascoltare in questi ambienti arie di diversi compositori italiani, che scrissero opere prendendo spunto dai testi del celebre poeta e scrittore romano. La musica italiana predominava nella chiesa e nei teatri e copie delle arie d'opera più conosciute, o di recente messa in scena, circolavano attraverso i manoscritti negli ambienti della nobiltà e dell'alta borghesia portoghese. Tuttavia, gli esempi della pratica musicale in questi ambienti non si limitavano solo alla cosiddetta musica colta o erudita. Durante la sua permanenza in Portogallo tra il 1787 e il 1788, il dilettante e aristocratico inglese William Beckford (1760-1844), osservò la caratteristica «voluttuosa» e «ammaliante» delle *modinhas* cantate spesso da giovani donne, con «brevi passaggi languidi e interrotti». Beckford confessa di sentirsi «schiavo delle *modinhas*» e attribuisce alle stesse il

¹⁹ Cfr. RUI VIEIRA NERY, *Para uma história do fado*, Lisboa, Publico, Comunicação Social, Corda Seca Edições de Arte, 2017, pp. 30-31; *Música instrumental no final do Antigo Regime, contextos, circulação e repertórios*, a cura di Vanda de Sá e Cristina Fernandes, Lisboa, Edições Colibri, 2014.

²⁰ Sulla danza in Portogallo nel XVIII secolo consultare: MÁRIO COSTA, *Danças e Dançarinos de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1962; DANIEL TÉRCIO, *Dança e Azulejaria no Teatro do Mundo*, Lisboa, Edições Inapa, 1999; MARIA ALEXANDRA CANAVEIRA DE CAMPOS, *Tratados de Dança em Portugal no Séc. XVIII: o lugar da dança na sociedade da época moderna*, Tese de mestrado em História, FCSH-UNL, 2008; RAQUEL DA SILVA ARANHA, *A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no Século XVIII: Aspectos da Presença de Elementos Franceses no Ambiente Cultural Português*, Tese de mestrado, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

²¹ GIUSEPPE GORANI, *Portugal, a corte e o país nos anos de 1765 a 1767*, traduzione di Castelo-Branco Chaves, Lisboa, Lisóptima Edições, 1989, p. 75.

motivo del suo vincolo affettivo col Portogallo.²² In questo stesso periodo, il poeta e suonatore di *viola*²³ Domingos Caldas Barbosa, detto Lereno Selinuntino della Nova Arcádia Portuguesa,²⁴ era già una celebrità. Le sue *modinhas* e *lundus*, così come dimostrato da Manuel de Moraes (2000, 2003) e da José Ramos Tinhorão (2004), ebbero un grande successo ed erano cantati dagli ambienti più modesti come le osterie dei porti ai salotti della corte.²⁵ Caldas Barbosa, figlio di un commerciante portoghese e di una donna angolana, rappresentava l'elemento 'esotico' che attirava l'attenzione della nobiltà portoghese, per il suo essere meticcio, per sapere improvvisare versi accompagnandosi con la *viola*, per essere un chierico secolare, per la genialità e il tono satirico dei suoi versi e per l'originalità della sua musica, con cui portava l'universo della cultura popolare nei salotti dell'*élite*. Tinhorão, riproduce i versi del poeta Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), presi da *Sátira. Oferecida a D. Martinho de Almeida, no ano de 1779*, e li utilizza per evidenziare il carattere popolare delle *modinhas* cantate nelle abitazioni della borghesia portoghese, molte delle quali firmate da Domingos Caldas Barbosa:

Pouco às filhas falarei;
São feias, e mal criadas;
Mas sempre conseguirei,
Que cantem desafinadas
"De saudades morrerei".

²² *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Introduzione e note di Boyd Alexander, traduzione di João Gaspar Simões, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983², p. 147.

²³ Cordofono a pizzico costituito principalmente da corde di metallo, raggruppate in cinque ordini – due triple e tre doppie – che lo differenziano dalla chitarra spagnola. La descrizione e l'uso dello strumento in Portogallo, alla fine del XVIII secolo, si consolidano con la pubblicazione del trattato *A Nova Arte de tocar a Viola*, nel 1789, di Manuel da Paixão Ribeiro.

²⁴ Accademia letteraria portoghese ispiratasi all'Accademia dell'Arcadia di Roma.

²⁵ Su Domingos Caldas Barbosa, consultare: MANUEL MORAIS, *Domingos Caldas Barbosa, Muzica escolhida da viola de Lereno (1799)*, Lisboa, Estar, 2003; ID., *Domingos Caldas Barbosa (fl. 1775-1800): compositor e tangedor de viola?*, in *A Música no Brasil Colonial*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 305-329; e JOSÉ RAMOS TINHORÃO, *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*, São Paulo, Editora 34, 2004.

Cantada a vulgar modinha
Que é dominante agora,
Sai a moça da cozinha
E diante da senhora
Vem desdobrar a banquinha.²⁶

David Cranmer riferisce una circostanza simile nel teatro iberico, in cui i temi del quotidiano riguardanti le persone delle classi medie e più basse, erano trasferiti sui palchi del teatro di carattere popolare, detto anche *teatro de cordel*, così come la rappresentazione delle loro forme d'intrattenimento, tra cui le stesse *modinhas* e le danze di origine popolare come il *lundum* e la *seguidilla*.²⁷ Cranmer cita, per esempio, il *Novo Entremez Casquilharia por Força* (1781), nello specifico la scena in cui il padre Fabricio, ricorda ai figli Roberto e Julia, i tempi in cui accompagnava con la viola la sua sposa, che cantava e danzava il minuetto *Belerma mizera* e *l'oitavado* con il dovuto pudore che lasciava «la gente sorpresa per non mostrare neanche la punta del piede». ²⁸ La nostalgia dei bei tempi s'interrompe con le critiche alle canzoni alla moda: «e non queste *modinhas* infernali, di *saudades* morirò, morirò se non ti vedo, Armindas, Belizas, e altre senza sapore e indagne, che respirano solo libertà». Tra le *modinhas* menzionate in questa scena, *De saudades morrerem* è l'unica identificata dal musicologo come il verso di uno dei poemi di Caldas Barbosa, intitolato *O remédio de meus males* riferito anche nella satira del poeta Nicolau Tolentino. La sua menzione in altre rappresentazioni teatrali,²⁹ indica che doveva

²⁶ «Dirò poco alle figlie; | Son brutte, e maleducate; | Ma sempre farò in modo, | Che cantino stonate | “*De saudades morrerem*”. | Cantata la volgare modinha, | Che adesso è dominante, | Esce la ragazza dalla cucina, | E davanti alla signora, | Viene ad aprire il banchetto»; JOSÉ RAMOS TINHORÃO, *As origens da canção urbana*, Lisboa, Editora Caminho, 1997, pp. 138-139.

²⁷ DAVID J. CRANMER, *Modinha, lundum e seguidilha na música teatral luso-brasileira*, relazione presentata durante il XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013; https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2289/public/2289-6983-1-PB.pdf, (accesso effettuato il 13 agosto 2022).

²⁸ *Novo entremez Casquilharia por força*, Lisboa, na Oficina de Domingos Gonsalves, 1781, p. 3.

²⁹ David Cranmer identifica anche i versi della *modinha* *O remédio dos meus males*

essere molto popolare a Lisbona tra il 1770 e il 1780. *Belerma mizera* era un minuetto cantato dal personaggio di Belerma, nel dramma giocoso *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733) di António José da Silva (1705-1739), conosciuto anche come Il Giudeo.³⁰ Lo stesso minuetto è citato nell'intermezzo *A Rabuges das Velhas e a Paciencia das Raparigas* (1786), come lo è il *Minuete das Praias*, ricordati nostalgicamente dai personaggi come un repertorio associato a un tempo precedente alle «nuove *modinhas*».³¹ Anche l'*oitavado*, danza portoghese in voga nella prima metà del XVIII secolo, cantato e ballato in coppia, con l'accompagnamento di chitarra o *viola*, era inserito nelle rappresentazioni teatrali. Tuttavia, dall'inizio del decennio compreso tra il 1760 e il 1770, questa danza era caduta in disuso come indicato dal titolo dell'opera *Fabula de Polifemo e Gálatea* (1763), ricordando che «l'ha cantata nell'antica sonorità dell'Outavado [*sic*] uno di quei curiosi scappati dall'ira della critica moderna, perché sono fuggiti».³²

Alcune figure popolari promossero la diffusione delle canzoni di strada e dei repertori che si praticavano nei teatri e nei salotti. Júlio Dantas (1876-1962) fa riferimento a *Joanico*, uno dei giullari più conosciuti di Lisbona, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, che cantava *lunduns* e minuetti in città, fino alla sua morte avvenuta per mano delle truppe francesi il 24 luglio del 1808.³³ Raul Brandão (1867-1930), nel romanzo storico *El-rei Junot* (1919), ricorda un altro personaggio di Lisbona chiamato *Fartura*, probabilmente contemporaneo di *Joanico* e «che canta *Marianna Tafula*, prega il *Credo* e balla la *Chula*».³⁴

in altri due intermezzi: *O caçador* (1780) e *O outeiro, ou os poetas afinados* (1783); cfr. D. J. CRANMER, *Modinha, lundum e seguidilha* cit., pp. 3-4.

³⁰ La prima esecuzione dell'opera ebbe luogo nell'ottobre del 1733, nel Teatro do Bairro Alto, a Lisbona; cfr. D. J. CRANMER, *Modinha, lundum e seguidilha* cit., p. 3.

³¹ *A Rabuges das Velhas e a Paciencia das Raparigas*, Lisboa, na Oficina de Joze da Silva Nazareth, 1786, p. 11.

³² MANOEL DE SOUSA PINTO, *Danças Antigas. O Oitavado*, «Revista Ilustração», I, 1926, n. 16, p. 16.

³³ JÚLIO DANTAS, *Pátria Portuguesa*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1923⁴, p. 222.

³⁴ RAUL BRANDÃO, *El-Rei Junot*, Porto, Edição da Renascença Portuguesa, 1919², pp. 214-215.

Il paesaggio sonoro della città si componeva anche di minuetti e contradanze suonati dai rintocchi delle campane della Chiesa di Loreto, come indicato nel «Folheto de Lisboa» del 14 settembre del 1743.³⁵ Pinto de Carvalho (1858-1936) in *História do Fado* (1903), riferisce che la *modinha* intitolata *Cruel Saudade*,³⁶ il *minueto afandangado* e la *cantiga* popolare *Periquito bailar não sei*, erano eseguiti dalle campane delle chiese di Lisbona,³⁷ e Lady Jackson (? – 1891), che visitò la città nel 1873 osservò che valzer, polke, *galopes* e passaggi di opere erano suonati squisitamente dai suonatori di carillon di Lisbona.³⁸

In Brasile, anche i viaggiatori stranieri annotarono le loro testimonianze sulle circostanze e modalità della vita musicale nei diversi ambienti sociali, con speciale attenzione alle *modinhas* portoghesi e brasiliane, diffuse grazie al traffico transatlantico che connetteva la metropoli alla sua più grande colonia. Il francese Ferdinand Denis (1798-1890) durante la sua permanenza nella città di Salvador, tra il 1816 e il 1819, stabilì una distinzione tra la musica di Rossini che si poteva ascoltare nei salotti, «cantata con una espressività non sempre riscontrabile in Europa», e le *modinhas* sentimentali che si potevano ascoltare per le strade in tarda serata e che servivano «per descrivere i sogni d'amore, le sue delusioni o le sue speranze».³⁹ Anche i viag-

³⁵ Cfr. JÚLIO DANTAS, *O amor em Portugal no século XVIII*, Porto, Livraria Char-dron, de Lélo & Irmão editores, 1916, p. 288-289.

³⁶ *Modinha* molto popolare nei primi decenni del XIX secolo, il cui autore Francisco Vidal Negreiros, fu anche conosciuto come Vidigal. Lo sconosciuto inglese APDG, autore di *Sketches of Portuguese Life* (1826), nella descrizione delle *modinhas*, menziona il musicista e inserisce nella stessa pubblicazione la partitura di *Cruel Saudade*. APDG, *Sketches of Portugues life, manners, costume, and character*, London, Geo. B. Whittaker, 1826, p. 220. Cfr. inoltre J. R. TINHORÃO, *As origens da canção urbana* cit., pp. 150, 151.

³⁷ PINTO CARVALHO, *História do Fado*, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1903, p. 12.

³⁸ CATHARINA CARLOTA LADY JACKSON, *Fair Lusitania*, London, Richard Bentley and Son, 1874, pp. 92-93. Le informazioni riferite da Júlio Dantas, Pinto Carvalho, Raul Brandão e Lady Jackson, furono riportate anche da M. COSTA, *Danças e Dançarinos de Lisboa* cit.

³⁹ FERDINAND DENIS, *Resume de L'histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de L'histoire Littéraire du Brésil*, Paris, Lecoite et Durey Libraires, 1832, p. 581.

giatori Spix e Martius, dopo aver partecipato a un *sarau* nella città di São Paulo, tra la fine del 1817 e l'inizio del 1818, descrivono la loro estasi dinanzi al canto delle giovani paulistane che interpretavano le *modinhas* di origine portoghese e brasiliana, e ai temi rivelati dai testi di queste canzoni, come «l'amore disprezzato, i tormenti della gelosia, i dolori dell'addio». ⁴⁰ Allo stesso tempo, anche il razzismo e la misoginia entravano nei versi di alcune *modinhas* che circolavano a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, come negli esempi *Xula Carioca*, del compositore portoghese António da Silva Leite (1759-1833), pubblicata nel «Jornal de Modinhas» (1795), o la *Modinha cómica a uma preta*, di autore ignoto, manoscritto che si trova custodito nella Biblioteca Nacional de Portugal. ⁴¹

Musicalità afro-brasiliana

La presenza di africani e afro-discendenti sul territorio lusobrasiliano, schiavizzati e divenuti oggetto di crudeli traffici per circa quattro secoli, come conseguenza di una politica portoghese di espansionismo territoriale, ebbe un impatto rilevante nell'ambito delle relazioni socioculturali su entrambe le sponde dell'Atlantico. Tuttavia, non possiamo osservare questa presenza in modo generalizzato, giacché persone appartenenti a popoli diversi si stabilirono in varie aree dell'esteso territorio di dominio portoghese, integrandosi e incorporando elementi della propria cultura e contribuendo al tempo stesso al progressivo sviluppo di nuovi generi di danza e di musica. La maggior parte degli schiavi inviati nell'America portoghese dal XVI secolo, erano oriundi dell'Africa Centro Occidentale (Angola, São Tomé, Capo Verde, Guinea, Costa da Mina che comprendeva gli attuali stati del Ghana, Togo, Benin e Nigeria). Dal XVII secolo, il traf-

⁴⁰ JOHANN BAPTIST VON SPIX - KARL FRIEDRICH VON MARTIUS, *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, traduzione di Lúcia Furquim Lahmeyer, vol. 1, Brasília, Edições do Senado Federal, 2017, p. 180.

⁴¹ Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 627. Versi con contenuti simili circolavano anche nella produzione letteraria di poeti, soprattutto satirici, stampati in volantini, copie di manoscritti, o nelle cosiddette gazzette a mano. Cfr. JOSÉ RAMOS TINHORÃO, *Os Negros em Portugal*, Lisboa, Editora Caminho, 1988, pp. 171-198.

fico nella regione di Bahia includeva oriundi del golfo del Benin (sud-ovest dell'attuale Nigeria) e dal XVIII secolo, città come Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, ricevettero schiavi dalla costa orientale dell'Africa, nello specifico dal Mozambico.⁴²

Se gli atti di resistenza furono repressi con la violenza, le pratiche, i rituali e i momenti di divertimento con danze e canti furono, in alcune situazioni, tollerati. In breve, africani e discendenti degli schiavi furono integrati nella vita dei centri urbani, in varie attività economiche tra le quali spiccano i servizi domestici nelle residenze dell'aristocrazia e della borghesia portoghese e brasiliana. Dal XVI secolo fino alla fine dell'*Antigo Regime*, alcuni schiavi furono integrati come musicisti nelle cappelle musicali private, nei cortei pubblici, nelle festività religiose o relative alle effemeridi dei monarchi e della famiglia reale, dove suonarono prevalentemente strumenti a fiato o a percussione, eseguendo musiche e coreografie delle proprie tradizioni, o riproducendo un repertorio europeo. Queste manifestazioni sono indicative di un uso dell'esotismo come forma di ostentazione e si verificava sia nei momenti d'intrattenimento della corte, sia nelle case dei ricchi commercianti portoghesi e stranieri, e anche nei domini d'oltremare.⁴³ Il talento naturale degli africani per la musica fu sfruttato dai rispettivi padroni. Alcuni investirono nell'educazione musicale dei loro schiavi, non solo per fomentare le attività ricreative dell'ambiente domestico, ma anche per trarne profitto economico, giacché l'ingaggio di musicisti neri per diversi tipi di eventi era una pratica comune.⁴⁴

⁴² Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, *Brasil: 500 anos de povoamento*, Rio de Janeiro, 2000 (<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/regioes-de-origem-dos-escravos-negros.html>).

⁴³ Cfr. JORGE FONSECA, *Os escravos de D. Teodósio I, Duque de Bragança*, Separata da «Revista Callipole», 13, 2005, pp. 46-48. Sulla presenza dei neri in Portogallo, nelle processioni e beneficenze cfr. J. R. TINHORÃO, *As origens da canção urbana* cit., pp. 111-168.

⁴⁴ Cfr. FRANCISCO CURT LANGE, *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*, vol. 1: *Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*, Belo Horizonte, Publicação do Arquivo Público Mineiro, 1979, p. 275; PAULO CASTAGNA, *Música na América Portuguesa*, in JOSÉ GERALDO VINCI MORAES - ELIAS THOMÉ SALIBA, *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, pp. 35-76.

José Ramos Tinhorão osserva che, a partire dal XVIII secolo, i *batuques* praticati come un momento di divertimento dagli africani e dai loro discendenti in Brasile, si distinguono dalle loro pratiche religiose e iniziano a richiamare la partecipazione di bianchi e meticci appartenenti alle classi più basse della società. Queste persone cominciano ad assorbire inoltre elementi musicali e coreografici della tradizione europea, come l'uso della *viola* per l'accompagnamento, le danze sul tipo del tip tap e il ballo con le nacchere alle dita con le braccia alzate e arcate sulla testa, com'è di costume nei *fandangos* della Spagna.⁴⁵ Nel frattempo l'*umbigada*, tipo di movimento associato secondo vari osservatori alla simulazione dell'atto sessuale, per il modo in cui i danzatori si muovono e avvicinano i loro fianchi, elemento che deriva da danze rituali africane e dal *lembamento* (cerimonia di matrimonio), verrà anch'esso assorbito, insieme ad altri gesti sensuali e ai ritmi sincopati,⁴⁶ nella *fofa* e nel *lundum*, fatto che provocherà una reazione moralista soprattutto del pubblico straniero che assistendo alle versioni teatrali di queste danze e musiche, cominciò a considerarle come danze lascive, immorali e indecenti. Pur considerando queste due danze e il *fado* come generi che si svilupparono in un primo momento in Brasile, una volta introdotti in Portogallo, nel corso del XVIII secolo, la *fofa* si trasformerà nel genere più popolare tra le classi sociali più disagiate, ricevendo dagli stranieri l'epiteto di 'danza nazionale'; il *lundum* sarà assorbito negli incontri sociali e nelle rappresentazioni teatrali, trasformandosi in canzone da sala, accompagnato dalla *viola*, dal clavicembalo o dal pianoforte, così come le *modinhas*; il *fado* si allontanerà dalle sue stesse radici coreografiche per convertirsi, sul finire del XIX secolo, in canzone nazionale.⁴⁷

Anche nelle strade dei centri urbani era possibile ascoltare la mu-

⁴⁵ JOSÉ RAMOS TINHORÃO, *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*, São Paulo, Arte Editora, 1988, pp. 46-47.

⁴⁶ Sui modelli ritmici come la sincope brasiliana e il *tresillo* cubano, identificabili nel *lundum*, nel *maxixe*, nello *choro* e nel *samba* v. CARLOS SANDRONI, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda/Editora UFRJ, 2001, pp. 19-37.

⁴⁷ J. R. TINHORÃO, *Os sons dos negros no Brasil* cit., pp. 45-68; RUI VIEIRA NERY, *Para uma história do fado*, Lisboa, Corda Seca & Público, 2004.

sica dei neri, eseguita con diversi tipi di lamellofoni,⁴⁸ con l'*urucungo* (berimbau), il balafon, il *pandeiro* (tamburello) e altri strumenti musicali di origine africana, oltre ai tamburi sempre presenti nei *batuques* e nei loro rituali religiosi.⁴⁹ Scene di queste pratiche musicali sono state annotate, anche se con una visione eurocentrica, in stampe e acquerelli inseriti nelle opere di viaggiatori stranieri come l'italiano Carlo Julião (1740-1811), il francese Jean-Baptiste Debret (1768-1848), lo svedese Carl Israel Ruders (1761-1837) e nei disegni e litografie del brasiliano Frederico Guilherme Briggs (1813-1870). Questi documenti sono stati utilizzati come fonti per un'analisi critica della storia delle musicalità afro-brasiliane, includendo, chiaramente, questioni organologiche associate a queste pratiche musicali.⁵⁰

Integrati nel quotidiano dei centri urbani, in confraternite religiose dedicate al culto della Nostra Signora del Rosario, in diversi mestieri pratici, tra i quali spiccano quelli artistici, a partire dal XVIII secolo alcuni neri liberi o liberti di Bahia e di Rio de Janeiro, sarebbero poi divenuti noti come *Barbeiros*, alcuni identificati dall'uso del cilindro e da un abbigliamento semplice, ma elegante. Oltre a tagliare i capelli e la barba, tirare denti, praticare il salasso con sanguisughe e ventose, i *Barbeiros*, avendo imparato a suonare strumenti musicali europei, si organizzarono in piccoli gruppi musicali ed erano attivi come attori nei teatri, come cantori e strumentisti sia nelle festività religiose che in vari eventi pubblici, dove riproducevano i repertori musicali in voga, come contradanze, *lundus*, valzer, polke, etc.⁵¹

⁴⁸ Sulle tipologie di lamellofoni africani, consultare GERHARD KUBIK, *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*, Lisboa, Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Etnologia, 2002.

⁴⁹ Cfr. MARGOT DIAS, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.

⁵⁰ Cfr. ANDRÉ GUERRA COTTA, *Ouvir Debret*, Anais da 13th International RIdIM Conference & 1st Brazilian Conference on Music Iconography: considering the current, setting new trends, Salvador, EDUFBA, 2011; RAFAEL B. F. GALANTE, *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Séc. XIX e XX)*, Tese de Mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2015.

⁵¹ MARIETA ALVES, *Música de barbeiros*, «Revista Brasileira de Folclore», VII, 1967, nn. 2, 17, pp. 5-14. Vedere anche JOSÉ RAMOS TINHORÃO, *O som da cidade na*

Sicuramente, è possibile associarli ai musicisti e ai gruppi musicali che alcuni decenni più tardi verranno a costituire, a Rio de Janeiro in modo diverso che a Bahia, i primi gruppi di musica strumentale che diedero poi un contributo fondamentale per la creazione dello *choro*.⁵²

'L'orecchio' straniero

Una fonte poco studiata e che utilizzeremo come esempio per riflettere sulla musica urbana in Portogallo e sulla sua diffusione in altre parti d'Europa, nel periodo qui proposto, è il periodico tedesco «Allgemeine Musikalische Zeitung» che pubblicherà tra gli anni 1799 e 1846 varie cronache dedicate alla vita musicale portoghese.⁵³ Nel 1808, gli avvenimenti che riguardavano il Portogallo facevano notizia all'estero, in un periodo in cui l'attenzione in Europa si concentrava sulle invasioni francesi. Il corrispondente del periodico musicale credeva si trattasse di una buona opportunità per trasmet-

música de Barbeiros, in *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Editora 34, 1998, pp. 155-175.

⁵² A questo proposito, Tinhorão scrive: «Enquanto no Rio, a corte, os barbeiros, iriam transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial que iriam criar o choro, em Salvador o atraso no processo de desenvolvimento económico-social deixava sua arte sem herdeiros. A partir dos últimos vinte anos do século que a vira nascer, passaria a existir agora acima da música de barbeiros da Bahia a das bandas militares (que no Rio fariam aparecer o maxixe, e no Recife o frevo carnavalesco), e logo abaixo, a dos brincadores de capoeira e batedores de atabaques do povo miúdo, que com seus estribilhos marcados por palmas acabariam produzindo o samba» [Mentre a Rio, la corte, i barbieri, trasmisero la loro tradizione musicale ai meticci della classe media urbana nascente dell'era preindustriale, a loro volta creatori dello *choro*, a Salvador il ritardo del processo di sviluppo socioeconomico lasciava la sua arte senza eredi. Dagli ultimi vent'anni del secolo che la vide sorgere, sarebbe iniziata ad esistere una musica al di sopra, e al di sotto, della musica dei barbieri di Bahia e delle bande militari (che a Rio avrebbero poi contribuito alla creazione del *maxixe* e a Recife del *frevo* carnavalesco): era la musica dei giocatori di capoeira e dei percussionisti di *atabaques*, provenienti dalla plebe, che con i loro versi accompagnati da battiti di mano crearono il *samba*]; *ivi*, p. 173.

⁵³ Data la difficoltà di accesso al testo originale in tedesco, ci affidiamo alla traduzione realizzata da Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, pubblicata in portoghese. MANUEL CARLOS DE BRITO - DAVID CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1990.

tere ai suoi lettori notizie sulla musica di questo paese. Nel testo, si fa riferimento a «una delle canzoni nazionali portoghesi preferite», includendo la pubblicazione della partitura con testo in portoghese e in tedesco. Estratta da una raccolta di canzoni offertagli dall'amico Pedro Gabe de Massarelos, un ricco commerciante di discendenza tedesca, la musica è descritta nella notizia del 6 aprile di quell'anno come «una piccola canzone d'amore a due voci» e vengono identificate, per approccio estetico, analogie con le canzoni italiane.⁵⁴ Trattasi della *modinha* anonima *Seus lindos olhos*, posteriormente pubblicata in un adattamento di Beethoven con accompagnamento di violino, violoncello e pianoforte. Questa pubblicazione fu possibile dopo il contatto tra il famoso compositore tedesco e l'editore scozzese George Thomson (1757-1851), che sollecitò al musicista l'adattamento di una raccolta di canzoni di diversi paesi, tra i quali Portogallo e Spagna, per la stessa formazione strumentale, lavoro che fu poi realizzato tra il 1815 e il 1818.⁵⁵

Il 30 giugno dello stesso anno, la cronaca scritta da un corrispondente identificato come *Senhor d. M.*, prima della sua partenza per il Brasile, ci offre informazioni più dettagliate sulla vita musicale in Portogallo, tra le quali evidenzieremo solo quelle legate alla musica urbana e anche rurale. Sulla musica nelle piccole città dell'entroterra, il corrispondente osserva la capacità delle persone di entrambi i sessi di improvvisare una seconda voce nelle canzoni, con facilità e buona intonazione. Evidenzia altresì il carattere declamatorio e monotono delle melodie, l'accompagnamento della *viola* con corde doppie o triple, con «accordi isolati, suonati avanti e indietro (*rasgueado*) e un piccolo ritornello alla fine di ogni strofa». L'autore descrive il *cantar a desafio* nelle feste campestri, momento in cui i giovani formavano una fila per improvvisare versi a turno, dove l'ultimo serviva da motto per l'improvvisatore successivo e per dare continuità al canto, tra-

⁵⁴ Cfr. M. C. DE BRITO - D. CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa* cit., pp. 32-33.

⁵⁵ Cfr. DONALD W. MACARDLE, *Beethoven and George Thomson*, «Music & Letters», XXXVII, 1956, n. 1, pp. 27-49; BARRY COOPER, *Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 288; *Ludwig van Beethoven, Canciones ibéricas*, a cura di Pedro Alcalde, A Coruña, Viso editorial, 1997.

dizione che si manterrà fino ai giorni nostri in diverse città portoghesi e brasiliane, anche se con diverse configurazioni melodiche e di accompagnamento strumentale. Sono menzionate anche le danze popolari più in voga dell'epoca: la *chula*, la *fofa*, che a somiglianza del *fandango* spagnolo, sono ballate da due o più persone, «che schioccano le dita per mantenere la pulsazione ritmica della battuta».⁵⁶ Alla fine della cronaca, il corrispondente mostra la sua aspettativa nell'ottenere riscontro e informazioni musicali dal *Senhor d. M.*, dal Brasile, cosa che non si verificherà nelle pubblicazioni successive. La pubblicazione include una seconda *modinha* anonima, *A tenra rosinha*, con testo in portoghese e in tedesco e accompagnamento al pianoforte.⁵⁷ Queste informazioni riflettono la diffusione di notizie musicali che vanno oltre la sfera colta, con accenni, anche se in una forma ancora preliminare, all'approccio etnografico.

Informazioni sullo stesso soggetto appaiono otto anni dopo, nel 1816, in quella che sarà una delle più ampie cronache del periodico tedesco sulla musica in Portogallo. Il corrispondente anonimo dimostra un'ampia conoscenza tecnico-musicale e annota commenti interessanti riguardo alla *modinha*, che meritano di essere qui riprodotti:

A música nacional dos portugueses é constituída, além das danças populares, por modinhas, ou seja por pequenas cançonetas que não são totalmente diferentes das mais conhecidas canções espanholas (na medida em que estas não imitam as canções italianas – o que, porém, acontece hoje com frequência em Espanha), e que no papel, embora possuam muitas voltas melódicas e harmónicas características, têm um aspecto bastante insignificante: no entanto, através do estilo muito próprio e frequentemente apaixonado de interpretação, conseguem ter bastante interesse, e, sobretudo quando executadas por jovens do sexo oposto, um encanto indescritível. Infelizmente, é difícil exprimir por palavras esse encanto e descrevê-lo a quem não o tenha ouvido e visto. O canto é habitualmente acompanhado por uma guitarra, e sabem ajustá-la tão intimamente ao canto que também ela aumenta em muito o agrado e encanto desta música, embora se limite a executar os acordes e arpejos mais simples. Quando escritas, estas canções são na sua maioria parecidas; as letras giram em torno de um pequeno número de assun-

⁵⁶ M. C. DE BRITO - D. CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa* cit., pp. 34-37.

⁵⁷ *Ivi*, p. 37.

tos, a música repete sempre as mesmas voltas favoritas: mas conseguem-se tornar variadas através dessa interpretação espressiva, e mesmo aquilo que se repete costantemente não nos consegue facilmente deixar indiferentes. São escritas para uma voz, muitas também para duas vozes, ou então os próprios intérpretes procuram acrescentar-lhes uma segunda voz. Hoje em dia estas cançonetas são cantadas pelas camponesas no campo e pela gente comum nas ruas à tardinha e à noite: mas as damas portuguesas também as apreciam e, sabendo muito bem quanto elas próprias ficam encantadoras e gentis ao interpretá-las, cantam-nas da melhor vontade.⁵⁸

[La musica nazionale dei portoghesi è costituita, oltre che dalle danze popolari, da *modinhas*, ossia da piccole canzonette non molto differenti dalle più conosciute canzoni spagnole (nella misura in cui queste non imitano le canzoni italiane – cosa che, tuttavia, succede oggi con una certa frequenza in Spagna). Sulla carta, nonostante i caratteristici movimenti melodici e armonici, hanno un aspetto abbastanza insignificante, tuttavia lo stile dell'interpretazione molto particolare e frequentemente appassionato, soprattutto quando eseguite da giovani di sesso opposto, le conferisce un certo interesse e un incanto indescrivibile. Purtroppo, è difficile descrivere quest'incanto a parole, soprattutto a chi non abbia mai ascoltato o visto una *modinha*. Il canto è normalmente accompagnato da una chitarra, che adattata così intimamente al canto, aumenta il piacere e l'incanto di questa musica, anche se si limita a eseguire accordi e arpeggi semplici. Una volta scritte, la maggior parte di queste canzoni sono simili; i testi girano intorno a un numero ristretto di temi e la musica ripete sempre i giri più apprezzati: ciò non toglie che riescano a offrire una certa varietà grazie all'interpretazione espressiva, e anche la ripetizione costante delle parti non ci lascia facilmente indifferenti. Sono scritte per una voce solista, a volte per due voci, oppure gli stessi interpreti cercano di aggiungere una seconda voce. Oggi giorno queste canzonette sono cantate dalle contadine in campagna e dalla gente comune nelle strade, di sera e di notte. Sono anche apprezzate dalle dame portoghesi che, sapendo quanto l'interpretazione di queste canzoni faccia incantare e ammaliare gli ascoltatori, le cantano con molto piacere].

Queste impressioni coincidono con i commenti fatti da Beckford, in Portogallo e da viaggiatori come Ferdinand Denis e dai naturali-

⁵⁸ *Ivi*, p. 45.

sti Spix e Martius in Brasile, tra gli altri autori, e rinforzano aspetti che caratterizzano la *modinha* come una canzone che, al di là di quelle che posseggono una chiara influenza italiana, si sarebbe poi consacrata come autentica e nazionale.⁵⁹

Un'altra situazione trattata dal cronista descrive ambienti portoghesi in cui la pratica amatoriale e professionale della musica colta, nelle residenze, a volte degli stessi musicisti,⁶⁰ aveva la seguente configurazione:

Nas cidades principais, mas sobretudo em Lisboa, é de bomtom, quando se tem convidados, começar o serão com um pequeno concerto. Estes concertos têm normalmente as seguintes características. A orquestra é constituída por dois violinos, viola e violoncello, a que se junta por vezes uma flauta. Começa-se por um assim chamado quarteto concertante de Pleyel, Boccherini, Gyrowetz ou outro semelhante. Em seguida canta-se habitualmente uma ária de ópera italiana. Depois segue-se um concerto ou solo para flauta; a seguir um outro para forte-piano, e por fim os membros do quarteto terminam com uma abertura italiana arranjada para os seus instrumentos, o mais ruidosa e jovial possível. Se por aqui aparece um virtuoso estrangeiro, costuma ser convidado para estes concertos, onde tem de se fazer ouvir, caso pretenda que nele reparem e o apoiem.⁶¹

⁵⁹ Il corrispondente cita anche i compositori portoghesi che si dedicarono alla composizione della *modinha*: «Marcos Portugal, J. Coelho, J. Palomino, Baldi, J. Maurício (Coimbra), Espírito Santo, J. de Mesquita, A. Mendonça, Franchi, S. Portugallo, Durão, J. de Rego, Camilo Cabral, Constantino Veluchi, A. da Silva, Bachicha, A. de Santa Teresa, Cláudio, J. Álvares, Inácio de Freitas» e anche l'allievo di Haydn, Sigismund Neukomm; *ibid.*

⁶⁰ Come esempio, evidenziamo i *saraus* nella casa del compositore di Coimbra José dos Santos Maurício (1752-1815), situata nel *bairro das Ameias* (Coimbra). Il settimanale *Arquivo Pitoresco* menziona che in queste riunioni musicali, erano eseguite opere di Haydn e Mozart «e de outros afamados mestres, não esquecendo as do proprio dono da casa» [e di altri maestri famosi, senza dimenticare quelle del padrone di casa]. Il violino e il corno suonati dal fratello Francisco Maurício, in quest'ambiente si fecero protagonisti, così come il canto delle sue sorelle; *Arquivo Pitoresco: Semanário Illustrado*, Lisboa, Tipographia de Castro & Irmão, 1858/1859, Tomo II, p. 246.

⁶¹ M. C. DE BRITO - D. CRANMER, *Crónicas da vida musical portuguesa* cit., pp. 38-39.

[Nelle città principali, ma soprattutto a Lisbona, come dettato dalle buone maniere, quando si hanno degli invitati, la serata inizia con un piccolo concerto. Questi concerti hanno normalmente le seguenti caratteristiche. L'orchestra è costituita da due violini, viola e violoncello, ai quali si unisce a volte un flauto. Si comincia con il cosiddetto concerto concertante di Pleyel, Boccherini, Gyrowetz o qualcosa di simile. In seguito si canta normalmente un'aria d'opera italiana. Segue un concerto per flauto, dopo ancora uno per pianoforte e finalmente i membri del quartetto terminano con un'apertura italiana, arrangiata per i loro strumenti, la più rumorosa e gioviiale possibile. Se vi è un virtuoso straniero, è di costume invitarlo a questi concerti, dove dovrà farsi sentire, nel caso questi pretenda di essere ascoltato e apprezzato].

Quartetti, concerti per flauto e pianoforte, arie d'opera e *overtures* italiane costituiscono, come osserva il cronista, il repertorio musicale degli spazi domestici dell'alta borghesia portoghese, all'inizio dell'Ottocento. In questa testimonianza, è anche evidente che la partecipazione dei musicisti professionali in queste riunioni, oltre ad essere una pratica comune, era dovuta al fatto che in queste occasioni si potevano ottenere sostegno e altri benefici. È altresì curioso che il repertorio e i compositori citati – Pleyel, Boccherini e Gyrowetz – si restringe alla musica colta internazionale, poiché quella nazionale di carattere popolare o erudita, non è contemplata nella testimonianza sopracitata. Ciò non toglie che era eseguita in questi incontri. Possiamo dedurre che l'ambiente descritto coincide con quello che il cronista chiama società musicali private, che in realtà funzionavano come riunioni private, con concerti a pagamento, benefici per i musicisti professionali, di cui molti stranieri, che vedevano in questi incontri un'opportunità per esibire il proprio talento e virtuosismo.⁶²

La danza come elemento di socializzazione

Nei diversi documenti storici, oltre alle canzoni spiccano le danze e i repertori musicali associati, intesi come occasioni di grande inte-

⁶² Sulle *Assembleias em Portugal* [Riunioni in Portogallo], consultare MARIA ALEXANDRE LOUZADA, *Sociabilidades mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760 -1834*, «Penélope», nn. 19-20, 1998, pp. 129-160; e CRISTINA FERNANDES, *Cartas de jogar, tocar e dançar: o baralho musical de José do Espírito Santo Oliveira (1755-1819)*

razione sociale, sia nell'ambito della corte sia come parte delle feste e cortei civili e religiosi nelle strade delle città, nei *saraus* in ambienti domestici, nei teatri o nei *terreiros*. La rilevanza data alle danze, è dovuta al loro legame con lo sviluppo dei generi di canzone da sala, così come già menzionato, e al fatto che entrarono nel repertorio pianistico che cirolerà tra Portogallo e Brasile dal XIX secolo, situazione simile a quella che incontreremo nello sviluppo dello *choro* con il valzer, la mazurka, lo *scottish*, la polka, la quadriglia, etc.

Possiamo comprendere l'importanza dei balli collettivi di sala come un importante elemento di socializzazione per la corte o per la borghesia lusobrasiliana a cominciare dai temi sociali trasferiti sul palco del teatro popolare, chiamato *teatro de cordel*. A tale scopo, riproduciamo a seguire l'inizio del già citato intermezzo *Casquilharia por Força* (1781). Il dialogo tra i personaggi Roberto e Jacinta, lascia intendere che il non sapere ballare le coreografie in voga all'epoca, poteva causare qualche disagio sociale, specialmente ai giovani:

Roberto: Jacinta, vamos a isto; tu bem sabes, que temos hoje função em casa das Primas, e que há de haver boa companhia, e tu não estás ainda segura naquele *balancé à du Pré*, e he preciso por-te corrente nelle.

Jacinta: O que eu desejava saber, era o minuete da Corte; porque he agora o que faz brilhar, e se me tirarem a dançar o dito minuete, hei de ficar bem airoza dizendo que o não sei.

Roberto: Para hoje he impossível; porque tem muitos passos difficultozos, que tu não podes aprender sem tempo: aqui estou eu, que ando há três somanas com o solo Inglez, e ainda o não posso dançar em publico. Vamos nós vêr o minuete lizo, e algumas figuras de contradança sem perder tempo. *Toca no Mandolino, e dança com Jacinta.*⁶³

[**Roberto:** Jacinta, andiamo, lo sai bene, che oggi abbiamo la danza in casa delle Cugine, che dovremo saper proporre una buona compagnia, e che non sei ancora sicura in quel *balancé à du Pré*, è necessario che tu lo sappia fare.

no contexto das assembleias lisboetas nos finais do Antigo Regime, in Jogos em Perspectiva: de Lisboa a Macau, orgs. Fernanda Frazão, Jorge Nuno Silva, Lídia Fernandes, Actas III Jornadas História dos Jogos em Portugal, Lisboa, Apenas Livros/Ludus, 2015 pp. 7-10.

⁶³ *Casquilharia por Força* cit., pp. 1-2.

Jacinta: Quel che vorrei conoscere, è il minueto della Corte, perché oggi è quello che fa più brillare, e se mi chiamano a ballare il minueto, potrei rimanerci male nel rispondere che non lo so ballare.

Roberto: Per oggi è impossibile; perché è fatto di molti passi difficili, che non puoi imparare senza averne il tempo: guarda me, che da tre settimane sto cercando di imparare il *Solo Inglês* e che ancora non sono pronto a ballarlo in pubblico. Vediamo il minueto *lizo* e alcune figure della contraddanza senza perdere altro tempo. *Suona il mandolino e balla con Jacinta*].

Anche attraverso il testo teatrale possiamo comprendere la differenza tra i balli di sala francesi e quelli praticati nell'ambito portoghese, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. La versione portoghese della commedia *Le Grondeur* (1691), scritta originalmente dai drammaturghi francesi Brueys e Palaprat, fu tradotta dal poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), con il titolo *O Ralhador*, e pubblicata nel 1804.⁶⁴ La differenza temporale tra l'opera originale e la traduzione del Bocage, esigeva un adattamento dell'autore portoghese delle danze menzionate nel secondo atto, al gusto portoghese (v. Tabella 1).

Tabella 1

<i>Le Grondeur</i> (1691) Ato II - cena XVII	<i>O Ralhador</i> (1804) Ato II - cena XVI
<i>Bourrée</i>	<i>Minuete afandangado</i>
<i>Menuets</i>	<i>Minuete singelo</i>
<i>Gavote</i>	<i>Minuete amável</i>
<i>Passe-pied</i>	<i>Minueto da Corte</i>
-----	<i>Gavota</i>
<i>Tracanas, Tricotes, Rigaudons</i>	<i>Alamandras [sic], Walsas [sic], Cotilhões</i>
<i>Courante, Bocane, Sarabande</i>	<i>Sarabanda</i>

⁶⁴ *Verdadeiras inéditas obras poéticas de Manoel Maria de Barbosa du Bocage*, Lisboa, Impressão Regia, 1814, Tomo V, pp. 282-283.

La traduzione portoghese pone in evidenza il protagonismo del minuetto e delle sue variazioni – *afandangado*, *singelo*, *amavel*, *da corte* [sic] – e la presenza di altre danze che compaiono nel repertorio coreografico da salotto, come la gavotta, i valzer (che stavano guadagnando popolarità) e i *cotillon*. Nel caso del minuetto, alcuni stranieri hanno annotato le loro impressioni nell’assistere a momenti di danza in alcune residenze della nobiltà portoghese e anche nei salotti carioca, nel decennio del 1770. Vanda de Sá, in uno studio sulla cultura del minuetto in Portogallo, ci offre un’analisi sulla danza e sulle testimonianze di William Beckford e del Marquês de Bombelles che, attraverso uno sguardo critico sulla qualità della musica (strumentale) e della danza, finiscono per sminuire il gusto portoghese, rispetto alle attese di una tradizione cosmopolita, non corrisposta dai due stranieri.⁶⁵ Il poeta Evariste Parny (1735/1824) che viaggiò a Rio de Janeiro nel 1773, tramanda le sue osservazioni sul minuetto in una lettera inviata al fratello, dove racconta di aver assistito a un concerto e ad una festa da ballo, dove non si praticava altro che questo tipo di danza e che ballò più volte il minuetto con una giovane portoghese di 16 anni.⁶⁶

Se dal nome minuetto *afandangado*, possiamo dedurre che avvenne una fusione tra la danza francese e il fandango spagnolo in Portogallo, tanto negli elementi musicali quanto nei passi coreografici, per le varianti *singelo* e *amavel*, ci mancano le informazioni necessarie per comprenderne gli elementi che le differenziavano. Sicuramente furono musiche e coreografie più semplici del minuetto di corte, quest’ultimo più raffinato e difficile da eseguire, come menzionato nel frammento dell’intermezzo sopracitato.⁶⁷

La circolazione degli spartiti di vari minuetti, contraddanze, fandango, bolero, etc., per pianoforte – strumento che sarà protagonista nella vita musicale delle abitazioni della borghesia portoghese e bra-

⁶⁵ VANDA DE SÁ, *Cultura do minuete em Portugal: o manuscrito Minuetti a due Violini trombe e Basso* (VM7 6764 - BNF) de Pedro António Avondano (ca. 1714-1782), in *Música Instrumental no Final do Antigo Regime* cit., pp. 108-112.

⁶⁶ ÉVARISTE PARNY, *Oeuvres diverses*, Paris, Chez Debray, Libraire, 1802, p. 94.

⁶⁷ V. DE SÁ, *Cultura do minuete em Portugal* cit., p. 111.

siliana, durante il XIX secolo – così come l’annuncio di lezioni di balli da sala destinate per lo più a un pubblico femminile, confermano la domanda e il commercio di questo repertorio per il divertimento domestico, nei primi decenni dell’Ottocento. Nel 1810, il maestro di danza francese Joseph Louis Antoine Lacombe (1786-1833), conosciuto in Brasile come Luis Lacombe, che divenne nel 1825 maestro di danza delle principesse,⁶⁸ pubblica un annuncio nella «Gazeta do Rio de Janeiro», dove si propone di insegnare tutti i tipi di balli opportuni in società, senza tuttavia specificare i tipi di coreografie che si sarebbero apprese.⁶⁹ Alcuni anni dopo in Portogallo, in un simile annuncio pubblicato nella «Gazeta de Lisboa» del 24 giugno del 1816, una signora spagnola, maestra di balli spagnoli e francesi, offriva alle giovani della capitale lezione di valzer, *solo inglês, cotillon*, gavotta, fandango, bolero e il suddetto minuetto *afandangado*, il che ci fa dedurre che questi erano i balli alla moda.⁷⁰

Un altro interessante esempio riguardo alla circolazione del repertorio di danze per pianoforte, che coincide con l’annuncio della maestra di danza spagnola, è una raccolta di inni, marce militari e danze varie, riunite in una rilegatura, con copertina rigida, identificata con il titolo *Variedades* e le iniziali «T. G. N.»⁷¹ una probabile indicazione di possesso (v. Fig. 2 e Tabella 2, p. 39).

Come verificatosi nel repertorio raccolto e trascritto per salterio da Vieira dos Santos, è possibile identificare nella raccolta *Variedades*, anche se in un minor numero di opere, la stessa tipologia di generi come inni e marce, oltre ai vari balli di sala, il che indica le somiglianze tra la vita musicale d’intrattenimento domestico del Portogallo e del Brasile. Non è possibile identificare la provenienza e la da-

⁶⁸ Decreto de 25 de novembro de 1825. *Collecção de Decretos, Cartas Imperiaes e Alvarás do Imperio do Brazil de 1825*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1885, p. 91.

⁶⁹ «Gazeta do Rio de Janeiro», n. 56, sábado 13 de julho, 1811, p. 5.

⁷⁰ «Gazeta de Lisboa», n. 148, 24 de junho de 1816, p. 4. Nell’edizione del mese di novembre del 1819, lo stesso periodico annuncia la sottoscrizione per la pubblicazione mensile di un quaderno che sarebbe stato stampato a Porto e che avrebbe contenuto *modinhas*, valzer e contradanze, nel valore di «800 réis»; «Gazeta de Lisboa», n. 273, 18 de novembro de 1819, p. 3. La mancanza di notizie successive indica che il quaderno non fu stampato.

⁷¹ Biblioteca Pública de Évora, Fondo Manizola, Cota 659.

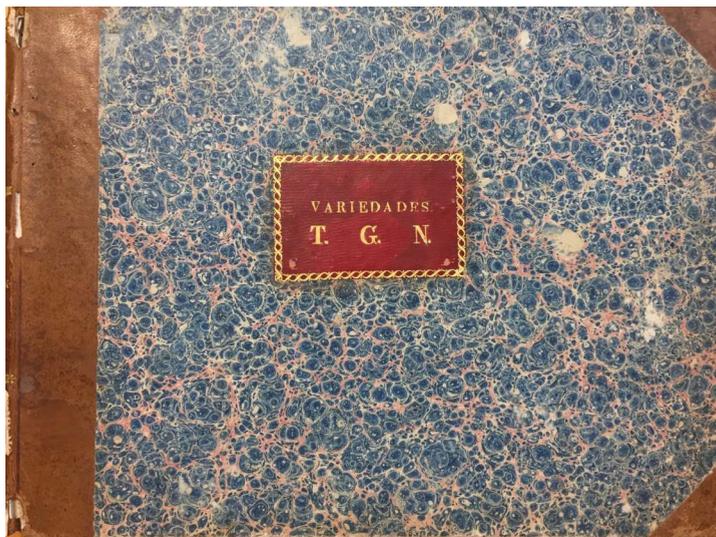


Fig. 2 - *Variedades* | T. G. N.: frontespizio
(Évora, Biblioteca Pública)

Tabella 2 - *Variedades* | T. G. N.

Genere	Opera
Hino	Hino Constitucional do Snr. Coc[c]ia para / Piano-Forte
Hino	Hymne Marseillais Pour Le Piano-Forte de F. Mezyer
Marcha	Marcha Militar por L. Boutmy Piano-Forte
Marcha	Marcha fúnebre á morte Da Sn.ma D. Maria Izabel de Bragança Rainha de Hespanha Por D. Angel Ynzenga Piano-Forte
Dança	Lundum da Maria da Luz Piano-Forte
Dança	Bolero para Piano-Forte
Dança	Solo Inglez para Piano-Forte
Dança	Gavota com variações Por Joze do Espirito Santo Piano-Forte
Dança	Caxuxa com variações Piano-Forte
Dança	Sorongó com variação para Piano-Forte
Dança	Minuete da Festa da Rosa Piano-Forte
Música instrumental Dança?	Rondo para Piano-Forte
Música teatral	Cavatina Da Festa da Roza Do Sn.r C. Coccia Piano-Forte

ta precisa della fonte, ma alcune informazioni ci portano a speculare sulla possibilità che il documento fosse di poco posteriore alla Rivoluzione Liberale portoghese.⁷² Tre delle opere presentate, sono versioni per pianoforte di composizioni del compositore napoletano Carlos Coccia (1782-1873), che visse a Lisbona tra il 1820 e il 1823. La prima è un inno eseguito nel Teatro São Carlos di questa città, il 18 settembre del 1820, come parte delle festività di Lisbona per celebrare la Rivoluzione Liberale, e che in una prospettiva nazionalista acquisì il titolo di canto nazionale, come osservò Ernesto Vieira, essendo abbastanza popolare tra i liberali alla fine del XIX secolo.⁷³ La seconda, il minuetto e la terza, la cavatina, fanno parte dell'opera *La festa della Rosa*, il cui debutto ebbe luogo il 13 agosto del 1821, anch'esso al Teatro São Carlos.

Tra le marce, c'è anche la *Marsigliese* composta nel 1792 da Rouget de Lisle (1760-1836), convertita in inno nazionale e simbolo musicale degli ideali della Rivoluzione Francese, in Europa come in America Latina, e una marcia militare di L. Boutmy, che sembra essere il compositore belga Laurent Francois Boutmy de Katzman (1756-1838). La marcia funebre dedicata alla memoria della principessa portoghese e regina di Spagna D. Maria Isabel di Bragança, morta il 26 dicembre del 1818, è del compositore di origine italiana Angel Ynzenga e dimostra una certa continuità con la tendenza commerciale iniziata in Portogallo dopo la morte della regina D. Maria I nel 1816: la pubblicazione di versioni per pianoforte di marce funebri dedicate ai reali per uso domestico.⁷⁴

⁷² Sulla vita musicale portoghese dalla Rivoluzione Liberale, cfr. FRANCESCO ESPOSITO, *Um movimento musical como nunca houve em Portugal. Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal. 1822-1853*, Lisboa, Edições Colibri / CESEM, 2016.

⁷³ L'inno fu scritto originalmente per la cantata allegorica *O Genio Lusitano Triumfante*, con poesia di João Baptista Hilberath. Cfr. ERNESTO VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: história e bibliographia da música em Portugal*, Lisboa, Arquimedes Editora, vol. 1. pp. 282-283.

⁷⁴ RODRIGO TEODORO DE PAULA, *Os sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)*, Tese de doutoramento em Ciências Musicais - Musicologia Histórica, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2016, p. 329.

Tra le tipologie di danza inserite nel *Variedades*, il Bolero, il *Sorongo*⁷⁵ *com variações* e la *Caxuxa* (Cachucha) *com variações*, sono esempi anonimi, ma che dimostrano lo stretto contatto con la Spagna, rappresentato ancor di più da altre tipologie di danza come la *tirana*, la *seguidilla*, la *habanera* e soprattutto il *fandango*, adattate alle tradizioni festive portoghesi, così come alle rappresentazioni teatrali. La melodia della *Caxuxa* riproduce la musica tradizionale della danza spagnola e coincide con la canzone *Maria Caxuxa*, raccolta a Lisbona e inserita nel *Cancioneiro de Músicas Populares*.⁷⁶ La canzone divenne molto popolare in Portogallo e la sua associazione ad altre tipologie, è osservata da César das Neves:

Cantam-se com esta música muitos versos licenciosos que o decoro não nos permite publicar. Esta musica, vulgaríssima em Portugal, é puramente hespanhola; pertence ao género dos fandangos: é um thema como os das nossas chulas, sujeito ás infinitas variações que a phantazia dos tocadores lhe adiciona. Antigamente também se dançava como os boleros.⁷⁷

[Con questa musica si cantano molti versi licenziosi che il decoro non ci permette di pubblicare. Questa musica, famosissima in Portogallo, è puramente spagnola; appartiene al genere del fandango: è un tema simile a quelli delle nostre *chulas*, soggette a infinite variazioni moltiplicate dalla fantasia dei suonatori. Anticamente si ballava come il bolero.]

Il *Lundum da Maria da Luz* (v. Fig. 3, p. 42), anch'esso anonimo, sembra indicare un'opera diffusasi a partire dalle rappresentazioni

⁷⁵ Benché alcuni autori tali Luís da Câmara Cascudo e Renato Almeida attribuiscono l'introduzione del *sorongo* ballato in Brasile agli africani, è stato dimostrato che la danza è diventata comune nei balli da salotto sia portoghesi che brasiliani a partire dell'influsso spagnolo. Manuel Querino, trattando dei balli in voga a Bahia nell'Ottocento, la descrive come coreografia nettamente spagnola – idea anche accettata da Oneyda Alvarenga – con caratteristiche simili al bolero. Cfr. *Enciclopédia da Música Brasileira erudita folclórica popular*, São Paulo, Art Editora LTDA, vol. 2, 1977, p. 731.

⁷⁶ Nel 1939, la marcia *Maria Cachucha* fu registrata in Brasile dal duetto di Joel e Gaúcho, con testo di Antonio Almeida e Saint-Clair Sena, versione sicuramente ispirata alla popolare canzone 'portuguesa'.

⁷⁷ *Cancioneiro de músicas populares cit.*, vol. 1, 137.



Fig. 3 - *Variedades, Lundum da Maria da Luz*: frontespizio

teatrali, probabilmente attraverso una ballerina o attrice omonima, come successe con il *Lundum da Monroy*, opera resa popolare in Portogallo con la danza realizzata nei teatri di Lisbona dalla ballerina francese Marie Antoniette Monroy⁷⁸ e poi divulgata nei palchi brasiliani dalla ballerina italiana Maria Baderna.⁷⁹ Il *Lundum* della raccolta *Variedades* presenta le caratteristiche musicali tipiche della danza, con l'accompagnamento arpeggiato simile al basso albertino e la presenza, nella melodia, del ritmo sincopato o *tresillo*,⁸⁰ che caratterizzerà

⁷⁸ EDITE ROCHA - MÁRIO TRILHA, *O lundu como tema de variação: uma perspectiva de análise melódica sobre as Variações Lundum da Monroi*, Anais do XXIV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014; cfr. anche EDILSON V. DE LIMA, *Notas introdutórias ao Lundu de Marruá*, «Revista Brasileira de Música», XXIX, 2016, n. 1, pp. 217-221.

⁷⁹ Cfr. ADRIANA SCHNEIDER ALCURE, *O lundu de Maria Baderna: apontamentos de pesquisa*, Anais Abrace, V Congresso, vol. 9, n.1, 2008 (<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1355>, (accesso effettuato il 25 agosto 2022)).

⁸⁰ Riguardo alla sincope brasiliana e il *tresillo* cfr. C. SANDRONI, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* cit.

altri generi musicali brasiliani come il *maxixe*, lo *choro* e il *samba* (v. Fig. 4).



Fig. 4 - *Lundum* da Maria da Luz

Anche il *solo Inglês*, coincide con l'esempio inserito nel *Cancioneiro*, nonostante alcune alterazioni nella melodia. César das Neves, commenta che era ballato nei salotti aristocratici, nelle riunioni borghesi, nelle osterie dei porti, nei teatri, nei circhi e fa una descrizione dettagliata della danza, secondo le indicazioni di un maestro di ballo identificato come Sr. A. Lopes.⁸¹ Riguardo al Rondò, fino ad ora non è stato possibile identificarne l'autore, ma è curioso che questo figuri nel quaderno con caratteristiche di danza, essendo la prima parte una sorta di introduzione con tempo binario composto (come il *Sorongo* e la *Caxuxa*) e la seconda, il rondò propriamente detto, in tempo binario. La *Gavotta con variazioni* è del compositore e organista portoghese José do Espírito Santo e Oliveira (1755-1819), del quale esiste una raccolta di danze – contradanze, *cotillon*, contraddanze francesi, valzer, allemande, fandango, *solo inglês*, e un' *Imitation de la Gavotte* – le cui melodie sono inserite in un mazzo di carte musicali che permette di formare il repertorio di un ballo, ossia, un altro tipo d'intrattenimento che univa il gioco delle carte con i balli di sala.⁸²

Dalla metà del XIX secolo, nei salotti portoghesi e brasiliani sono divulgati altri tipi di danza europea, come il valzer, la mazurka, lo *scottish*, la polka, e la quadriglia. La commercializzazione delle stampe di questo repertorio per pianoforte, riflette i cambiamenti nelle forme d'intrattenimento musicale urbano, che promuovevano il sorgere di nuovi generi coreografici e musicali adattati alla realtà brasiliana e provocavano allo stesso tempo la decadenza progressiva delle tipologie di danza trattate in quest'articolo. Per situare questa transizione, nel 1862, Joaquim Manuel de Macedo osservò che «le *modinhas* e i *lundus* brasiliani, quasi non esistono più se non nella memoria degli antichi; sono stati proibiti nei salotti eleganti, così come tutti i costumi primitivi».⁸³ Macedo, inserendo questo commento nel suo *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, difende questi due generi musicali considerandoli sinonimi di una musica nazionale che, in

⁸¹ *Cancioneiro de músicas populares* cit., vol. 2, pp. 170-171.

⁸² Cfr. C. FERNANDES, *Cartas de jogar* cit., pp. 7-19.

⁸³ JOAQUIM MANUEL DE MACEDO, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, vol. 1, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial de J. M. Nunes Garcia, 1862, p. 90.

quel periodo lasciava i salotti a causa dei 'nuovi stranierismi', ma che sopravvivevano nell'intimo delle riunioni private e dei *saraus* in case situate fuori dai centri urbani. Tuttavia, è possibile estendere la loro sopravvivenza per molti decenni, per non dire fino all'attualità. Macedo lascia un'altra curiosa testimonianza che ci permette di localizzare l'anno in cui due danze cominciarono a dominare i salotti carioca, infatti, secondo quanto afferma, nel periodo delle malattie epidemiche, queste ricevevano dal popolo il nome della danza che era più alla moda. Per questo, l'epidemia del vaiolo e del morbillo, nel 1847, fu chiamata *Polca* e l'epidemia della febbre gialla, nel 1857, fu chiamata *Schottish*.⁸⁴ I 'nuovi stranierismi', così come quelli antichi, verranno a mescolarsi con la musica e la danza dei neri, dei meticci e delle classi povere del Brasile, in un processo costante di creazione e originalità che ci porterà al *maxixe*, allo *choro* e al samba. Il resto della storia sarà raccontato da altri autori. Questo non significa che lo studio sul tema di quest'articolo sia esaurito. Al contrario. Speriamo che il nostro modesto contributo possa, almeno, incoraggiare interessanti approcci futuri.

⁸⁴ *Ivi*, p. 82.

MARIA DI PASQUALE

*Il pianoforte brasiliano tra musica erudita e popular:
dai romantici a Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth*

Il presente articolo vuole tracciare una panoramica su alcuni tra i principali autori di musica per pianoforte in Brasile tra Ottocento e Novecento, in quello spazio creatosi tra musica colta (*erudita*) e musica popolare (*popular*), in particolare a Rio de Janeiro. Il diffondersi dello strumento a partire dall'inizio dell'Ottocento, creò le condizioni per la diffusione di un repertorio inizialmente di origine europea a cui presto si affiancarono autori brasiliani sia sul versante 'classico' che su quello 'popolare', in un processo di proficuo interscambio. Così se da un lato il romanticismo musicale brasiliano oscillò tra una visione più cosmopolita che non si percepiva come 'altro' dall'Europa e una spinta nazionalistica che vedeva gli elementi di derivazione 'popolare' come qualcosa di identitario, dall'altro proprio quegli elementi 'popolari' (nati dall'incontro tra ritmi e danze europee e afroamericane) erano diventati a cavallo dei due secoli elementi costitutivi di repertori urbani come lo choro, genere a cui autori come Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth diedero un contributo fondamentale, essendone a loro volta influenzati. Lungo l'arco del XX secolo la tradizione scritta di questi repertori si è sviluppata in una costante dialettica tra la tradizione 'orale' e la discografia, ponendo questioni affascinanti e allo stesso tempo complesse sulla prassi interpretativa relativa ai brani degli autori citati.

Il pianoforte in Brasile e l'avvento delle mode parigine a metà Ottocento

Rio de Janeiro, capitale federale dal 1763 al 1960, aveva iniziato il suo processo di trasformazione già dai primi anni dell'Ottocento, dopo l'insediamento della corte portoghese, industrializzandosi e

conseguentemente avviandosi verso una più ampia urbanizzazione e modernizzazione, concretizzatesi con la nascita di una piccola borghesia di commercianti e dipendenti pubblici. La crescita della popolazione e della classe media indusse alla creazione di nuovi bisogni, ad esempio quelli legati allo svago. Conseguentemente assistiamo ad un impulso creativo della produzione teatrale e musicale: si aprirono teatri imperiali e privati, saloni da ballo, caffè. Ma mentre l'*élite* si diletta principalmente con la musica di origine europea, le classi più popolari sviluppavano una miscelanea musicale con ritmi influenzati sia dalla musica europea che da quella di origine africana: dal dialogo tra queste due sfere musicali nasce la musica brasiliana, e il riflesso di questo dialogo è ben riscontrabile anche nella musica per pianoforte. In genere gli strati popolari e la piccola borghesia erano più permeabili e flessibili riguardo alla comparsa dei nuovi generi musicali più ballabili apparsi in questo periodo, assimilandoli più rapidamente, mentre le classi 'superiori' erano tendenzialmente più conservatrici e resistenti a questi nuovi stili considerati 'volgari', e quindi inadatti per le sue sale nobiliari, anche se gradualmente, come vedremo, la musica pianistica incorporò anche elementi di matrice popolare.

Il pianoforte, diffusosi in Brasile principalmente a partire dall'arrivo della corte portoghese nel 1808, diventò nell'Ottocento lo strumento principale utilizzato dall'*élites* e dagli strati intermedi della società. L'Europa produttrice di pianoforti aveva esportato lo strumento in Brasile, dove si era aperto un mercato rivelatosi potenzialmente enorme. Più in generale in Brasile si compravano i prodotti provenienti dai 'paesi sviluppati', identificandoli con un ideale elitario di importazione della cultura europea. A partire dagli anni '40 cominciano a diffondersi le nuove danze provenienti dall'Europa, e in particolare da Parigi, come ad esempio polka e valzer. E anche nella seconda metà del secolo i riflessi della frizzante atmosfera della *Belle Époque* si fecero sentire in Brasile con l'imitazione o la realizzazione dello stile di vita francese, soprattutto negli incontri sociali e nelle riunioni di famiglia con musica e giochi di società, nelle feste mondane, nei grandi club di attività ricreative dove si tenevano balli e *cotillon*. Anche l'influenza della lingua francese nella letteratura brasiliana ha contribuito a consolidare lungo l'arco del secolo gli usi e costumi pari-

gini, i quali erano proprietà distintive e necessarie per entrare nella cerchia economicamente altolocata e nell'ambiente intellettuale.¹

In questo contesto ogni abitazione rispettabile aveva il suo pianoforte, in un luogo della casa confortevole e accogliente. «Le ragazze di buona famiglia suonavano il pianoforte con piedi uniti, con espressione del viso sorridente o serio ma educato e gradevolmente concentrato».² E poiché «il pianoforte era stato scelto con entusiasmo dalla società brasiliana, era presente in tutte le attività musicali a Rio de Janeiro e a São Paulo, sia nelle sale da concerto che nei teatri di varietà, come nelle sale da ballo e nei caffè: si eseguivano tutti i tipi di musica, dai virtuosistici brani da concerto ai brani popolari».³ Era tale la quantità di pianoforti che Rio de Janeiro fu definita anche *cidade dos pianos* (città dei pianoforti).⁴

Ma mentre nella musica *popular* i repertori pianistici già dalla metà del secolo fondevano elementi di tradizione europea (in particolare la polka) con elementi di tradizione afrobrasileiana (*lundu* e successivamente tango), nell'ambito della musica colta (o *erudita* come si dice in Brasile), solo in seguito cominciò a comparire un repertorio che poteva essere considerato d'ispirazione nazionale, caratterizzato dall'utilizzo di alcuni ritmi di danze popolari che all'epoca erano considerate volgari e non accettate inizialmente dal pubblico costituito dall'*élites*. Luiz Paulo Sampaio spiega appunto che «solo negli ultimi anni dell'Ottocento i compositori di formazione accademica hanno iniziato ad utilizzare temi e ritmi musicali della musica popolare».⁵

Così nella seconda metà dell'Ottocento, mentre sul piano della musica *popular* l'intreccio dei ritmi di danza di origine europea con

¹ Cfr. ALOYSIO DE ALENCAR PINTO, *Ernesto Nazareth - Flagrantes*, «Revista Brasileira de Música», 1963, nn. 5 e 6, pp. 13-33 e pp. 31-49.

² ARTHUR LOESSER, *Men, Women and Pianos: a Social History*, New York, Dover Publications, 1990, p. 65. Le traduzioni in tutto il testo sono di Maria Di Pasquale.

³ LUIZ PAULO SAMPAIO, *O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX*, «Revista Eletrônica de Música», XIII, 2010, (accesso effettuato il 15/09/2020).

⁴ MÁRIO DE ANDRADE, *Aspectos da Música Brasileira*, Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas, 1991, p. 12.

⁵ L. P. SAMPAIO, *O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro* cit.

quelli di matrice africana diedero vita a musiche come lo *choro* e a danze come il *maxixe*, sul piano della musica colta la valorizzazione degli elementi della cultura nera e indigena garantì progressivamente la peculiarità della musica erudita brasiliana, caratterizzata da alcuni aspetti ritmici che la differenziavano dalle composizioni scritte sotto l'influenza europea. A partire dagli anni '20/'30 del Novecento si affermò poi una visione nazionalista della storia della cultura e della musica in Brasile, che valorizzò sempre più i prodotti culturali che manifestavano un certo tasso di 'brasilianità', a scapito delle tendenze più cosmopolite.

Il romanticismo nella storiografia musicale brasiliana tra visione cosmopolita e nazionalismo

Nella prima metà del secolo XIX il repertorio romantico Europeo cominciò a diffondersi in Brasile, dapprima con l'opera francese e subito dopo con quella italiana che entusiasmava il pubblico con le sue dive. Ma, come abbiamo detto, soprattutto la cultura francese influenzò molto la vita culturale di Rio de Janeiro, capitale nella quale la classe emergente borghese fondava società sinfoniche e filarmoniche, promuovendo la musica in tutti i suoi aspetti.

Già nel 1808, con l'arrivo di Dom João VI, la città sulla Baia de Guanabara aveva subito un radicale cambiamento: nel 1813 fu inaugurato quello che allora si chiamava il Real Theatro de São João con un'opera in portoghese, anche se le stagioni musicali offrivano soprattutto opera italiana. La giovane borghesia carioca fu capace di promuovere un movimento culturale che emulava ciò che era avvenuto nelle capitali europee, trasformandolo in un ambiente favorevole per la nascita di idee romantiche, espressione alla metà dell'Ottocento di un timido sentimento di auto-affermazione, che sarebbe sfociato nel secolo seguente nelle tendenze nazionalistiche. Dal 1857 la Imperial Academia de Música e Ópera Nacional si occupò di formare e perfezionare cantanti brasiliani, di organizzare concerti e allestire opere di compositori nazionali e di compositori stranieri tradotti in lingua portoghese.⁶

⁶ Da tener presente che la lingua portoghese invece era stata sempre utilizzata nella *modinha*, genere di romanza da salotto di carattere romantico, lirico e came-

La musica strumentale, e in particolare per pianoforte, verso la metà del secolo cominciò sempre più ad essere influenzata dalla cultura romantica europea, e la presenza in Brasile di grandi virtuosi sui palchi nazionali ebbe in questo senso un ruolo importante. Come racconta Sampaio «l'arrivo a Rio nel 1855 di Sigismund Thalberg (1812-1871), famoso pianista e grande rivale di Liszt, fu un momento significativo nella storia del pianoforte in Brasile: è stato il primo contatto del pubblico di Rio con un grande pianista di fama internazionale che, durante i sei mesi di soggiorno, si è esibito in numerosi concerti in varie città, insegnando a studenti e lasciando un segno determinante negli ambienti musicali e culturali del Brasile».⁷ Ma in quegli anni, come vedremo, un altro fattore importante fu la permanenza a Rio de Janeiro nel 1869 del grande pianista e compositore americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), che, interessato alla musica popolare afro-brasiliana, ebbe una certa influenza anche sui giovani compositori brasiliani dell'epoca.

Sul fronte della musica erudita possiamo dire che fino agli anni '20 del Novecento elementi considerati spiccatamente 'brasiliani' tardarono ad affermarsi. Ma è possibile dire che a partire dalla Settimana d'Arte Moderna del 1922 a São Paulo, prese sempre più piede una visione nazionalista che trova un riflesso anche nella storiografia del periodo, nel cui ambito per la prima volta si tenta di sistematizzare l'evoluzione della musica in Brasile. Nel 1926 Renato Almeida pubblicò la prima edizione del suo *História da Música Brasileira*,⁸ che nel 1942 sarà riformulata in una seconda edizione, notevolmente apprezzata da anche Mário de Andrade. Almeida, influenzato dalle teorie evoluzionistiche e positiviste dell'epoca, propone nel suo libro una periodizzazione storico-stilistica, distinguendo sostanzialmente due aspetti del periodo romantico brasiliano: uno che potremmo chiamare internazionalista o cosmopolita e l'altro nazionalista

ristico praticato nel secolo XIX; cfr. MÁRIO DE ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, Belo Horizonte, Editôra Itatiaia, 1980, p. 5-11.

⁷ L. P. SAMPAIO, *O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro* cit.

⁸ RENATO ALMEIDA, *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1926.

che, cominciato nel XIX secolo, entra in maniera decisa nel XX secolo con Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos. L'individuazione delle due tendenze, quella cosmopolita e quella nazionalista, continua ad essere una prospettiva concettuale rilevante e prevalente per spiegare lo sviluppo della musica *erudita* brasiliana e in particolare il romanticismo. Il suo punto di vista comunque sembra anche essere influenzato dal suo maestro e amico Mário de Andrade, personalità che ha dominato tutta la generazione coeva di musicisti con l'idea che nell'arte ciò che non aveva un forte carattere nazionalista non avrebbe suscitato il minimo interesse.

Mário de Andrade (1893-1945) oltre ad essere musicologo era poeta, scrittore, critico letterario e musicista, leader intellettuale e folclorista, e fu un personaggio molto influente e autorevole nella prima metà del Novecento. Tra i venti volumi che costituiscono il suo *corpus* di opere pubblicate, nove sono relativi alla musica e con i suoi lavori in un certo senso si può dire che completa quello di Almeida, influenzando gli studi delle generazioni successive. Mário de Andrade mette in evidenza che l'evoluzione della musica classica brasiliana è avvenuta parallelamente ad eventi politici e sociali, sottolineando che il dominio culturale era sottomesso al colonizzatore europeo: «la musica classica in Brasile era un fenomeno di innesto. Pertanto, fino al primo decennio del XX secolo, mostrava soprattutto lo spirito di colonia sottomessa».⁹ Egli, classificando i musicisti secondo quest'ottica, afferma che «alcuni compositori riflettono la preoccupazione nazionalista: Carlos Gomes, Alexandre Levy, [...]; e Alberto Nepomuceno [...]. A questi è fondamentale aggiungere il nome di Francisco Manuel da Silva [...]. Tra i meno caratteristici, troppo attaccati alla lezione europea, dei quali i tentativi di musica brasiliana sembrano più una concessione all'esotico, sono principalmente Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Francisco Braga, João Gomes de Araújo, Barroso Neto».¹⁰

Nella storiografia successiva questa distinzione tra compositori cosmopoliti e nazionalisti permane, pur con posizioni di volta in volta

⁹ MÁRIO DE ANDRADE, *Pequena História da Música*, Obras completas de Mário de Andrade, vol. VIII, Belo Horizonte, Editôra Itatiaia, 1987, p. 153.

¹⁰ *Ivi*, p. 162.

differenti. Vasco Mariz nel libro *História da Música no Brasil* distingue la sua analisi della musica brasiliana facendola guidare da due parametri principali: l'importanza storica e artistica dei compositori e il grado di influenza europea o, al contrario, delle concezioni nazionalistiche in musica, e quando si riferisce a compositori con forte influenza europea, cita Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald, considerandoli comunque 'minori' e 'poco influenzati dal Brasile', rispetto a compositori – secondo la sua ottica – più grandi per lo sviluppo di una musica nazionale come P. José Maurício e Carlos Gomes.¹¹

Ad esempio un grande compositore come Henrique Oswald (1852-1931), dal punto di vista storiografico ha, come altri autori dell'epoca, certamente sofferto del pregiudizio nazionalistico secondo il quale l'importanza di una composizione era direttamente proporzionale alle caratteristiche nazionali che l'opera conteneva. E nel suo caso l'identificazione con la cultura europea viene rimarcata dalla sua biografia: nato a Rio de Janeiro nel 1852, era figlio di immigrati europei trasferitisi a São Paulo: il padre faceva parte dell'alta borghesia della Svizzera tedesca e la madre era un'italiana di buona formazione culturale. Ma nel 1858 la famiglia decise di partire per l'Italia dove Henrique studiò (al Regio Istituto Musicale di Firenze) e poi lavorò (come pianista e compositore). Acquisita notorietà nell'ambiente parigino,¹² tornò poi in Brasile per importanti incarichi.¹³ Nell'ultimo pe-

¹¹ VASCO MARIZ, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1994, p. 101. È importante notare che in un successivo libro, *A Música Clássica Brasileira*, Mariz indica i tre compositori di formazione europea, Leopoldo Miguéz, Glauco Velásquez e Henrique Oswald non più come tre compositori minori, ma come buoni compositori; ID., *A Música Clássica Brasileira*, São Paulo, Andrea Jakobsson Estúdio, 2002, p. 38.

¹² Nel 1902, a 50 anni, con il brano *Il neige!*... si classificò primo ad un concorso organizzato dal giornale «Le Figaro» di Parigi, nella commissione di giuria del quale facevano parte anche Gabriel Fauré e Camille Saint Saëns, mentre il secondo premio fu vinto dal nostro Alfredo Casella. Questo riconoscimento gli diede l'opportunità di entrare nell'ambiente musicale parigino, che all'epoca era la grande vetrina per gli artisti di tutto il mondo. Ciò di riflesso gli fece acquisire notorietà anche in Brasile.

¹³ Come ricorda Edoardo Monteiro, nell'anno successivo fu invitato ad assu-

riodo della sua vita, per circa 20 anni, Oswald conquistò grande prestigio in patria come compositore oltre che come pianista.

Essendo compositore di musica strumentale, Oswald subì l'influenza degli ambienti musicali dove questa era più radicata, ossia la tradizione tedesca e più avanti francese e poté sviluppare un linguaggio particolarmente raffinato. Grazie ad Oswald la musica sinfonica e da camera brasiliana ricevettero un contributo importante, affianco ad un vasto catalogo di brani composti per pianoforte.¹⁴

Caso diverso è quello di Alberto Nepomuceno (1864-1920) poiché, benché la sua scrittura fosse prossima a quella in uso nel vecchio continente (studiò infatti in Italia, Germania e Francia),¹⁵ viene comunque ricordato come il padre del nazionalismo per la sua battaglia a favore della valorizzazione del canto in lingua portoghese. Instancabile organizzatore di concerti, Nepomuceno contribuì a uno slancio modernizzatore del linguaggio musicale, utilizzando in alcuni brani politonalismo, scala esatonale e pentatonica, ecc. Importanti negli anni '90 i soggiorni in Italia, Germania, a Vienna (dove incontrò Theodor Leschetizky, alunno di Carl Czerny, e altri numerosi pianisti dell'epoca), a Parigi (dove conobbe César Franck e Claude Debussy). A

mere l'incarico di direttore dell'Instituto Nacional de Música di Rio de Janeiro, l'istituzione di maggior prestigio nella repubblica brasiliana. L'invito era allettante e accettò, ma dopo tre anni lasciò le sue mansioni di direttore perché, oltre a non averne la vocazione, era per quella carica visto con certa ostilità poiché era considerato uno straniero. Iniziò per Oswald un periodo difficile in cui doveva decidere se rimanere in Brasile o tornare in Europa. Alla fine la nomina alla cattedra di pianoforte nel medesimo istituto nel quale era in carica come direttore, resero definitiva la sua permanenza in Brasile. Cfr. EDUARDO MONTEIRO, *Henrique Oswald e i Romantici Brasiliani. Alla ricerca del tempo perduto*, in *Musica Erudita Brasileira*, a cura di Marco Antonio Nakata, Roma, Gangemi Editore, 2013, pp. 68-71.

¹⁴ Secondo Monteiro (*ivi*, p. 70) le sue composizioni per pianoforte sono di carattere lirico e delicato, a volte nostalgico, senza contrasti violenti, avulse da grandi affermazioni drammatiche. Questi brani, nonostante la struttura semplice, mostrano la grande raffinatezza del compositore in termini di armonia ed espressività.

¹⁵ L'argomento è stato esaustivamente studiato da MARIA ALICE VOLPE nel suo articolo, *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*, «Revista Brasileira de Música», XXI, 1994/1995, pp. 51-76.

partire dal suo rientro in Brasile comincia da parte di Nepomuceno una campagna di valorizzazione della lingua portoghese cantata, intesa come simbolo dell'identità nazionale. Vivendo in un periodo di transizione politica, sociale e culturale assistette alle grandi trasformazioni storiche anche grazie al suo peregrinare in Europa. La sua musica conferma la molteplice estetica del suo comporre che è legata alla sua solida formazione musicale.

Così, gli esempi paradigmatici di Oswald e Nepomuceno e degli altri compositori di quel periodo – tra gli altri Leopoldo Miguéz (1850-1902), Glaudo Velasquez (1884-1914), Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892) – dimostrano come la cultura musicale brasiliana dell'epoca da un lato fosse fortemente legata a quella europea, dall'altro, indipendentemente dalla presenza o meno di elementi di carattere nazionale, potesse raggiungere un livello elevato di contenuti artistici. La storiografia più recente rende così giustizia a questi compositori attribuendogli il giusto valore nella storia della musica colta brasiliana. Come nel caso di Maria Alice Volpe che nel suo *Música de câmara do período romântico brasileiro: 1850-1930*,¹⁶ oltre a presentare un importante catalogo della produzione da camera del periodo, delinea un quadro del movimento romantico brasiliano sottolineando l'influenza europea sulla musica brasiliana del XIX secolo, senza i pregiudizi estetici degli studiosi delle generazioni precedenti. La Volpe tratta degli studi musicali dei compositori romantici brasiliani nei centri culturali europei, con una cronologia dei loro viaggi in Europa, menzionando luogo, istituzione, nome dei docenti e contatti artistico-musicali che hanno influenzato la loro musica. Si parla anche della preferenza dei compositori per la scuola italiana, francese e tedesca e si dà molto risalto alla reciprocità culturale tra i centri musicali europei e il Brasile. Tutto ciò consente di riflettere sul carattere stilistico, sul legame dei vari musicisti con le correnti europee e sulla forte o minore influenza di queste correnti, successive o concomitanti, sui compositori brasiliani.¹⁷ Tutto questo induce anche ad una riflessio-

¹⁶ MARIA ALICE VOLPE, *Música de câmara do período romântico brasileiro: 1850-1930*, Dissertação de Mestrado, Unesp, São Paulo, 1994.

¹⁷ EAD., *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa* cit., p. 52.

ne critica in relazione alla classificazione dei compositori del periodo romantico brasiliano secondo l'ideologia nazionalista. La questione delle influenze europee sulla musica brasiliana del XIX secolo era stata manipolata da pregiudizi nazionalistici che hanno guadagnato terreno nel giudizio critico dopo gli anni '20. Più avanti, a partire dagli anni '70 del Novecento, si è presentata la possibilità di una rivalutazione dei valori culturali, sociali ed estetici del romanticismo musicale in Brasile attraverso una visione più completa dei problemi stilistici. Come afferma la Volpe «si può concludere che valutare la qualità artistica di un'opera in base alla presenza di carattere nazionalista sarebbe tanto incoerente quanto denigrare l'opera stessa».¹⁸ Negli ultimi decenni, accettando questa nuova visione, nella loro linea procedurale i musicologi hanno avuto la possibilità di stabilire nuovi parametri e di rivedere e rivalutare i compositori disprezzati per le caratteristiche del loro linguaggio musicale.

Influenze 'americane'

Nell'Ottocento brasiliano è abbastanza complesso distinguere tra una musica pianistica di tendenza più 'popolare' (intesa nel senso di *popular*) contrapposta ad una di ambito 'colto' sia perché all'epoca non esisteva una netta linea di demarcazione tra i due ambiti, sia perché la diffusione di un certo tipo di danze e musiche riguarda una prospettiva internazionale più ampia in cui erano in relazione le Americhe (Sud, Centro e Nord) e Europa. Gli scambi culturali e musicali che avvenivano tra Cuba, Stati Uniti, Sudamerica, Spagna e più in generale Europa crearono repertori nazionali che però avevano alcune matrici comuni, anche grazie al ruolo svolto da alcuni musicisti che crearono dei ponti, come con il caso di Louis Moreau Gottschalk. In linea generale si potrebbe dire che in Brasile alcuni ritmi, come il ritmo di *habanera* (che è alla base del ritmo del *tango brasileiro*) si 'fuse' in vari modi con il ritmo di matrice europea della polka. Così dalla seconda metà dell'Ottocento i compositori definiscono i loro brani 'polka', 'valzer', 'mazurka' e poi 'tango' (parola attestata nell'Ottocento in svariati paesi latinoamericani dopo la sua utilizzazione, per la prima volta nella

¹⁸ EAD., *Música de câmara do período romântico brasileiro: 1850-1930* cit., p. 6.

storia, in una ordinanza del 2 giugno 1786, dal governatore di New Orleans Estevan Miró).¹⁹ Nel 1871 il Maestro Henrique Alves de Mesquita (che ebbe rapporti di amicizia sia con Chiquinha Gonzaga che con Ernesto Nazareth) fu il primo musicista brasiliano a definire le proprie musiche 'tango', per musiche con ritmo di *habanera*. In tutte queste musiche pianistiche (i cui ritmi si possono trovare sia nella musica cubana che ad esempio nei lavori di Gottschalk) le formule di accompagnamento, in particolare della mano sinistra, ricalcano schemi ritmici che erano presenti nella musica folklorica e più in generale in quella popolare. L'incontro tra queste tendenze internazionali e la tradizione di musiche e danze che già si erano sviluppate in Brasile tra Settecento e Ottocento (ad esempio *modinha* e *lundu*), sarà poi fondamentale per la musica pianistica brasiliana (in particolare per autori come Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth), e per la nascita dello *choro*.

Certamente Louis Moreau Gottschalk, musicista dotato di una personalità esuberante, esercitò una grande influenza sulla musica latinoamericana dell'Ottocento, e allo stesso tempo ne subì l'influsso (per un periodo con lui studiò anche il cubano Ignacio Cervantes). Il geniale compositore e pianista americano lasciò New Orleans (dove nacque nel 1829), viaggiò per il mondo, attraversò il Centro America (Cuba, Haiti), e sbarcò in Brasile, dove compose la famosa *Grande fantasia triomphale sur l'Hymne national Brésilien* e che diresse al pianoforte (per l'esecuzione della quale riuscì a raccogliere più di seicentocinquanta musicisti),²⁰ dove divenne popolarissimo (soprattutto tra Rio de Janeiro e São Paulo), e dove morì (Rio de Janeiro, 1869).

Nella sua musica sono presenti elementi ispirati dalla musica afro-americana che lui aveva respirato per le strade di New Orleans già dalla sua infanzia: musica che ha aperto la strada e portato – decenni dopo – al *ragtime*. Come afferma il pianista *ragtimer* e storico Bill Edwards, «Gottschalk, nella prima parte della sua vita, fu esposto ai

¹⁹ Cfr. NED SUBLETTE, *The World that Made New Orleans. From Spanish Silver to Congo Square*, Chicago, Lawrence Hills Book, 2008, p. 122; STEFANO ZENNI, *Storia del Jazz. Una prospettiva globale*, Viterbo, Nuovi equilibri, 2012, p. 27.

²⁰ Cfr. L. P. SAMPAIO, *O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro* cit.

ritmi multiculturali e nella sua musica sono comprese le influenze creole, latine e nere». ²¹ Starr afferma che *Ojos Criollos* e *Pasquinade* sono due delle composizioni di Gottschalk con elementi 'proto-ragtime' più vistosi. ²² È interessante notare che gli spartiti di questi stessi brani sono stati ritrovati nel lascito di Nazareth dopo la sua morte, e, come vedremo, è possibile ipotizzare un'influenza di Gottschalk anche sul compositore brasiliano. ²³

In quegli anni era sulla scena musicale brasiliana anche un altro personaggio nato anche lui a New Orleans nel 1828: Lucien Lambert. Come attestato da Sullivan, ²⁴ Lambert, che era un nero o meglio un *creole de couleur*, ²⁵ conobbe Gottschalk e sembra che i due coltivarono una 'sana rivalità artistica', in quanto compositori e aspiranti virtuosi. Anche Lambert andò a vivere a Rio de Janeiro dopo aver fatto carriera in Europa, e nel 1869, con suo figlio allora undicenne Lucièn-Léon, si esibì anche in uno degli spettacolari concerti di Gottschalk, in cui 31 pianisti suonavano contemporaneamente.

A Rio, negli anni '60, Lucien Lambert aveva aperto un negozio di pianoforti e vendita di spartiti e fu in seguito invitato da Arthur Napoleão come professore presso l'Instituto Nacional de Música. In quegli anni, come vedremo, conobbe anche Ernesto Nazareth.

È possibile dire che sia Gottschalk che Lambert erano i tipici compositori di musica da salotto: i loro brani erano capricci, mazurche, valzer, polke e *habanera*, ambientati compositivamente nella tradizione del pianoforte romantico, con un uso spettacolare e virtuosistico dello strumento, utilizzando diverse tecniche al fine di impressionare

²¹ BILL EDWARDS, *Pre-ragtime music that contributed to ragtime era music*, <http://www.perfessorbill.com/>, 2008, (accesso effettuato il 15 settembre 2020).

²² STEPHEN FREDERICK STARR, *Bamboula! The life and times of Louis Moreau Gottschalk*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 447.

²³ Cfr. LUIZ ANTONIO DE ALMEIDA, *Ernesto Nazareth. Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, 2014 pubblicazione *on line* <https://ernestonazareth150-anos.com.br/Chapters>, (accesso effettuato il 15 settembre 2020).

²⁴ Cfr. LESTER SULLIVAN, *Composers of Color of Nineteenth-Century New Orleans: The History behind the Music*, «Center for Black Music Research Journal», VIII, 1988, n.1, pp. 51-82.

²⁵ Cfr. JAMES TROTTER, *Music and Some Highly Musical People*, Boston, Lee and Shepard Publishers, 1878, pp. 333-353.

l'ascoltatore, ma con un forte influsso delle musiche 'popolari' che cominciavano a diffondersi all'epoca.

L'emblematico percorso di Chiquinha Gonzaga

Chiquinha Gonzaga è stata una figura importante nella storia della musica brasiliana in un mondo tutto al maschile: fu la prima donna ad essere pianista, compositore e direttore d'orchestra, e il suo percorso si inserisce nel contesto delle trasformazioni che ebbe il ruolo della donna nella società brasiliana dell'epoca, sintetizzando, sia nella vita pubblica che in quella privata, i conflitti e le contraddizioni del periodo. All'epoca in cui a Rio de Janeiro nacque Chiquinha, durante il regno di Don Pedro II il modello di potere era assolutista e autoritario. La Costituzione del 1824, per esempio, non identificava le donne come cittadine e non dava loro la possibilità di partecipare attivamente alla vita pubblica del paese.²⁶ Ma in un contesto di società formalmente patriarcale, nei ceti sociali più poveri vigeva di fatto una sorta di matriarcato, in quanto l'abbandono del tetto coniugale da parte dell'uomo era costante, facendo diventare la donna responsabile della casa. L'istruzione scolastica era un'altra discriminante tra le classi sociali in quanto vi accedevano solo le donne appartenenti all'*élite*, ma di fatto contribuiva alla loro posizione di sottomissione poiché l'educazione era relativa quasi alle sole mansioni domestiche. Il lavoro e la posizione delle donne nella società dell'epoca costituiscono temi importanti, oseremmo dire cardinali, in tutta la vita di Chiquinha Gonzaga. Parte della sua attività politica fu dedicata alla emancipazione delle donne, oltre che alla difesa della causa repubblicana e abolizionista della schiavitù. Da un'infanzia circondata da privilegi ad una vita adulta avvezza a difficoltà e delusioni, Chiquinha ha dovuto fare i conti con i vincoli sociali che ricadevano sul suo genere e sulla sua occupazione. Donna di musica e teatro ha partecipato attivamente alla produzione culturale di Rio de Janeiro al fianco di artisti di diverse origini e stili. Poteva passare da suonare il pianoforte nel gruppo *Choro Carioca*, al comporre per il teatro musicale dell'epoca. Come afferma Edinha Diniz

²⁶ BORIS FAUSTO, *História concisa do Brasil*, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 81.



Fig. 1 - Chiquinha Gonzaga

«lungi dall'apparire come una donna in anticipo sui tempi, oggi si distingue tra gli artisti brasiliani come qualcuno che ha vissuto la libertà in un modo oltraggiosamente pionieristico». ²⁷

Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), detta Chiquinha (v. Fig. 1), nacque dall'unione di José Basileu Gonzaga, di famiglia appartenente alla classe sociale benestante e con forti legami con il Duca di Caxias che gli garantì una prospera carriera in ambito militare e Rosa de Lima figlia di uno schiavo 'emancipato'. La relazione dei genitori fu molto complessa perché i matrimoni misti portavano una serie di preconcetti e pregiudizi. Ma Chiquinha fu riconosciuta dal padre che dette alla figlia la più fine educazione al fine di procurarle il matrimonio migliore quando avrebbe avuto l'età: un matrimonio combinato che potesse introdurla nell'alta società di Rio de Janeiro.

Naturalmente la sua educazione includeva lo studio del classico repertorio musicale per pianoforte e, come dettava il costume, era l'in-

²⁷ EDINHA DINIZ, *Chiquinha Gonzaga. Uma história de vida*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1991, p. 12.

segnante che andava a casa dello studente. Il primo insegnante che suo padre assunse per l'educazione musicale della figlia era il Maestro Elias Álvares Lobo. Ma quando Chiquinha iniziò a suonare, emerse la sua vera personalità: non si adattò alle rigide aspettative del padre ma attinse al lato più vitale della cultura brasiliana espressa nei ritmi utilizzati nelle danze di matrice afrobrasiliiana, considerate a quei tempi volgari e scandalose.

Educata per diventare una dama dell'alta società, all'età di 16 anni Chiquinha sposò l'uomo scelto da suo padre: il promettente imprenditore mercantile Jacinto Ribeiro do Amaral. Continuò a suonare il pianoforte perché la musica per lei costituiva elemento di espressione del suo desiderio e volontà di libertà. La sua dedizione al pianoforte e allo studio della composizione continuarono dopo la nascita dei suoi figli, e questo fu causa costante di litigi con il marito. Jacinto non amava la musica e non ammetteva il suo interesse per lo strumento e la perdita di tempo a danno delle funzioni sociali e familiari in casa Ribeiro do Amaral. Una donna che voleva suonare il pianoforte, a quel tempo aveva il suo spazio limitato durante gli incontri sociali nei saloni di rappresentanza delle case, e lo strumento non rappresentava una possibilità di lavoro come per il genere maschile.²⁸ Irrequieta e determinata, si ribellò e decise di lasciare il marito e il tetto coniugale quando si innamorò dell'ingegnere João Batista de Carvalho con cui iniziò a convivere. Così il marito adì le vie legali, intentando un'azione giudiziale nei confronti di Chiquinha, e ottenne il divorzio perpetuo presso la Sacra Rota brasiliana per abbandono dei figli e per adulterio. La povera Chiquinha dopo le illusioni amorose (lasciò anche l'amante), il rifiuto da parte della famiglia di origine dopo il divorzio, e le condanne morali della società, cercò di sopravvivere con quello che sapeva fare: suonare il pianoforte.

Suonare uno strumento, comporre e pubblicare musica non erano cose proibite per le signore, pur sempre mantenendo il rispetto del proprio spazio femminile e della vita privata. Ma la professionalizzazione di una musicista donna (per non parlare delle compositrici di musica da ballo) era un fatto inedito nella società dell'epoca. Questa

²⁸ B. FAUSTO, *História concisa do Brasil* cit., p. 87.

innovativa attività per una donna, esigeva però talento, determinazione e coraggio: qualità che non mancavano a Chiquinha.

L'adattamento del suono del pianoforte al gusto popolare fu il risultato della sua ricerca compositiva e ciò contribuì al suo successo come compositrice. La sua carriera professionale iniziò nel 1877 con il brano *Atraente*, che solo in quell'anno ebbe 15 edizioni. Nato da un'improvvisazione in casa del compositore Henrique Alves de Mesquita durante una *roda* di *choro*, la polka prese il titolo *Atraente* per invitare gli strumentisti presenti, attirandoli con la finalità di unirsi al gruppo suonando. Fu un successo incredibile che proiettò il nome di Chiquinha Gonzaga alla notorietà, nella società patriarcale del secondo regno brasiliano.

Chiquinha Gonzaga accettò poi l'invito del Maestro Joaquim Antônio Callado a collaborare con il gruppo *Choro Carioca*, diventato il più famoso tra i gruppi di *choro*, sia come pianista, suonando alle feste, sia scrivendo brani per il gruppo stesso. Perfezionò la sua tecnica con il pianista Artur Napoleão che era anche il suo editore e cercò di scrivere musica per il teatro. Musicò un libretto di Artur Azevedo, ma la *pièce* verrà poi rifiutata dagli impresari teatrali. Altri tentativi fallirono, ma la sua tenacia venne ricompensata nel 1885, quando venne messa in scena presso il Teatro Príncipe Imperial la sua operetta *A Corte da Roça*.²⁹

Nel contempo, la stessa audacia la spinse verso l'attività politica, partecipando a tutte le grandi cause sociali del suo tempo, denunciando pregiudizi e arretratezza sociale. Per sostenere economicamente le battaglie della Confederação Libertadora iniziò a vendere spartiti porta a porta. Con i soldi delle vendite riuscì persino ad acquistare la libertà di Zé da Flauta, uno schiavo musicista.³⁰

L'attiva partecipazione di Chiquinha presso circoli artistici, bohémien, politici e forse persino quelli della polizia, in una città che non superava i quattrocentomila abitanti, la rese un personaggio pubblico esposto a commenti di ogni tipo: dagli elogi della stampa ai pettegolezzi sussurrati dalle famiglie. E le diffamazioni avevano un'importan-

²⁹ E. DINIZ, *Chiquinha Gonzaga. Uma história de vida* cit., p. 24.

³⁰ Cfr. www.chiquinhagonzaga.com, (accesso effettuato il 17 settembre 2022).

tante funzione moralizzante: il suo comportamento non doveva essere di esempio per le altre donne. Ma lasciando le diffamazioni da parte e senza timori, nel 1917 Chiquinha si dimostrò ancora una volta una pioniera, battendosi per la protezione dei diritti d'autore e divenendo cofondatrice della Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

Tra i suoi brani più famosi ricordiamo *Ó Abre Alas*, marcia carnevalesca composta nel 1899, e soprattutto il tango del 1897 *Corta-Jaca* (conosciuto anche come *Gaúcho*), di cui, oltre ad appunti manoscritti e edizioni a stampa, si hanno diverse incisioni d'epoca come quella strumentale per l'etichetta Columbia del 1910 (fonogramma 11.781), eseguita dal Grupo de Chiquinha Gonzaga, con la compositrice al pianoforte, insieme a un flauto, un cavaquinho e una chitarra.³¹ Come ricorda Carlos Sandroni il titolo *Corta-Jaca* (o sottotitolo quando preceduto dal titolo *Gaúcho*) sta ad indicare uno dei passi di *samba* esistenti a Bahia.³² Interessante è in particolare osservare le varie formule di accompagnamento di questo brano. Nella parte introduttiva abbiamo una prima formula, che è molto ricorrente nella musica brasiliana (v. Es. 1). In questa sezione introduttiva è riportata l'indicazione «batuque», termine che stava ad indicare un ritmo e una danza antesignani del *samba*. Come ricorda Giovanni Guaccero, nella tradizione orale questo tipo di formula, molto presente in una forma riadattata negli accompagnamenti chitarristici, viene ancora oggi utilizzata nello



Es. 1 - CHIQUINHA GONZAGA, *Corta-Jaca*, bb. 1-2

³¹ Cfr. <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/22234/corta-jaca-o-gau-cho>, accesso effettuato il 10 novembre 2021. Per un elenco completo delle incisioni del brano e di altre registrazioni consultare il sito <https://discografiabrasileira.com.br/>. Tutto l'archivio della compositrice è disponibile nel sito dell'Instituto Moreira Sales (<https://ims.com.br/>).

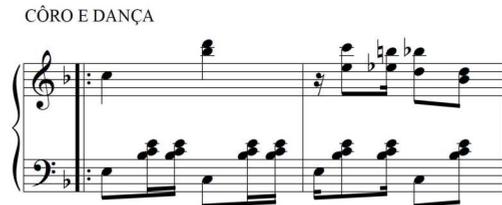
³² CARLOS SANDRONI, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2001, ed. digitale Le Livros, 2013, p. 67.

choro nei brani definiti *maxixe*, termine che dall'indicare una danza, era passato all'inizio del '900 a definire un tipo di ritmo e di genere che inglobava quella fusione di ritmi tra tango e polka che caratterizzava la musica brasiliana di quel periodo.³³

La formula di accompagnamento della parte A (dove è presente l'indicazione 'canto', v. Es. 2), è invece la tipica formula del *tango brasileiro*, che ritroviamo in tanti tanghi di Nazareth, e che ancora oggi in alcuni casi è usata nello *choro*, quando si vuole mettere in evidenza una distinzione tra *tango brasileiro* e *maxixe*. Molto interessante ciò che accade nella parte B (dove è presente l'indicazione «Côro e Dança», v. Es. 3), nella quale di base abbiamo un ciclo di quattro tempi divisi in due battute da due quarti nelle quali si alternano una figura tipica della polka e una del tango.³⁴



Es. 2 - C. GONZAGA, *Corta-Jaca*, b.5



Es. 3 - C. GONZAGA, *Corta-Jaca*, bb. 25-26

³³ Colloquio personale con Giovanni Guaccero (26-09-2021). È anche da tener presente che le formule di accompagnamento del *samba* urbano tra anni '10 e '20 erano sostanzialmente basate sul ritmo binario del *maxixe*.

³⁴ Guaccero (*ivi*) sottolinea come sia molto interessante questo accompagnamento della parte B, di fatto in quattro tempi, come poi sarà il *samba* a partire dalla fine degli anni '20, al di là della tradizionale veste grafica in 2/4.

Il brano è legato anche a un noto aneddoto: nel 1914, durante la Prima Repubblica del Brasile, la Prima Dama Nair de Teffé³⁵ aveva invitato in occasione della cena di commiato del marito Presidente della Repubblica Hermes da Fonseca, l'amico Catulo da Paixão Cearense per accompagnarla alla chitarra. La musica popolare nei ricevimenti del gotha politico non era mai stata eseguita, perché le consuetudini raccomandavano solo musica colta europea. Secondo la tradizione, la chitarra era uno strumento popolare quindi non reputato da concerto dalla classe dominante. Oltretutto il brano *Corta-Jaca* di Chiquinha aveva dei versi considerati osceni e offensivi. Il nome della compositrice fu quindi coinvolto in uno scandalo, quando questo suo tango fu eseguito al Palácio do Catete. L'evento noto come 'la notte del *Corta-Jaca*' entrò quindi in maniera singolare nella storia del Brasile. A seguito dell'episodio, il brano scritto da una compositrice donna (!) è stato motivo di scontri politici tra i senatori e nei giornali. Nei giorni successivi, il famoso politico e scrittore Rui Barbosa fece un discorso indirizzato al Senato Nazionale e per giorni non si parlò e non si scrisse d'altro. Rui Barbosa menzionò *Corta-Jaca* come «la più bassa, grossolana e volgare di tutte le danze selvagge, la sorella gemella del *batuque*, *cateretê* e samba» e ancora «nei ricevimenti presidenziali il *Corta-Jaca* è stato elevato al livello della musica di Wagner e Chopin».³⁶ Consapevoli, coraggiose e audaci, Chiquinha Gonzaga e Nair de Teffé hanno in qualche modo segnato la storia con questo brano, che è assurto a simbolo del potere creativo femminile, consentendo che il nome di una compositrice fosse definitivamente inserito nella storia del Brasile.

Descrivendo l'ambiente nel quale è vissuta Chiquinha Gonzaga, si riesce a comprendere meglio il percorso della sua vita, il ruolo pione-

³⁵ Nair de Teffé a quell'epoca non fu solo la prima dama brasiliana, ma anche la prima donna caricaturista al mondo. È stata anche pittrice, attrice e scrittrice e ha utilizzato queste sue caratteristiche con audacia, per vivacizzare i suoi incontri sociali. Come Chiquinha, si distingueva come colei che trasgrediva i modelli comportamentali richiesti alle donne della sua classe sociale. Nair ha dovuto interrompere le sue attività (anche quelle caricaturali) dopo il matrimonio con il presidente e solo dopo la morte di costui, ha potuto riprenderle e continuarle fino alla fine della sua vita.

³⁶ E. DINIZ, *Chiquinha Gonzaga. Uma história de vida* cit., pp. 234-236.

ristico che ha avuto nell'ambiente culturale e il suo apporto nei cambiamenti dei ruoli sociali in Brasile. Ma Chiquinha ci riserva un'ulteriore sorpresa che rimarca la sua originalità e desiderio di libertà nel vivere la vita. La gestione della sua ultima relazione sentimentale ne è un esempio, proponendosi ancora una volta pioniera anche in questo campo, prendendosi una rivincita nella seconda parte della sua vita nei confronti di una società restrittiva nei confronti delle donne. All'età di 52 anni, Chiquinha incontrò la persona che sarebbe diventata il suo compagno di vita: João Batista Fernandes Lage. Nonostante lui avesse 16 anni, lei riuscì poi ad adottarlo legittimamente, in modo da farlo accettare socialmente e non 'lasciare spazio' a diffamazioni ed inutili pettegolezzi. Vissero insieme sino alla morte di Chiquinha avvenuta nel 1935.³⁷ L'audacia, il coraggio e la perseveranza di Chiquinha dovettero a quel punto cedere il posto a quel sistema sociale che reclamò il proprio potere facendo cadere Chiquinha Gonzaga, donna musicista, compositrice e direttrice d'orchestra, nell'oblio e nell'indifferenza per lungo tempo dopo la sua morte. Ci vollero poi quasi 100 anni affinché il Brasile culturale si risvegliasse.

L'opera di Ernesto Nazareth tra 'colto' e 'popolare'

In questo paragrafo ci proponiamo di osservare la musica di Ernesto Nazareth sia dal punto di vista dei parametri 'classici' che di quelli 'popolari', e più precisamente dello *choro*, cercando di individuare elementi che possano farci comprendere quali siano i compositori classici che lo abbiano influenzato e di identificare caratteristiche musicali comuni tra Nazareth e gli *ensemble* di *choro*. Accennando allo scambio e allo sviluppo reciproco degli elementi tra i due comparti musicali succitati e, concentrandoci su vari aspetti – quali melodia, conduzione dei bassi e schemi ritmici – assieme all'utilizzo dell'analisi musicale di alcuni frammenti di opere di Nazareth, si cercherà di trovare indicazioni per guidare l'ascolto, la comprensione e la costruzione di una *performance*.

Ernesto Nazareth è considerato uno dei più grandi compositori brasiliani. Vissuto nel periodo tra la fine dell'Ottocento e la prima metà

³⁷ Cfr. www.chiquinhagonzaga.com.

del XX secolo, occupa una posizione esemplificativa nel dibattito sulla dicotomia classico-popolare che è essenziale per la comprensione della cultura e la musica brasiliana di quel periodo. Il lavoro di Nazareth che oggi fa parte a pieno titolo di questi due tipi di repertorio, esemplifica la possibilità di sovrapporre valori e procedure compositive e performative rilevanti per entrambi i mondi musicali. Il riconoscimento del valore del suo lavoro è cresciuto nel corso dei decenni e le sue opere, soprattutto negli ultimi 20 anni, sono state pubblicate in diversi paesi come anche le sue biografie: musicisti, sia di formazione classica che popolare hanno registrato la sua musica realizzando svariate CD. Non è invece molto diffusa la letteratura relativa ad Ernesto Nazareth come compositore e alle influenze musicali che ha ricevuto. Ci si propone qui di fornire diversi spunti di analisi e differenti punti di vista per una lettura del suo percorso artistico-musicale.³⁸

Ernesto Júlio de Nazareth (v. Fig. 2, p. 68) nacque il 20 marzo del 1863 a Rio de Janeiro, vicino al quartiere di Cidade Nova, che si avviava a diventare negli anni appena successivi il luogo in cui i primi gruppi di musicisti denominati 'choro' suonavano nelle feste da ballo, e in cui cominciavano a codificarsi i nuovi balli urbani come il *maxixe*. Ricevette i suoi primi rudimenti musicali dalla madre Carolina Augusta da Cunha Nazareth, la quale era considerata un'ottima pianista che eseguiva solitamente brani di Chopin, Beethoven, Arthur Napoleão e Martins Pinheiro. In un'intervista apparsa sul giornale «Folha da Noite», anche Nazareth fa riferimento a sua madre descrivendola come una brava pianista.³⁹ Carolina aveva sicuramente assunto un ruolo importante nelle attività sociali che facevano parte del 'corretto' ruolo di una donna, ricoprendo uno dei doveri familiari femminili di quel tempo. Nelle frequenti serate nelle quali si suonava il pianoforte, Carolina spronava il piccolo Ernesto ad accompagnare con lo strumento i suoi fratelli. Questo quindi è l'ambiente familiare in cui Nazareth è cresciuto, un ambiente in cui il suo primo riferimento musicale

³⁸ Per una biografia completa vedi L. A. DE ALMEIDA, *Ernesto Nazareth. Vida e Obra* cit., principale fonte biografica di questo paragrafo. De Almeida ereditò l'archivio di Ernesto Nazareth, donato poi all'Istituto Moreira Sales.

³⁹ «Folha da Noite», 8 settembre 1924, in <https://ernestonazareth150anos.com.br/>.



Fig. 2 - Ernesto Nazareth

fu proprio la madre, la quale influenzerà anche il suo gusto nel comporre musica da concerto, avvicinandosi a quella dei compositori europei, in particolare Chopin.

Un'altra corrente musicale di cui si percepisce l'aroma nella sua musica è stata indicata nel *ragtime* americano ed è stata presa in considerazione più volte: Scott Joplin è considerato un analogo di Ernesto Nazareth (e viceversa) in virtù dell'uso simile delle sincopi, delle successioni armoniche, di alcune tecniche pianistiche e del carattere di molti brani. Ma, come abbiamo visto, è possibile ipotizzare anche una influenza dei due pianisti-compositori americani citati in precedenza: Louis Moreau Gottschalk e Lucien Lambert. Durante la sua vita Nazareth non ebbe che 8 lezioni di pianoforte con Lambert nel 1881: le lezioni erano private. Si trattava probabilmente di lezioni di tecnica pianistica, ma Lambert era conosciuto anche come un apprezzabile insegnante di composizione e possiamo quindi dedurre che Nazareth potesse aver avuto da lui anche qualche nozione di composizione.

Inoltre, come abbiamo visto, la tradizione pianistica da salotto era all'epoca particolarmente apprezzata nelle serate, e Nazareth può averla ereditata attraverso le poche lezioni avute da Lambert, come suggerito da Lester Sullivan.⁴⁰ Si è parlato anche di una possibile influenza di Gottschalk, dimostrata – in effetti – dall'apprezzamento di Nazareth per il *Grande-Scherzo e Tremolo*: due brani eseguiti con una certa frequenza da Nazareth stesso.⁴¹

I fatti citati contribuiscono a presupporre che possa essere esistito un *fil-rouge*, evidenziato da vari studiosi, tra il *ragtime* di Scott Joplin e la musica di Nazareth; filo conduttore che pone una parte delle sue radici nell'influenza che Gottschalk può avere avuto su entrambi i compositori.

Altro aspetto dell'influenza di Gottschalk si può notare nella preferenza musicale di Nazareth per i generi da sala da ballo del periodo romantico, come evidenziato dai brani contenuti nella sua collezione: opere di compositori europei come Mendelssohn, Paderewski, Anton Rubinstein, Weber, Moszkowski, Bizet e Chaminade, oltre a trascrizioni operistiche di Liszt, Tausig e Thalberg. L'influenza di Chopin è ampiamente citata in letteratura (e da alcuni persino messa in discussione), anche se solo recentemente si è iniziato a sviluppare delle analisi che mettono a confronto i valzer dei due compositori.⁴²

La dualità peculiare, esistente e coesistente, nella musica di Nazareth è rappresentata da un forte carattere 'popolare' allo stesso tempo influenzato da compositori e pianisti europei e americani di area 'colta', con uso di grandi raffinatezze pianistiche le quali hanno reso difficile, per i ricercatori, classificarlo come classico o popolare. Henrique Cazes riassume l'opinione di molti quando afferma che la musica di Nazareth, come quella di Radamés Gnattali «va oltre il concetto di popolare e colto».⁴³ Da tenere conto anche che esistono incisioni di suoi

⁴⁰ L. SULLIVAN, *Composers of Color of Nineteenth-Century New Orleans: The History behind the Music* cit., pp. 51-82.

⁴¹ ARY VASCONCELLOS, *Panorama da Música Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964, p. 39.

⁴² Cfr. ADRIANA KELLNER FRANCIS, *Presença de Chopin na obra pianística de Ernesto Nazareth*, Tesi di laurea, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2006.

⁴³ HENRIQUE CAZES, *Choro. Do Quintal ao Municipal*, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 37.

brani interpretate da Nazareth stesso,⁴⁴ che oltre a poter diventare un punto di riferimento di partenza per un lavoro interpretativo, pongono ulteriori questioni rispetto al rapporto tra scrittura compositiva e registrazione sonora, questioni che diverranno poi fondamentali per gli autori/*performer* di choro dei decenni successivi.

Il compositore Osvaldo Lacerda, in un'intervista, afferma che il lavoro di Ernesto Nazareth è di carattere semi-erudito,⁴⁵ e loda i tanghi brasiliani confrontandoli azzardatamente con le mazurke di Chopin: «mantenendo le dovute proporzioni, Nazareth avrebbe fatto in Brasile quello che ha fatto Chopin in Polonia, cioè aver nobilitato ed elevato a livello di arte una danza popolare come la mazurka».⁴⁶ Nazareth lo fece davvero, componendo una serie di brani che possono essere definiti 'eruditi', sia per il genere scelto sia per la struttura o le tecniche compositive utilizzate, generalmente diverse da quelle che si trovano in tanghi, valzer e polke. Tra i suoi brani di sapore classico desideriamo ricordare: il valzer *Faceira* (postumo), lo studio da concerto *Improvviso* (1922), la romanza senza parole *Adieu* (1898), la gavotta *Corbeille de Fleurs* (1899), il valzer capriccio *Dirce* (1926), il valzer brillante per pianoforte *Elite-Club* (1900), e altri. Ad eccezione di *Improvviso*, tutti questi brani e gli altri da concerto sono stati raramente registrati. Quelli di maggior spessore per la loro difficoltà e lunghezza sono comunque la *Polca para mão esquerda* e il *Capricho*, dove nel primo c'è un chiaro riferimento a Chopin e nel secondo sono presenti passaggi che fanno riferimento a Liszt. La *Polca* ed anche il brano *Elegia*, sono composizioni da concerto solo per la sola mano sinistra e fanno parte di una serie di brani, come quelli citati, che appartengono ad un universo chiaramente 'erudito'. Bisogna ricordare poi che solo una piccola parte dei brani da concerto furono pubblicati mentre Nazareth era ancora in vita e il fatto in sé ratifica ancora di più la

⁴⁴ Nel sito <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/> curato dall'Istituto Moreira Salles sono reperibili le incisioni originali di Nazareth, nonché tutte le partiture dei suoi brani.

⁴⁵ OSVALDO LACERDA, *Ernesto Nazareth*, intervista nel documentario di Sandra Regina Cacetari, trasmesso dalla STV, prodotto da We Do Comunicação, 2004. Testo trascritto in portoghese da Alexandre Dias.

⁴⁶ *Ibid.*

divisione tra tipologie di musica e le differenze di gusto di chi la fruiva all'epoca.

Per concludere questi cenni sull'aspetto 'erudito' di Nazareth, non possiamo non elencare, anche se parzialmente, i compositori classici che gli hanno reso omaggio con brani a lui dedicati, come ad esempio Heitor Villa-Lobos con lo *Choros n. 1*, M. Camargo Guarnieri con il *Ponteio n. 19*, Francisco Mignone con la *Suite Nazarethiana*, Marlos Nobre con i suoi *Homenagem a Nazareth Op. 1* e *Nazarethiana Op. 2*, Radamés Gnattali con *Homenagem a Nazareth* e la seconda parte della *Suite Retratos*. Anche il pianista Arthur Rubinstein espresse ammirazione per Nazareth e per i suoi tanghi, dopo averlo sentito suonare al cinema Odeon nel 1918, e Darius Milhaud che, definendolo un genio,⁴⁷ forse voleva manifestare il suo modo per 'ringraziarlo' per averlo 'derubato' di quattro dei suoi tanghi per il famoso balletto *Le Boeuf sur le Toit: Apanhei-te Cavaquinho, Ferramenta, Escovado e Carioca* di cui il compositore francese non ha mai svelato chi fosse l'autore.⁴⁸

Oltre agli aspetti 'classico' ed 'europeo' della sua musica, ce n'è un altro che plasmerebbe lo spirito definito 'nazionalista'. Come menzionato da Mignone: «la sua opera servì come modello per i musicisti nazionalisti che vissero in quel periodo e posteriormente: lui deve essere considerato un 'classico' della musica nazionalista brasiliana».⁴⁹ Allo stesso tempo Nazareth con i suoi ritmi e generi era e continua ad essere ampiamente suonato e registrato da gruppi di *choro* e da musicisti 'popolari'. Nelle controversie intellettuali sull'identità nazionale e sul rapporto tra cultura d'*élite* e cultura popolare che hanno dominato l'inizio del XX secolo, e culminate nel movimento modernista, Nazareth appare così come una figura emblematica dei dilemmi affrontati dalla cultura brasiliana.

⁴⁷ DARIUS MILHAUD, *Brésil*, «La revue musicale», I, 1920, n.1, pp. 60-61.

⁴⁸ Cfr. MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO, *Brazilian Sources in Milhaud's Le Boeuf sur le Toit: A Discussion and a Musical Analysis*, «Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana», XXIII, 2002, n. 1, pp. 1-59, e VINCENZO CAPORALETTI, *Milhaud, "Le boeuf sur le toit" e o paradigma audiotatil*, in *O boi No Telhado. Darius Milhaud e a musica brasileira no modernismo frances*, a cura di Manoel Aaranha Corrêa do Lago, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 229-288.

⁴⁹ Cito da SANTUZA CAMBRAIA NAVES, *O violão Azul. Modernismo e música popular*, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas Editora, 1998, p. 53.

Ernesto Nazareth compose oltre 200 brani, tra cui polke, tanghi, valzer e altri generi ma trascorse la sua vita combattuto tra la ricerca del successo come compositore popolare e il desiderio di essere accettato negli ambienti 'colti', per poter entrare nel pantheon dei compositori classici, nell'ambito dei quali una scuola europeista monopolizzava la legittimità culturale. Nazareth fu quindi anche '*planeiro*' nella sala d'attesa del Cinema Odeon di Rio de Janeiro dove con brani suoi e di altri compositori, intratteneva il pubblico in attesa della proiezione. Il neologismo '*planeiro*' nasce nel Brasile dell'Ottocento per definire un tipo di musicista intuitivo, con poca istruzione e formazione musicale, che suonava 'ad orecchio' il repertorio popolare dell'epoca, in ambienti commerciali come cinema, bar, hotel e negozi di musica. È un'espressione con accezione peggiorativa, usato in contrapposizione a '*pianista*', il musicista colto con un'educazione classica che suona musica 'seria'. I due termini fanno parte di una tendenza, ancora oggi prevalente, a classificare le pratiche strumentali secondo il loro carattere più 'popolare' o più 'colto', utilizzando i suffissi delle parole per designare il loro praticante. Così, nella lingua portoghese, abbiamo da un lato gli '-eiros' (*violeiro*, *planeiro*) e dall'altro gli '-istas': (*violonista*, *pianista*, *flautista*, ecc.). Non a caso la dicotomia e l'opposizione tra '-istas' ed '-eiros' è più definita ed esplicita nel caso del pianoforte, viste le storiche controversie su questo strumento: ora 'sacro' nelle sale da concerto d'*élite*, semi-serio nelle sale di medie dimensioni delle case, ora reso popolare in spazi di intrattenimento e divertimento di massa, come cinema e cabaret. La Naves sottolinea che «le distinzioni solitamente cristallizzate tra l'erudito e il popolare [...] corrispondevano, più o meno, all'applicazione della pratica del pianoforte o della chitarra. Il primo era riservato al teatro, mentre la chitarra era confinata nello spazio del circo». ⁵⁰ Se il pianoforte osa lasciare lo spazio 'elevato' a cui è 'naturalmente' destinato ed inizia ad essere utilizzato ad altezza del pubblico, in modo volgare, in luoghi più piccoli, questo rappresenta un sovvertimento e può essere trattato solo con disprezzo: da qui la necessità di un neologismo peggiorativo per definire un musicista che è un 'quasi' pianista o un 'semi-pianista'. Il termine '*planeiro*', utilizza-

⁵⁰ *Ivi*, p. 25.

to al femminile anche per Chiquiha Gonzaga, all'inizio del XX secolo, cominciò quindi a indicare l'esecutore di un linguaggio musicale che univa gli elementi ritmici di origine africana presenti nelle danze popolari e le caratteristiche melodiche e strumentali che si riferivano alla *Belle Époque* europea, passando a simboleggiare una tappa della cultura nazionale associata alla cosiddetta 'epoca d'oro' di Rio de Janeiro. Come afferma José Miguel Wisnik

il pianoforte porta con sé un prestigioso frammento d'Europa, che costituisce un misto di metonimia della civiltà moderna e ornamento della casa padronale [...]. Ma prima di tutto lo strumento assume già, nella sua origine importata, due mondi musicali molto distanti tra loro, che qui vediamo continuamente intersecarsi: il repertorio di sala e il repertorio da concerto.⁵¹

Nazareth non frequentò un corso curriculare di musica, e, al di là delle poche lezioni ottenute da sua madre e da Lambert, si può dire che tutto ciò che ha imparato è stato ampiamente sviluppato come autodidatta attraverso la musica che ha studiato e ascoltato. Pinto afferma che Nazareth «invece di cedere alla seduzione di imitare modelli importati, si è affidato al compito di nazionalizzarli».⁵² La sua musica, in particolare i suoi *tangos brasileiros*, può così essere considerata una trasfigurazione dei ritmi importati dall'Europa (soprattutto polka e *schottisch*, cioè due dei balli più popolari dell'epoca), mescolati con la *habanera* cubana (introdotta in Brasile dalle compagnie di teatro musicale europee), la tradizione dei generi nazionali come *modinha* e *lundu*, e le nuove prassi esecutive della musica popolare che andavano sviluppandosi nella seconda metà dell'Ottocento.⁵³ Difatti, questo tipo di sincretismo cominciò ad affermarsi con i musicisti di Rio de Janeiro intorno al 1870, che si riunivano in gruppi noti come 'choros' (composti generalmente da due chitarre, un *cava-*

⁵¹ JOSÉ MIGUEL WISNIK, *Musica Popular Brasileira y Literatura*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor - Vereda Brasil, 2019, pp. 64-65.

⁵² A. DE ALENCAR PINTO, *Ernesto Nazareth - Flagrantes* cit., p. 27.

⁵³ Cfr. JOSÉ RAMOS TINHORÃO, *Pequena História da Música Popular*, Petrópolis, Editora Vozes, 1974, pp. 97-100.

quinho e un flauto), tra i quali, a quell'epoca, il più famoso era il citato gruppo di Joaquim Callado 'Choro Carioca'. Il nostro compositore ebbe molte occasioni di ascoltare questi musicisti: come afferma Oscar Rocha «Ernesto ha dichiarato che i suoi tanghi sono stati influenzati dalle polke e dalle altre danze eseguite dagli *chorões* di Callado e Paulino Sacramento ed ha sentito il desiderio di trasporre la ritmica di *polcas* e *lundús* al pianoforte». ⁵⁴ Questa tesi è rafforzata dalle affermazioni di Mozart Araújo («Nazareth ha reso il suo pianoforte una sorta di sintesi della musica degli *chorões*»⁵⁵) e di Henrique Cazes («Nazareth ha lavorato alla traslitterazione, alla trasposizione e alla trascrizione della musica degli *chorões* al pianoforte, portando gli elementi dello *choro* nel pianoforte»⁵⁶). Allo stesso tempo possiamo dire che le opere di Nazareth entrarono a pieno titolo nel repertorio degli *chorões* solo a partire dagli anni 40' e 50' del Novecento, soprattutto grazie alla rilettura di musicisti come Jacob do Bandolim.

È stato più volte messo in evidenza come gli strumenti utilizzati nello *choro* e le loro funzioni siano state in qualche modo trasposte e adattate alla scrittura pianistica da Nazareth, e uno studio interessante in tal senso è quello del pianista André Marques.⁵⁷ Quest'ultimo mette in evidenza come già alcuni studiosi, come Mário de Andrade,⁵⁸ Bruno Kiefer⁵⁹ e Brasília Itiberê,⁶⁰ furono alquanto specifici nell'indicare quali fossero gli strumenti dei gruppi di *choro* che Ernesto Nazareth avrebbe usato come riferimento nella sua musica, quali fossero gli elementi che configurerebbero questa proiezione nella scrittura per

⁵⁴ Testimonianza di Oscar Rocha, citata in BRASÍLIO ITIBERÊ, *Ernesto Nazareth na Música Brasileira*, «Boletim Latino-Americano de Música», IV 1946, n. 6, p. 310.

⁵⁵ MOZART DE ARAÚJO, *Ernesto Nazareth*, «Revista Brasileira de Cultura», IV, ottobre-dicembre 1972, n. 14, p. 27.

⁵⁶ H. CAZES, *Choro. Do Quintal ao Municipal* cit., p. 35.

⁵⁷ ANDRÉ REPISO MARQUES, *Ernesto Nazareth: a projeção dos grupos de choro ao piano*, «Revistamúsica», XVIII, 2018, n. 2, pp. 46-65.

⁵⁸ MÁRIO DE ANDRADE, *Ernesto Nazaré*, (Conferenza nel 1926 della Sociedade de Cultura Artística de São Paulo), in *Música, Doce Música*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1976, pp. 149-152.

⁵⁹ BRUNO KIEFER, *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1982, p. 125.

⁶⁰ B. ITIBERÊ, *Ernesto Nazareth na Música Brasileira* cit., pp. 308-321.

pianoforte e in quali brani si potessero trovare. Semplificando, si potrebbe dire che il *cavaquinho* al pianoforte si riduce alla funzione ritmica, la chitarra alla funzione armonica e contrappuntistica e il flauto alla funzione melodica. La pianista brasiliana Sônia Rubinsky ci dà un'ulteriore idea per aiutarci a sviluppare un'interpretazione pianistica costruendo strati sonori: «si deve pensare a strati: [...] quindi immaginare: quale strumento farebbe questa linea melodica? [...] Chi suonerebbe quel basso? Chi farebbe la parte centrale?». ⁶¹ Marques riporta anche le affermazioni di Mário de Andrade il quale indica il flauto come uno degli strumenti di ispirazione per Nazareth. ⁶² Lo si evince, secondo de Andrade, negli elementi musicali espressi dalla scrittura, tra cui i principali e più evidenti sono: 1) la linea melodica, solitamente scritta in figurazione di quartine di sedicesimi, che necessita di una maggiore fluidità e leggerezza; 2) ornamentazioni e abbellimenti; 3) il registro musicale. Per illustrare l'allusione di Nazareth al fraseggio del flauto, de Andrade, oltre a brani come *Arrojado* e *Atrévido*, cita in particolare la polka *Apanhei-te Cavaquinho*, uno dei suoi più grandi successi, pubblicata nel 1914 dalla Casa Mozart. ⁶³ Secondo Mário de Andrade nel brano la mano destra alluderebbe a un flauto mentre la sinistra simulerebbe un *cavaquinho*. Opinione avvalorata da Luiz Antonio de Almeida, ⁶⁴ biografo di Nazareth, il quale aggiunge che ciò sarebbe confermato dal registro della linea melodica (che si trova più precisamente in un registro da ottavino) della mano destra e dall'ostinato ritmico della sinistra (v. Es. 4, p. 76).

Dagli autori citati è stato anche messo in evidenza come in molti brani di Nazareth l'accompagnamento ricalchi formule chitarristi-

⁶¹ A. R. MARQUES, *Ernesto Nazareth: a projeção dos grupos de choro ao piano* cit., p. 49.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Come si evince dal sito <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/> dell'Istituto Moreira Sales (consultazione del 16-11-2021), il brano ha avuto fino al 2012 per lo meno 281 incisioni, nel tempo gli sono stati messi cinque testi differenti, e fu inciso dall'autore stesso nel 1930 (Odeon 10.718-a, matrice 3941, disponibile sempre sul sito dell'IMS). Il titolo fa riferimento a un'espressione dell'epoca che significa prendere qualcuno in flagrante ("ti ho preso *cavaquinho*"). Da tenere conto che poi, nella successiva pratica choristica, il brano ha preso più di frequente un andamento di *choro* o di samba.

⁶⁴ L. A. DE ALMEIDA, *Ernesto Nazareth. Vida e Obra* cit. p. 362.

Es. 4 - ERNESTO NAZARETH, *Apanhei-te Cavaquinho*, bb. 1-2.

Es. 5 - ERNESTO NAZARETH, *Garoto*, bb. 1-2.

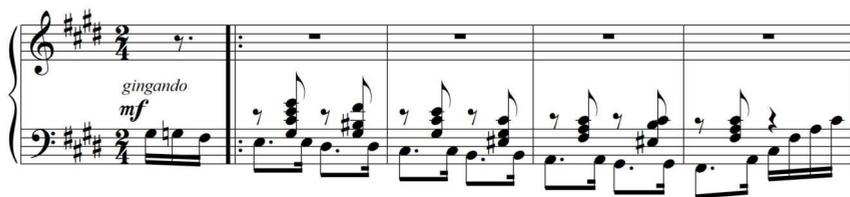
che, come ad esempio nel tango *Garoto*, del 1916, dove la formula di accompagnamento è la stessa della parte A di *Corta-Jaca* di Chiquinha Gonzaga (v. Es. 5).

Un altro autore che segue questa linea è Bruno Kiefer che nel suo libro *História da Música Brasileira* menziona l'allusione alla chitarra che si evince dalla linea melodica di *Odeon* (1909), sottolineata dalla scrittura pianistica di Nazareth. «Nazareth spesso compone per pianoforte nello stile di certi strumenti popolari. È la mano destra che imita il flauto e la sinistra che imita la chitarra (come nel tango *Odeon*, per esempio), e così via. Tuttavia, il compositore scrive sempre in maniera molto pianistica».⁶⁵ Kiefer nella prima sezione di *Odeon* (bb. 1-17) associa il primo tema alla chitarra: sia per la realizzazione melodica nel registro medio/basso del pianoforte che per la predominanza dei gradi congiunti nella melodia (v. Es. 6, p. 77).

Non possiamo escludere però, come afferma Marques,⁶⁶ anche la

⁶⁵ B. KIEFER, *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX* cit., p. 123.

⁶⁶ A. R. MARQUES, *Ernesto Nazareth: a projeção dos grupos de choro ao piano* cit., p. 50.

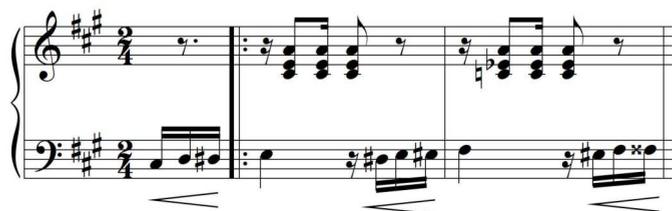


Es. 6 - ERNESTO NAZARETH, *Odeon*, bb. 1-4.

possibilità che questa melodia evochi piuttosto il suono dell'oficleide o del bombardino, strumenti la cui tessitura è simile a quella della melodia del brano e che, oltre a far parte dell'organico delle bande di fiati e fanfare di quel periodo, erano anche presenti nei gruppi di *choro* per suonare, con funzione di contrappunto, le linee di basso tipiche di quella musica. A tale proposito Marques ricorda che nello *choro* in quel periodo la chitarra non aveva ancora assunto la funzione contrappuntistica che si sarebbe sviluppata negli anni successivi (e che ben conosciamo oggi) manifestandosi nelle *baixarias* della chitarra a sette corde.

Un movimento di sedicesimi simile, reiterato più volte nella direzione inversa rispetto a *Odeon*, lo possiamo trovare ad esempio anche nella parte A del tango *Remando* e il fatto che risalga al 1896 rafforza ancora di più la tesi di Marques (v. Es. 7).

Sono svariati i brani in cui è possibile ipotizzare l'evocazione dei gruppi di *choro* attraverso i probabili riferimenti al *cavaquinho*, alla chitarra e al flauto, a volte anche simultaneamente come nel caso del tango del 1895 *Favorito*, nel quale durante quasi tutto il pezzo sono individuabili 3 'strati' ben differenziati, costituiti da una formula di



Es. 7 - ERNESTO NAZARETH, *Remando*, bb. 1-2.

FLAUTO

CAVAQUINHO

CHITARRA

p com sentimento

Es. 8 - ERNESTO NAZARETH, *Favorito*, bb. 18-21.

accompagnamento alla mano sinistra evocante la chitarra (al cui interno è distinguibile comunque una funzione di basso e una accordale), una linea melodica nella parte alta della mano destra (flauto), e una funzione ritmico-accordale collocata sotto la melodia (*cavaquinho*; v. Es. 8).

Se torniamo alle riflessioni iniziali, aggiungendo queste considerazioni, possiamo intravedere quindi un'altra prospettiva che ci può dare un'idea più completa della musica di Nazareth. Si può percepire l'evocazione al pianoforte della sonorità degli strumenti usati nello *choro* e si potrebbe suggerire un modo di suonare che richiami quegli strumenti. Ad esempio, in alcuni passi in cui la scrittura allude alla chitarra, l'interpretazione potrebbe essere influenzata dall'idea del 'tocco' della chitarra stessa.

Marques mette anche in evidenza come figure di accompagnamento della mano sinistra a quartine di sedicesimi, come accade in *A fonte do Lambary* o *Carioca* (ma che possiamo incontrare in altri brani di compositori/*pianeiros*), oltre ad evocare ritmi della chitarra e del *cavaquinho*, potrebbero essere interpretate pensando anche al ritmo in sedicesimi del *pandeiro*, anche se sappiamo che l'inserimento di questo strumento a percussioni nello *choro* è avvenuto solo in un secondo momento, ed è diventato strutturale con i *conjuntos regionais* degli anni '30 del Novecento. La scelta di interpretare questo disegno melodico di accompagnamento evocando il *pandeiro* potrebbe essere giudicata arbitraria ma potrebbe dare un surplus di impulso e di energia ai brani in cui è presente.⁶⁷ La consapevolezza di tutte queste

⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p. 50.

allusioni e evocazioni possono influenzare direttamente l'interpretazione di un pianista durante lo studio di un brano di Nazareth, perché riconoscendo negli elementi musicali le proiezioni di determinati strumenti, il musicista prenderà decisioni di articolazione, respiro, fraseggio e tocco per evocare il suono idealizzato nella scrittura per pianoforte.

Se ascoltiamo la musica di Ernesto Nazareth dal punto di vista degli elementi di *choro* presenti nella sua scrittura pianistica, potremmo dire che egli abbia in qualche maniera influenzato la formalizzazione di questo genere nella *belle époque* carioca. Ernesto Nazareth di fatto sistematizza e riporta la pratica dello *choro* nella sua musica, la quale, attraverso un'interpretazione pianistica che enfatizza il riferimento ai vari strumenti, può accogliere un nuovo ventaglio di possibilità di esecuzione. Allo stesso tempo possiamo dire che le composizioni di Nazareth, dopo la sua morte, sono entrate gradualmente nel repertorio degli *chorões*, assumendo le forme più svariate e, in qualche modo, tornando a una delle matrici fondamentali della sua musica attraverso pratiche e esecuzioni più aperte e sempre meno legate in modo prescrittivo alla scrittura originale.

Alcune considerazioni sull'esperienza interpretativa della musica di Ernesto Nazareth

Partendo dal mio primo punto di vista, cioè di una pianista di formazione accademica europea, l'approccio allo studio e all'interpretazione del repertorio di Ernesto Nazareth è stato inizialmente di tipo classico, cioè legato alla pagina, ossia 'tutto quello che è scritto deve essere (e)seguito...'.⁶⁸ Era questo un retaggio di una tradizione accademica incentrata quasi completamente sul segno scritto, che – al di là del fatto che oggi come oggi è probabilmente una prospettiva falsata per qualsiasi tipo di repertorio – ancor di più per la musica classica brasiliana ha rappresentato un limite per una corretta interpretazione che la depauperava di quell'aroma che la rende sempre viva e animata. Sono così arrivata alla conclusione che per essere un

⁶⁸ Il lavoro su Nazareth è confluito nella realizzazione del CD MARIA DI PAQUALE, *Ernesto Nazareth: Anima Brasileira*, Pan Pot Records, 2004.

buon esecutore del repertorio classico brasiliano non ci si può limitare all'interpretazione della partitura, ma bisogna conoscere la tradizione interpretativa, il rapporto con le prassi esecutive della musica popolare, e in più in generale la cultura – non solo musicale – di quel paese. Prescindendo da tutto ciò, soprattutto in contesti dove non si conosce la musica brasiliana e dove magari vige ancora un pregiudizio 'eurocentrico' secondo cui la musica non europea o che non ha legami con essa, è considerata musica di 'serie C', si rischia di travisare il senso di tante partiture (un esempio su tutti *Impressões seresteiras* di Villa-Lobos interpretato da Paul Badura-Skoda a una velocità folle, ridicolizzando il tutto), ancor più quelle di un compositore come Nazareth che si colloca al limite tra il mondo 'erudito' e quello 'popolare'.

Non voglio semplificare la questione, ma dall'inizio della mia ricerca circa 20 anni fa, ho dovuto discutere tante volte con colleghi dopo che mi avevano posto la domanda: 'ma esiste la musica classica brasiliana?'. Il loro sguardo vacuo alla mia risposta mi induceva a raccontare di quanta ricchezza ci fosse nella musica classica brasiliana, non capacitandomi perché fosse ancora considerata (con arroganza accademica) 'musichetta'. Finalmente oggi i tempi sono maturi per un cambiamento, per un'apertura delle menti e dei repertori, che può far superare quella superficialità (spesso dovuta all'ignoranza e al residuo pregiudizio) con cui a volte si affronta questo repertorio, mettendo spesso in pericolo la fruibilità, l'intellegibilità e la comprensione dello stesso.

Nazareth non amava che altri suonassero la sua musica allo scopo di far danzare, lui era un fan di Chopin; a lui non piaceva che i suoi brani fossero suonati più veloce del necessario. Ma i tempi cambiano, i gusti cambiano, le società cambiano come anche la percezione. Non senza polemica, noto spesso una voglia predominante di suonare i brani di Nazareth più veloci del necessario, per renderli più virtuosistici, quasi per il timore che la mancanza di qualcosa si renda più evidente (ma anche un po' per non andare ad approfondire lo studio). Ci sono interpretazioni di *tangos* e *choros* 'diritte come un treno' (metronomico), che quando sono eseguite da bande o da orchestre, ma anche da pianisti non consentono che vengano rilevate al-

cune caratteristiche importanti. Ma in realtà c'è un mondo di *nuances* da scoprire tra le pieghe di questa musica, sfumature romantiche, giocherellone, malinconiche, ecc. Mi vengono in mente allora alcuni elementi che vorrei proporre riguardo al repertorio pianistico di Ernesto Nazareth.

Primo elemento. In genere parto dal titolo: *Brejeiro, Odeon, Apanhei-te Cavaquinho, Matuto, Expansiva, Turbilhão de Beijos, Fon-fon, Ouro e azul*. Ogni titolo è un'atmosfera, una storia, la descrizione di una/tante emozioni;⁶⁹ quindi è necessario conoscere non solo la vita del compositore ma anche il suo contesto sociale, quello del Brasile, per non parlare della storia. Così si viene a sapere che i compositori componevano utilizzando dei titoli che si relazionavano ad un titolo precedente, anche di un compositore diverso quando era una sfida, titoli che potevano essere marche di prodotti (una su tutte *A fonte do Lambary*) o che si riferiscono a donne, modi di dire, ecc. Già comprendere a cosa si riferisce il titolo, ci indirizza sull'andamento e le caratteristiche del brano. Ho avuto l'occasione di registrare nel 2004, in prima assoluta, quattro brani di Nazareth: *Mágoas, A fonte do Lambary, If I am not mistaken* e *1922*. Non avendo nessuna registrazione precedente mi sono ispirata prima di tutto ai titoli dei brani (allora internet non era così ricco di notizie).

Secondo elemento. In questo tipo di musica la pratica esecutiva dell'articolazione è simile a quella della musica barocca (il fraseggio, gli accenti e i rilasci delle note, la dinamica, le lunghezze delle note e il contenuto 'emotivo' della musica). Quindi le quartine della melodia (ad es. in *Apanhei-te Cavaquinho, Ameno resedá* e simili) io non le suono tutte eguali come se facessero parte di uno studio del *Gradus ad Parnassum* o di Czerny, privandoci della possibilità di 'gingare' e rendere più viva la scrittura.

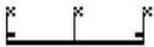
Io faccio molta attenzione alla scrittura della melodia, specialmente nei brani veloci. Nei casi di una linea frastagliata o accordale nella stragrande maggioranza le melodie sono in sostanza il contorno

⁶⁹ Cfr. RAFFAELE BELLA, *Choro. Le radici della musica del Brasile*, Torino, Robin Edizioni, 2020, in particolare l'APPENDICE n. 2, *Mário de Andrade e l'umorismo dei titoli di choro*, pp. 114-115.

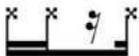
dell'accompagnamento armonico. Nei casi invece di melodie per grado congiunto, è necessario osservare bene l'andamento delle quartine, e soprattutto la posizione, al loro interno, degli intervalli più grandi (dove si interrompe il grado congiunto o il *pattern* ritmico-melodico): in quei casi la pronuncia delle note deve cambiare, e si può spezzare il legato, come inserendo un piccolo respiro, ma mantenendo la pulsazione ritmica dell'altra mano.

Sempre a proposito della linea melodica, nella prassi esecutiva della figura della sincope esiste una vasta gamma di differenze tra sincope e terzina e sarà dell'interprete la scelta – se il brano è ritmico (per es. *Brejeiro, Odeon, Matuto*) – di eseguire eventualmente la figurazione un po' più morbida e non precisa per variare in sede di cadenza, o nel caso di una zona di raccordo tra due parti costituenti il brano o solamente per esercitare un po' di *malandragem* da parte dell'interprete nel ritornello.

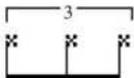
Ad esempio, una figurazione di sincope scritta in questo modo:



può essere interpretata abbreviando la durata della croma, rimanendo comunque nella scansione in sedicesimi:



oppure può arrivare ad essere eseguita come una terzina:



Poi, molto spesso i brani iniziano in levare, e nei brani veloci di frequente con un gruppo di tre note: a me piace a volte non pensare a tempo questi incipit, allungando un po' i valori delle note scritte (in una sorta di *ad libitum*), e iniziare poi a tempo sul battere successivo.

Terzo elemento. Le varianti estemporanee sono molto apprezzate, specialmente nei ritornelli, ma sono qualcosa di molto diverso dalla prassi improvvisativa in uso nel jazz e hanno più somiglianze con la pratica della musica barocca. Se non siete esperti di musica barocca,

potete allora provare la vostra creatività su un terreno diverso, più libero... e vi potrà dare i brividi!

Essendo anche clavicembalista ho trovato divertente mutuare alcune soluzioni e trasferirle da un contesto all'altro, avvicinandomi di più alle prassi esecutive dello *choro*:

- Riempire un intervallo più grande di una terza ascendente con scalette è molto comune. Può essere usato per evidenziare la frase nella melodia, per enfatizzare una nota tenuta al culmine di una frase, ecc.

- Nei ritornelli (quando le ripetizioni nel brano sono tante) mi comporto come nella prassi barocca e secondo il mio *mood* e gusto; in *Odeon*, per esempio, nella parte A gli accordi della mano destra nella prima ripetizione potrebbero essere sostituiti con varianti ritmiche degli stessi accordi dispiegando l'accordo e aggiungendo note. Nel trio dello stesso brano le note più lunghe si potrebbero riempire con note dello stesso accordo nell'ottava superiore o con un arpeggio per esempio. Mentre i brani 'classici' di Nazareth, soprattutto le *valsas*, andrebbero variati con gusto e nel rispetto della scrittura: in *Faceira* come in *Elite-Club* o in *Epônina* non farei mai scale e arpeggi di carattere ritmico differente altrimenti verrebbero alterate le caratteristiche del brano. A volte in brani lenti, se non ci si vuole azzardare a realizzare piccole varianti, si può pensare a pronunciare diversamente le note nei ritornelli, così da creare *nuances*, equilibri e significati differenti.

Quarto elemento. Non dimenticate l'ultimo ingrediente, unico, brasiliano, che si basa sul senso dell'umorismo e sull'amore per lo spettacolo. Suonare *brincando*! (cioè scherzando, termine che descrive lo stile e la necessità di divertirsi con la musica). Buon lavoro e buon divertimento!

NICOLÒ MACCAVINO

*Il repertorio per chitarra di Heitor Villa-Lobos e lo choro:
fra musica erudita e musica popolare brasiliana*

Nell'ambito della copiosa produzione artistica di Heitor Villa-Lobos (5 marzo 1887-17 novembre 1959), il numero delle composizioni che hanno per protagonista la chitarra è piccolo. Nella voce a lui dedicata nel *New Grove*, redatta da Gerard Béhague, questi sono i titoli riportati nella relativa *work-list*: *Suite popular brasileira* (1908-1912); *Choro n° 1* (1920); *12 Studi* (1929); *5 Preludes* (1940); *Concerto per chitarra e piccola orchestra* (1951).¹

A tali brani, che costituiscono l'asse portante della produzione chitarristica del musicista brasiliano (v. Tavola 1), vanno aggiunti la *Valsa Concerto n. 2* (del 1904), dedicato a Miguel Llobet, e *Simples* (1911) di cui ci è giunta una versione autografa completa.² Il primo dei due brani, dato per disperso, sebbene incompleto fu ritrovato nel 1995 da Amaral Vieira e pubblicato nel 2014; la partitura consiste di un avveniristico *Andante* introduttivo dalle sonorità impressioniste, seguito da una *Valsa Brillante* concepito come una fantasia.³ Il secondo, è una

¹ Cfr. GERARD BÉHAGUE, *ad vocem* «Villa-Lobos, Heitor», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (in sigla NG), Edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Publisher, 20012, vol. 26, pp. 613-621: 619-620; vedi, inoltre, *Villa-Lobos sua obra*, Versão 1.0, Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 2009.

² Cfr. ANDREA BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: le opere perdute. Speculazioni e considerazioni*, «il Fronimo», XXXIX, 2011, n. 153, pp. 26-33: 26.

³ Cfr. EDUARDO FERNANDEZ, *Villa-Lobos: New Manuscripts*, «Guitar Rewiew», 1996 Fall, p. 22; A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: le opere perdute. Speculazioni e considerazioni* cit., p. 26; STANLEY YEATS, *Heitor Villa-Lobos' Valsa Concerto N° 2, Op. 8 (1904): Rediscovery and Completion of an Early Work for Solo Guitar*, in <http://theguitar-blog.com/wp-content/uploads/2012/06/heitor-villalobos-vals-concerto-n-2-op-8.pdf>, (accesso effettuato il 14 ottobre 2019).



Fig. 1 - HEITOR VILLA-LOBOS, *Simples* (1911) ms. autografo⁴

prima versione della *Mazurka-Choro* sotto il titolo di *Simples* (v. Fig. 1).⁵ Quest'ultima fonte è considerevole perché, di fatto, interrompe la serie dei manoscritti 'mancanti'; tant'è vero che, da questo brano in poi, nell'ambito della lista delle opere per chitarra elaborato da

⁴ Immagine riprodotta in ORLANDO FRAGA, *Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação*, articolo letto nel corso del I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (1-6 ottobre, 2007), (accesso effettuato il 19 febbraio 2022).

⁵ Cfr. A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: le opere perdute speculazioni e considerazioni cit.*, p. 26; O. FRAGA, *Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação cit.*, p. 4.

Herminio Bello de Carvalho, poeta e musicologo, non vi sono più lacune (v. Tavola 1, p. 88).⁶

A queste opere bisogna aggiungerne altre che prevedono in organico anche la chitarra, e cioè (in ordine cronologico): *Sexteto Místico* (iniziato nel 1917 ma completato anni dopo), per chitarra, flauto, oboe, sassofono in Mib, celesta, arpa);⁷ *Introdução aos Choros* (del 1929) per grande orchestra; *Distribuição de Flores* per flauto e chitarra (composto nel 1937);⁸ *Bachianas Brasileiras n. 5* (del 1947) per soprano e chitarra.⁹ È del 1953, inoltre, la trascrizione per chitarra e voce di *Canção do Poeta do Século*, composta in origine per voce e pianoforte; mentre risale al 1956 la trascrizione per chitarra e voce di *Modinha*, che corrisponde alla quinta delle 14 *Serestas* composte nel 1925.¹⁰ Chiude l'elenco, nel 1958, la composizione di *Canção do amor* (per canto e chitarra) e di *Veleiro* per canto e due chitarre, brani entrambi utilizzati nel film di Mel Ferrer *Green Mansions* del 1959.¹¹

Per completezza, infine, riportiamo alcune opere per chitarra composte da Villa Lobos in giovane età e andate disperse (v. Tavola 1):

⁶ Cfr. HERMINIO BELLO DE CARVALHO, *Relação das obras compostas para violão por Heitor Villa-Lobos*, in TURIBIO SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão*, Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1975.

⁷ Cfr. SIMONETTA CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere*, «il Fronimo», XV, 1987, n. 60, pp. 7-18: 17.

⁸ Originalmente composta per coro femminile, flauto e chitarra, il brano aveva un altro titolo: *Dança de Motivos Gregos*.

⁹ Si tratta della trascrizione per canto e chitarra, dall'originale per soprano e 8 violoncelli, realizzata dallo stesso autore su richiesta della cantante e chitarrista Olga Praguér Coelho (Manaus, 1909 - Rio de Janeiro, 2008) e di Andrés Segovia, con il quale, dal 1944, iniziò una relazione durata per oltre un decennio; cfr. Fabio Zanon, 09/04/2008 - *Death of Brazilian singer and guitarist Olga Praguér Coelho*, in *Death of Brazilian singer and guitarist Olga Praguér Coelho* (ilams.org.uk), (accesso effettuato il 10 febbraio 2022); ANGELO GILARDINO, *Andrés Segovia. L'uomo, l'artista*, Milano, Curci, 2012, pp. 188-190. Il testo del brano «uma das mais fascinantes melodia já escritas no Brasil» è tratto dalla poesia *Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente* di Ruth Valadares Correia; cfr. ADHEMAR NÓBREGA, *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1976, p. 83.

¹⁰ Composta in origine per pianoforte e voce su testo di Manuel Bandeira, *Modinha* fu orchestrata e infine – nel 1956 – trascritta per chitarra e voce ancora su richiesta di Olga Praguér Coelho.

¹¹ Cfr. VASCO MARIZ, *Heitor Villa-Lobos*, Parma, Azzali Editore, 1989, p. 117.

Tavola 1
Elenco delle opere per chitarra di Heitor Villa-Lobos*

Anno	Titolo	Movimenti	Organico
1900	<i>Panqueca</i>		chit. (perduta)
1901	<i>Mazurka in Re maggiore</i>		chit. (perduta)
1904	<i>Valsa Concerto n. 2</i>	<i>Andante; Valsa Brillhante</i>	chit.
1908-1912-1923	<i>Suite popular brasileira</i>	<i>Mazurka-Choro; Schottish-Choro; Valse-Choro; Gavotta-Choro; Chôrinho.</i>	chit.
1909	<i>Fantasia</i>		chit. (perduta)
1910-1912	<i>Oito Dobrados</i>	<i>Paraguaio; Brasil; Chorar; Saudade; Paranaguá; Cabeçudo; Rio de Janeiro; Padre Pedro.</i>	chit. (perduta)
1910	<i>Canção Brasileira</i>		chit. (perduta)
1910	<i>Quadrilha</i>		chit. (perduta)
1910	<i>Dobrado Pitoresco</i>		chit. (perduta)
1910	<i>Tarantela</i>		chit. (perduta)
1911	<i>Simples (Mazurka)</i>		chit.
1917	<i>Sexteto Místico</i>		fl., ob., sax., arpa, celesta, chit.
1920	<i>Choro n° 1</i>		chit.
1925	<i>Modinha (serenata)</i>		voce e chit.
1929	<i>12 Estudos</i>		chit.
1929	<i>Introdução aos Choros</i>		chit. e orch.
1936	<i>Valsa Sentimental</i>		chit. (perduta)
1937	<i>Distribuição de Flores</i>		fl. e chit.
1940	<i>5 Prelúdios</i>		chit.
1947	<i>Aria dalla Bachiana n. 5</i>		voce e chit.
1947	<i>Food for Thought (dal Poema sinfonico Magdalena - I Suite)</i>		voce e chit.
1951/1956	<i>Concerto per chitarra e piccola orchestra</i>	<i>Allegro preciso; Andantino e Andante-Cadenza; Allegro non troppo</i>	chit. e orch.
1953	<i>Canção do Poeta do Século XVIII</i>		voce e chit.
1956	<i>Modhina</i>		voce e chit.

1958	<i>Canção do amor</i> (dal film <i>Green Mansions</i>)		voce e chit.
1958	<i>Veleiro</i> (dal film <i>Green Mansions</i>)		voce e 2 chit.

Abbreviazioni: chit.: chitarra; orch.: orchestra; fl.: flauto; ob.: oboe; sax.: sassofono.

Panqueca (1900);¹² *Mazurca em ré maior* (1901); *Fantasia* (1909); *Oito Dobrados* (1909-1912, costituita dai seguenti brani: *Paraguaió, Brasil, Chorar, Saudade, Paranaguá, Cabeçudo, Rio de Janeiro, Padre Pedro*);¹³ *Dobrado Pitoresco* (1910); *Canção Brasileira* (1910); *Quadrilha* (1910); *Tarantela* (1910); *Valsa Sentimental* (1936).

Come possiamo osservare, l'attenzione che Villa-Lobos ha avuto per lo strumento abbraccia l'intero arco della sua esistenza; e, come si vedrà meglio più avanti, proprio nella produzione chitarristica si possono scorgere e si riflettono le principali fasi della sua vita personale e artistica conclusasi nel 1959 anno della sua morte.

Fin dalla più tenera età – afferma Villa-Lobos – iniziai la vita musicale grazie a mio padre, suonando un piccolo violoncello. Mio padre, oltre a essere un uomo di raffinata cultura generale e eccezionalmente intelligente, era un musicista praticante, tecnico perfetto. Con lui assistevo sempre a saggi, concerti e opere, per abituarci al genere strumentale. Appresi anche a suonare il clarinetto ed ero da lui obbligato a distinguere il genere, lo stile, il carattere e l'origine delle composizioni, così come a indicare prontamente il nome della nota, dei suoni o dei rumori che capitava di sentire in ogni momento, come lo stridere della ruota di un tram, il cinguettio di un uccellino, la caduta di un oggetto di metallo, eccetera. Ed erano guai quando non indovinavo!¹⁴

Da un lato, dunque, la musica colta, quella di Bach in particolar modo, fattale conoscere dalla zia paterna (Zizinha) discreta pianista;

¹² Le date riportate si basano sull'ultima edizione del catalogo generale delle opere di Villa-Lobos del 2009; cfr. *Villa-Lobos, Sua obra* cit.

¹³ Cfr. HUMBERTO AMORIM, *As partituras perdidas para violão de Villa-Lobos: descoberta do originale de "Distribuição das Flores"*, pp. 1-13: 4; <https://scholar.archive.org/work/pycb47t7h5eelffszieeddnqwe>; (accesso effettuato il 23 gennaio 2022).

¹⁴ Da un'intervista del 1957 concessa a Magdala da Gama e riportata in V. MARIZ, *Heitor Villa-Lobos* cit., pp. 18-19.



Fig. 2 - Tipico gruppo di *chorões*

dall'altro la musica degli *chorões* (v. Fig. 2) che Heitor cominciò a frequentare assiduamente dopo la morte del padre avvenuta nel 1899 sono questi gli assi portanti del suo cammino artistico-musicali.¹⁵

È noto, infatti, che sin da giovane Villa-Lobos suonava lo strumento soprattutto nell'ambito di un gruppo di *chorões*, che frequentava e dove veniva apprezzato per le sue capacità di accompagnare e di improvvisare.¹⁶ Al contempo – e per averlo egli stesso ammesso – studiava con avidità la letteratura didattica dello strumento: e cioè i trattati di Fernando Sor, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado e altri ancora.¹⁷

Lo studio della chitarra (e la composizione delle sue prime opere per lo strumento) procedeva parallelamente a quello del violoncello

¹⁵ *Ivi*, p. 23.

¹⁶ I musicisti che facevano parte di questo gruppo, guidato da Quincas Laranjeira, sono: Luiz de Souza, Luiz Gonzaga da Hora, Anacleto de Medeiros, Macário e Irenu de Almeida, Zé do Cavaquinho, Juca Kalu, Spíndola, e Felizberto Marques; a questi bisogna aggiungere Eduardo das Neves, Sátiro Bilhar e su tutti Ernesto Nazareth; cfr. V. MARIZ, *Heitor Villa-Lobos cit.*, p. 27.

¹⁷ Cfr. S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, p. 7.

di cui era anche apprezzato esecutore. Come scrive Paulo Renato Guérios

Em 6 de junho de 1909, participou de uma apresentação no Instituto Nacional de Música, tocando em seu violoncelo a peça *O Cisne*, de Saint-Saens, acompanhado ao piano por Ernesto Nazareth [!]. O programa é revelador: apesar de estar na mesma faixa etária das alunas do INM que se apresentavam na mesma noite, Villa-Lobos apresentase como músico independente: o concerto contava 'com o valioso e gentil concurso dos maestros Humberto Milano, Ernesto Nazareth, H. Villa-Lobos e alunas D. Hermínia, Martha, Otilia Stoffel e Carmen Barcellos'.¹⁸

[Il 6 giugno 1909, partecipò ad un'esibizione all'Instituto Nacional de Música, suonando sul suo violoncello *Il Cigno*, di Saint-Saens, accompagnato al pianoforte da Ernesto Nazareth [!]. Il programma è rivelatore: nonostante sia nella stessa fascia di età degli studenti Istituto Nazionale Musicale che si esibiscono nella stessa serata, Villa-Lobos si esibisce come musicista indipendente: il concerto ha visto il prezioso e gentile concorso del direttore Humberto Milano, Ernesto Nazareth, H. Villa-Lobos e studenti D. Herminia, Martha, Otilia Stoffel e Carmen Barcellos].

Determinanti in questi anni sono la frequentazione con Nazareth (lo abbiamo già visto) e l'incontro con Lucília Guimarães (1886-1966), eminente pianista (v. Fig. 3, p. 92),¹⁹ che Villa-Lobos conobbe la sera del 1° novembre del 1912, durante una serata musicale organizzata a casa Guimarães, e che diverrà sua moglie nel 1913:

La serata – scrive Lucília – andò molto bene, fu molto gradevole e, per noi, la chitarra nelle mani di Villa-Lobos fu un vero successo. Finita la sua esibizione, Villa-Lobos manifestò il desiderio di ascoltare il pianoforte e io suonai, quindi, alcuni brani di Chopin: l'esecuzione mi parve aver fatto una buona impressione, dal punto di vista tecnico e interpretativo. Villa-Lobos, però, era a disagio; forse si sentiva umiliato, perché a quel tempo la chitarra non era uno strumento da salotto, per la vera musica, ma uno strumento popolare, per gli *chorões* e i *seresteiros*.

¹⁸ Cfr. PAULO RENATO GUÉRIOS, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003, p. 40-41.

¹⁹ Cfr. MARY LUCIANA LOMBARDI, *Lucília Guimarães Villa-Lobos: an Introduction*, musicandwords.net, (accesso effettuato il 23 febbraio 2022).



Fig. 3 - Lucília Guimarães

Improvvisamente, però, come facendosi coraggio, dichiarò che il suo strumento era il violoncello e chiese di organizzare un incontro, a casa nostra, per farsi ascoltare con il suo primo strumento. Fu fissato un nuovo incontro e si stabilì che Villa-Lobos avrebbe inviato anticipatamente la parte pianistica, perché la studiassi e potessi accompagnarlo il sabato successivo.²⁰ Nel giorno stabilito si ripeté l'audizione, questa volta con Villa-Lobos al violoncello. Altri incontri seguirono. I contatti frequenti, l'affinità artistica e un'attrazione naturale e crescente culminarono con il nostro fidanzamento. Il 12 novembre 1913 ci sposammo. [...] Villa (così lo chiamavo) cominciò a comporre le sue prime opere, con tenacia. Poiché non suonava ancora il pianoforte, ero io che facevo le prime esecuzioni.²¹

²⁰ Risalgono al 1910 le prime pagine per violoncello e pianoforte del musicista: si tratta di trascrizioni di opere di Bach e di Chopin (una fuga dal *Clavicembalo ben temperato* e il *Preludio in Fa diesis minore*); cfr. A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: le opere perdute speculazioni e considerazioni* cit. p. 28.

²¹ LUCÍLIA GUIMARÃES, *Memoirs*, in OLDEMAR GUIMARÃES - DINORAH GUIMARÃES CAMPOS - ALVARO DE OLIVEIRA GUIMARÃES, *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade (1912-1935)*, Rio de Janeiro, Grafica Editõra Arte Moderna, 1972, pp. 223-224.

Come afferma Andrea Bissoli la frequentazione e poi l'unione con Lucília ebbero ripercussioni positive sulle composizioni per chitarra (e non solo) di Villa-Lobos, che da allora in poi furono annotate con costanza.²²

Un altro incontro importante per il giovane compositore fu quello avvenuto con Darius Milhaud (1892-1974), il quale tra il 1917 e il 1918 soggiornò in Brasile.²³ I due – come scrive Vasco Mariz – dopo qualche freddura iniziale «non tardarono a diventare buoni amici»; e fu proprio Villa-Lobos a mostrare a Milhaud i tesori della musica brasiliana, introducendolo tra gli *chorões* e alla musica tradizionale carnevalesca.²⁴ Rientrando in Europa il musicista francese portò con sé un consistente numero di edizioni a stampa di *música popular* (che egli considerava «affascinante e intrigante»), fra cui «*sambas e maxixes* di Tupinambá e di Nazareth, [oltre] il noto *O Boi no telhado* (*Il bue sul tetto*) di José Monteiro».²⁵ Anche se non si hanno testimonianze dirette è probabile che fra i due musicisti (quasi coetanei) spesso si discutesse sull'importanza e la necessità – Milhaud fu uno dei primi in Europa a compiere il tentativo – di realizzare una sintesi fra la musica eurocolta e quella che veniva definita la musica *popular* del Brasile, ribadendone in più occasioni l'importanza e il valore. Fu senz'altro anche merito del musicista francese se la musica *popular* brasiliana ebbe ampia diffusione in Europa nei primi vent'anni del '900; in un articolo pubblicato nel 1920 ne «La Revue Musicale», dal titolo *Polytonalité*

²² Cfr. A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: le opere perdute speculazioni e considerazioni* cit., p. 28.

²³ Cfr. ANTONIO BRAGA, *Darius Milhaud*, Napoli, Edizioni Federico & Ardia, 1969, pp. 31-41.

²⁴ Cfr. V. MARIZ, *Heitor Villa-Lobos* cit., p. 37.

²⁵ Cfr. CLAUDIO COSI, *Il modernismo in Brasile durante la prima metà del Novecento*, in STEFANO LA VIA - CLAUDIO COSI, *Bossa Nova Canção. Prospettive teoriche e analisi poetico-musicali*, Lucca, LIM, 2017, pp. 133-146: 135-137; MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO, *Brasilian Source in Milhaud's Le Boeuf sur le Toit: A Discussion and a Musical Analysis*, «Latin American Music Rewieu», XXIII, 2002, n. 1; 1-59; ID., *Música brasileira e construção formal no "Le boeuf sur le toit" de Darius Milhaud*, in *Música em debate. Perspectivas interdisciplinares*, a cura di Samuel Araújo, Gaspar Paz, Vincenzo Cambria, Rio de Janeiro, Mauad Editora, 2008, pp. 137-156; DEBORAH MAWER, *French Music and Jazz in Conversation: from Debussy to Brubeck*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 108-112.

et atonalité, rivolgendosi a tutti ma, in particolare, ai musicisti brasiliani, ebbe l'occasione di esprimere le sue idee sulle musiche brasiliane e sull'importanza dell'elemento musicale nazionale, facendo sue le tesi nazionaliste:

È spiacevole – scrive Milhaud – che tutte le composizioni dei compositori brasiliani, dalle opere sinfoniche o di musica da camera dei Signori Nepomuceno, Oswald fino alle sonate impressioniste del Sig. Guerra o le opere sinfoniche del Sig. Villa-Lobos (un giovane dal robusto temperamento, pieno di audacia) siano un riflesso delle differenti fasi che si succedettero in Europa da Brahms a Debussy, e che l'elemento nazionale non sia espresso in modo più vivo e originale. L'influenza del folclore brasiliano, così ricco di ritmi e linee melodiche particolari, si fa sentire raramente nelle opere dei compositori carioca. Quando un tema popolare o un ritmo di danza viene usato in un'opera musicale, l'elemento indigeno viene deformato perché l'autore lo vede attraverso le lenti di Wagner o Saint-Saëns, se egli ha sessant'anni, o attraverso quelle di Debussy, se ne ha solo trenta.²⁶

Credo sia significativo evidenziare che il saggio di Milhaud sia dato alle stampe lo stesso anno di composizione dello *Choro n. 1* per chitarra, con cui Villa-Lobos apre di fatto la serie degli *Choros* – inaugurando così quel periodo della sua creazione artistica da Ricardo Tacuchian significativamente definita «Vanguarda Modernista dos Choros»²⁷ – e che preceda di due anni l'evento culturale di portata storica per il Brasile, che va sotto il nome di *A Semana de arte moderna* del 1922.²⁸

Fu nel corso di questa importante iniziativa che Villa-Lobos – aderendo *in toto* all'estetica del modernismo – ebbe modo di farsi conoscere presentando brani (fra cui la trascrizione per quintetto d'archi, flauto, clarinetto e pianoforte, delle *Danças características africanas*, 1914-1916) in cui sono evidenti – seppur non ancora dichiarati – i tentativi di mescolare la composizione colta di stampo europeo con

²⁶ DARIUS MILHAUD, *Brésil*, «La revue musicale», I, 1920, pp. 60-61; cito da C. COSI, *Il modernismo in Brasile durante la prima metà del Novecento* cit., p. 138.

²⁷ RICARDO TACUCHIAN, *Villa-Lobos e Stravinsky*, «Revista do Brasil», IV, 1988, n. 1, pp. 101-106.

²⁸ Cfr. C. COSI, *Il modernismo in Brasile durante la prima metà del Novecento* cit., p. 135.

elementi provenienti dal mondo *popular* brasiliano. Questi primi tentativi raggiunsero uno stadio sempre più avanzato – in particolare dopo il suo rientro dalla Francia – alimentato dalla poetica di quegli intellettuali modernisti indirizzata all’assidua ricerca dell’identità artistica e culturale brasiliana. Mário de Andrade nel suo *Ensaio sobre a Música Brasileira*, pubblicato nel 1928, poco tempo prima del definitivo rientro di Villa-Lobos in Brasile, è estremamente chiaro nell’indicare quali fossero le fondamenta per una nuova musica ‘colta’ brasiliana:

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério historico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalisado, reflete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular.²⁹

[Il criterio per la musica brasiliana di oggi deve esistere in relazione all’attualità. L’attualità brasiliana si applica soprattutto alla nazionalizzazione della nostra cultura. Cosa che può essere fatta e che sta accadendo senza nessun tipo di xenofobia o imperialismo: il criterio storico attuale della Musica Brasiliana è quello della manifestazione musicale che essendo fatta da un brasiliano o da un individuo nazionalizzato, riflette le caratteristiche musicali della razza.

E dove stanno queste? Nella *música popular*.]

L’importanza di questa *música popular* – bella, complessa e ancora poco conosciuta – è per de Andrade fondamentale, ma ancora di più lo è il modo in cui i musicisti se ne servono:

[...] A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho dêsses

²⁹ Cfr. MARIO DE ANDRADE, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972, p. 20.

carece alargar as ideias estéticas sinão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito.³⁰

[La *música popular brasileira* è la più completa, la più interamente nazionale, la più forte creazione della nostra razza fino a questo momento. Ed è con l'osservazione intelligente della cultura popolare e con il suo impiego che la musica d'arte si svilupperà. Ma l'artista che si imbatte in un lavoro simile deve allargare la propria estetica, altrimenti la sua opera sarà inefficace o persino pregiudizievole. Niente di peggio di un preconceito. Niente di meglio di un preconceito. Tutto dipende dall'efficacia del preconceito.]³¹

Il compositore dunque deve compiere un'attenta scelta dei documenti di cui si vuol servire, cercando, tuttavia, di non cadere in un semplicistico «esclusivismo reazionario», considerato dallo stesso studioso «pelo menos inutil». ³² E per rendere più chiaro e comprensibile il suo pensiero de Andrade mostra un esempio tratto dall'opera di uno dei musicisti che, a suo giudizio, all'epoca stavano percorrendo correttamente la strada indicata dal modernismo musicale: «a marchinha central» dell'ammirevole *Chorô n. 5 (Alma brasileira)* per pianoforte di Heitor Villa-Lobos, opera «criticada por não ser brasileira». ³³ Non riuscendo a capire il motivo di tale incomprensione e, soprattutto, non condividendola il critico brasiliano afferma:

[...] O artista se utilizou dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvendo dum elemento anterior da peça, tema sem caracter imediatamente etnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco o francês. Não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto é também brasileiro não só porquê o pode ser como porquê sendo inventado por bra-

³⁰ *Ivi*, pp. 24-25.

³¹ Per la traduzione in italiano dei testi tratti dal saggio di de Andrade cfr. C. COSI, *Il modernismo in Brasile durante la prima metà del Novecento* cit. pp. 138-141; ringrazio sentitamente Giovanni Guaccero per la preziosa e generosa supervisione relativamente alla definitiva traduzione in italiano di questi e di tutti gli altri testi in lingua portoghese-brasiliana.

³² M. DE ANDRADE, *Ensaio sobre a Música Brasileira* cit., p. 26.

³³ *Ibid.*

sileiro dentro de peça de caracter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, é necessariamente brasileiro.³⁴

[L'artista ha utilizzato un tema e un ritmo molto comuni, sviluppati da un elemento precedente alla composizione, un tema senza nessun carattere immediatamente etnico, dato che poteva sembrare brasiliano, così come turco o francese. Non va per niente contro la musicalità nazionale. Pertanto, è anche brasiliano non solo perché può esserlo, ma anche perché essendo creato da un brasiliano all'interno di un pezzo di carattere nazionale, non portando la musica verso nessun altro tipo di etnia, è necessariamente brasiliano.]

Per de Andrade il compositore brasiliano, dunque, non deve essere né esclusivista né unilaterale; piuttosto

[...] tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações característiquissimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilaterial. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenomeno falso falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilaterial, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuga ou europea. Não faz música brasileira não.³⁵

[deve basarsi sia come documentazione sia come ispirazione nel folclore. Questo, in molte manifestazioni caratteristiche, mostra le fonti da cui è nato. Il compositore per questo non può essere né esclusivista né unilaterale. Se esclusivista, rischia di fare della sua opera qualcosa di falso e falsificatore. E soprattutto facilmente macchinoso. Se unilaterale, l'artista diventa antinazionale: fa musica amerinda, africana, portoghe-se o europea. Non fa musica brasiliana.]

E Villa-Lobos prima con i suoi *Choros* composti fra 1920 e il 1929³⁶ e poi con le *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) realizza musicalmente le idee espresse dai modernisti e da de Andrade in particolare. In tali composizioni Villa-Lobos riesce a fondere in maniera quasi naturale

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 29.

³⁶ Cfr. ADHEMAR NÓBREGA, *Os choros de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, Museo Villa-Lobos, 1975.

ritmi, melodie e armonie della tradizione musicale ‘popolare’ brasiliana con la letteratura musicale europea.³⁷ E se nel caso delle *Bachianas Brasileiras* l’omaggio è rivolto esplicitamente all’opera dell’amato Johann Sebastian Bach, nel caso degli *Choros* il sincretismo ha per protagonisti la musica colta europea (francese, italiana e tedesca in particolar modo) e lo *choro*, che egli – come si è già accennato – ha conosciuto e appreso attraverso l’opera di compositori Joaquín Antonio Barroso Neto, Joaquim Callado, Francisca Gonzaga e Ernesto Nazareth e durante la sua personale frequentazione come *chorão*.

Emblematico in tal senso è come Villa-Lobos definisce i suoi *choros* nell’edizione parigina (Max Eschig, Parigi, 1928) dello *Choro n. 3*:

Choros representam uma nova forma de composição musical, no qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original.³⁸

[Gli *Choros* rappresentano una nuova forma di composizione musicale in cui sono sintetizzate le diverse modalità di musica brasiliana indigena e popolare, aventi come elementi principali il ritmo e qualsiasi melodia tipica di carattere popolare che appare di tanto in tanto, accidentalmente, sempre trasformata secondo la personalità del compositore. Ugualmente i processi armonici sono una completa stilizzazione dell’originale.]

Ancora più interessante è ciò che lo stesso compositore asserisce a proposito del suo *Choro n. 1* composto nel 1920:

Sendo os Choros construídos segundo uma forma técnica especial,

³⁷ Cfr. JORGE COLI, *Heitor Villa-Lobos moderno e nazionale*, in *Musica Erudita Brasileira*, a cura di Antonio Nakata, Roma, Gangemi Editore, 2013, pp. 73-77; C. COSI, *Il modernismo in Brasile durante la prima metà del Novecento* cit., p. 141.

³⁸ Cfr. A. NÓBREGA, *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* cit., p. 9. La composizione di questo *choro* (per orchestra da camera, coro maschile e percussioni) risale al 1925; cfr. V. MARIZ, *Heitor Villa-Lobos* cit., p. 146.

baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, e nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares extremamente marcantes e originais, foi o Choros nº 1 escrito propositalmente, como se fosse produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos musicais populares, para servir de simples ponto de partida e alargarse mais tarde na forma, na técnica, na estrutura e nos casos psicológicos que encerram todos esses gêneros de música. O tema principal, as harmonias e modulações, apesar de pura criação, são moldados em frequências rítmicas e fragmentos celulares melódicos dos cantores e tocadores populares de violão e piano, Sático Bilhar, Ernesto Nazareth e outros.³⁹

[Essendo gli *Choros* composti secondo una speciale forma tecnica, basata sulle manifestazioni sonore delle abitudini e dello stile di vita dei nativi brasiliani e sulle impressioni psicologiche caratteristiche di alcuni tipi popolari estremamente impressionanti e originali, lo *Choros n. 1* fu composto intenzionalmente, come se fosse una produzione istintiva dall'ingenua immaginazione di questi tipi popolari musicali, per fungere da semplice punto di partenza e ampliarsi più tardi nella forma, nella tecnica, nella struttura e nei casi psicologici, che contengono tutti questi stili di musica. Il tema principale, le armonie e le modulazioni, sebbene di pura creazione, sono modellati su ritmi e frammenti melodici dei cantanti e degli strumentisti popolari, chitarristi e pianisti, come Sático Bilhar, Ernesto Nazareth, e altri.]

Tale compenetrazione di elementi, questa sintesi, avvenne gradualmente; e lo strumento che Villa-Lobos scelse fu la chitarra classica, che egli dominava tecnicamente (Fig. 4, p. 100), e i primi frutti furono i brani che compongono la *Suite popular Brasileira*.⁴⁰ Essa è costi-

³⁹ Cfr. *Villa-Lobos: sua obra*, Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1965, p. 154; EDUARDO MEIRINHOS, *Primary Sources and Editions of Suite Popula Brasileira, Choros No. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A comparative Survey of Difference*, Ph.D. Diss., The Florida State University, School of Music, 2002, p. 17; LUIS P. HORTA, *Villa-Lobos. Uma Introdução*, Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar Editor Ltda, 1987, p. 95.

⁴⁰ Il titolo dato a questo lavoro non era piaciuto all'autore, che non l'aveva scelto ma era stato deciso dall'editore Max Eschig esclusivamente per «razões di edição» come asserisce Turibio Santos; cfr. TURIBIO SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão*, Rio de Janeiro, Museo Villa-Lobos, 1975, p. 47; S. CAMILLETTI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, p. 8.



Fig. 4 - Heitor Villa-Lobos

tuita da: *Mazurca-Chôro* (La minore), *Schottish-Chôro* (Mi maggiore), entrambi del 1908, cui seguono *Valsa-Chôro* (Mi minore) e *Gavotta-Chôro* (Re maggiore) che furono composti nel 1912. A questi brani fu poi aggiunto lo *Chôrinho*, scritto da Villa-Lobos nel 1923 durante il suo soggiorno parigino. Già dalla scelta dei titoli è chiaro l'intento di Villa-Lobos: a eccezione dello *Chôrinho* (che ha vita a sé all'interno della *Suite*) si tratta di danze di tradizione europea, molto in voga anche in Brasile a partire dalla prima metà del XIX secolo che, tranne la Gavotta, non facevano parte della struttura della *suite* stabilita nel corso del XVII secolo (comprese tutte le varianti introdotte da musicisti come Bach o Händel). Si trattava di mescolare musica di matrice europea con la tradizione dello *choro* con l'intento – più o meno consapevole – di creare musica 'erudita' per uno strumento – la chitarra – che sino ad allora in Brasile era considerato esclusivamente popolare.

Sulle indicazioni esemplari da esperti come Herique Cazes, Thomas Garcia, José D'Assunção Barros, Giovanni Guaccero e altri,⁴¹ possiamo

⁴¹ Cfr. HERIQUE CAZES, *Choro. Do quintal ao Municipal*, São Paulo, Editoria 34, 1998;

raggruppare alcune delle caratteristiche generali del genere *choro*, chiarendo che non sono tratti esclusivi, poiché su di essi incide l'individualità e l'originalità degli esecutori che erano e sono molto apprezzate.

Come scrive Thomas Garcia

La armonía está basada en modelos europeos con sabor brasileño, tiene una tendencia hacia el cromatismo dentro de un contexto tonal. Es usualmente contrapuntístico [...] La estructura y el plan tonal es A - B - A - C - A u otra forma seccional, con cada sección de aproximadamente la misma longitud.⁴²

[L'armonia si basa su modelli europei con sapore brasiliano, ha una tendenza al cromatismo in un contesto tonale. Di solito è contrappuntistico [...] La struttura e il piano tonale sono A - B - A - C - A o altra forma circolare, con ciascuna sezione approssimativamente della stessa lunghezza.]

Generalmente ogni sezione è di 16 battute. Negli *choros* con tre parti in genere quelli con la **A** in tonalità maggiore hanno la **B** alla dominante o al relativo minore e la **C** alla sottodominante (anche se non mancano eccezioni). In quelli con la **A** in minore si ha più frequentemente la **B** al relativo maggiore e la **C** alla tonalità maggiore parallela del I, o in altra tonalità. Possono esistere *choros* veloci o lenti, a volte anche con solo due parti. La melodia è spesso strutturata a

THOMAS GARCIA, *The 'Choro', the Guitar and Villa-Lobos*, «Luso-Brazilian Review», XXXIV, 1997, n. 1, pp. 57-66; JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROS, *Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929)*, «Ictus», XIII, 2014, n. 2, pp. 88-133; GIOVANNI GUACCERO, *L'ornamentazione melodica nello choro brasiliano*, «Musica/Realtà», XXXIII, 2011, n. 95, pp. 1-16; RAFFAELE BELLA, *Choro. Le radici della musica del Brasile*, Torino, Robin, 2020; ALLEGRA D'ORAZIO, *Lo Choro. Nascita ed evoluzione di un genere musicale brasiliano*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Corso di laurea in Storia, scienze e tecniche della musica e dello spettacolo, a.a. 2007-2008; ROBERTO DOGUSTAN, *Choro: musica antropofaga*, Tesi di Laurea Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia Laurea in DAMS, a.a. 2015-2016.

⁴² Cfr. TH. GARCIA, *The 'Choro', the Guitar and Villa-Lobos* cit., pp. 57- 66; cfr. OCTAVIO AUGUSTO GRAJALES HERNÁNDEZ, *El Choro y la Suite Popular Brasileira: reflejo de la tradición Popular en Heitor Villa-Lobos*, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad De Artes, Departamento De Música, Guitarra Clásica, Bogotá, 2010, pp. 3-25: 8.

quartine di semicrome o con figure sincopate e gli accompagnamenti possono essere di diverso tipo, a seconda del ritmo di riferimento del brano.⁴³

E Villa-Lobos nella composizione della *Suite* si attiene ad alcune di queste caratteristiche. Tutti i tempi della composizione sono plasmati sul modello tradizionale dello *choro* – **A - B - A - C - A** – con la presenza di una coda,⁴⁴ come nella *Mazurca-Chôro* e nella *Valsa-Chôro*; lo stesso vale per le tonalità su cui il compositore impianta le diverse sezioni dei singoli brani: nello *Schottish-Chôro*, ad esempio, la **A** è in Mi maggiore; la **B** è in Do# minore (relativa minore), la **C** in La maggiore (sottodominante). Nella *Gavotta-Chôro*: la **A** è in Re maggiore; la **B** in Si minore; la **C** in Fa# minore; nella *Mazurca-Chôro*: la **A** è in La minore, la **B** è in Do maggiore (relativa maggiore), la **C** in La maggiore, la Codetta in La minore.

Ampio è il ricorso al cromatismo che l'autore impiega sapientemente in tutti i brani, e ciò sia per accentuarne il «sapore brasiliano», sia per creare maggior movimento nella costruzione dei brani come possiamo osservare nello *Schottish-Chôro* e poi nella *Gavotta-Chôro*. Raffinate e intense, alcune di ampiezza considerevole, le melodie sgorgano con naturalezza quasi *naïve*, lungo i vari brani.⁴⁵ Esse risultano caratterizzate da un evidente sentimento di *saudade* e da un costante lirismo che riflettono l'eredità della *modinha*, sebbene struttu-

⁴³ Cfr. CARLOS ALMADA, *A estrutura do choro*, Rio de Janeiro, Da Fonseca, 2006; HENRIQUE LIMA SANTOS NETO - EDUARDO MAIA VENTURINI, *Manual do Choro*, Brasília, Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, 2017.

⁴⁴ Nello *choro* in generale la prima esposizione di ogni parte è in genere ripetuta seguendo questo modello: **AA-BB-A-CC-A**.

⁴⁵ «Nella *Suite Populaire Brésilienne* non c'è particolare richiesta di virtuosismo, ma una grande, spontanea fioritura di canto "naïf", con armonie dolci e un po' scontate: le danze europee («Mazurca», «Schottish», «Valsa», «Gavotta») si fondono con il melos brasiliano in un impasto d'una malinconia, d'una tenerezza e d'un calore veramente stupendi, in assoluta mancanza di ogni problematicità intellettuale o metafisica: è proprio musica «scritta con il cuore» e tuttavia non crea problemi di gusto, perché è autentica e, a modo suo, irresistibile»; cfr. ANGELO GILARDINO, *Recensione a: Julian Bream - Villa Lobos, The twelve etudes for guitar; Suite Populaire Brésilienne*, RCA RL 12499, [1978], «il Fronimo», VII, 1979, n. 29, pp. 37-38.



Es. 1 - HEITOR VILLA-LOBOS, *Suite Populaire Brésilienne*:
Mazurka-Chôro, bb. 1-13



Es. 2 - HEITOR VILLA-LOBOS, *Suite Populaire Brésilienne*:
Gavotta-Chôro, bb. 33-45

rate entro i modelli ritmici derivati dalle danze europee a cui fanno riferimento (v. Ess. 1 e 2). L'armonia è esclusivamente tonale arricchita da procedimenti cromatici e da episodi cari all'armonia neotonale, come possiamo osservare nella coda della *Mazurca-Chôro*, in cui l'autore usa accordi (sgranati in arpeggi discendenti) formati da in-

The image shows a musical score for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *mf* and *ff*. There are also markings for articulation like accents and slurs. Some staves have Roman numerals (V, IV, III, II) indicating chord positions. The text 'иск. фл.' is written on the fourth staff.

Es. 3 - H. VILLA-LOBOS, *Suite Populaire Brésilienne*:
Mazurka-Chôro, bb. 49-60

tervalli di quarta, e tutto ciò senza che venga minimamente snaturata l'essenza della trama che distingue il brano, cioè una melodia con accompagnamento (v. Es. 3).

In questi brani, tuttavia, manca uno degli elementi tipici di gran parte degli *choros*: il ritmo afro-brasiliano che, invece, troviamo nello *Chôrinho*. In quest'ultimo movimento è evidente la diversità rispetto ai modelli formali dei quattro brani della *Suite*. Il brano è diviso in due sezioni più la coda finale, ognuna delle quali presenta periodi differenti in cui l'elemento ritmico e il cromatismo la fanno da padroni. La sincope di matrice afro-brasiliana – tipica dello *choro* (v. Es. 4)



Es. 4 - Sincope afro-brasiliana tipica dello *choro*

Lento [Протяжно]

Es. 5 - H. VILLA-LOBOS, *Suite Populaire Brésilienne*:
Chôrinho, bb. 1-16

– è l'elemento fondamentale dell'intero brano, permeandolo da cima a fondo in combinazioni sempre diverse. E tale ritmicità è esaltata da una *texture* molto densa, piena di accordi molto spesso condotti cromaticamente e pochi passaggi melodici ma dal sapore tipicamente carioca (v. Es. 5).

Certamente lo *Chôrinho*, composto nel 1923 e dedicato a Madeleine Reclus (come si legge nella partitura pubblicata da Max Eschig), è fortemente affine allo *Choro n. 1* scritto nel 1920. Oltre ad essere un omaggio al grande musicista Ernesto Nazareth (v. Es. 6, p. 106), lo *Choro n. 1* deve essere considerato «l'embrione o il modello psicologico da sviluppare ulteriormente, in ambito tecnico, durante la concezione di tutti gli Choros»,⁴⁶ la serie con cui l'autore – assieme alle *Bachianas Brasileiras* – compie quel lavoro di sintesi fra musica popu-

⁴⁶ Cfr. A. NÓBREGA, *Os Choros de Villa-Lobos* cit., p. 137.

lar, folclorica e musica colta, creando una nuova musica erudita.⁴⁷ Ed è significativo che tutto questo abbia inizio con un brano dedicato alla chitarra sola, sottolineando così la centralità che essa ha nella vita artistica di Villa-Lobos, nella convinzione di affermare il ruolo dello strumento anche in ambito colto.

Il rilievo dato allo *Choro n. 1* è palesato nell'*Introdução aos Choros* (1929) per grande orchestra, in cui l'autore – come in una ouverture – ripropone le principali melodie, i ritmi e le armonie e tutte le compagini strumentali che ha utilizzato nella serie dei suoi *Choros*. Nel finale, nel bel mezzo di un episodio estremamente 'morbido' emerge la chitarra con una parte di rilievo allorché esegue una cadenza *ad libitum* che prepara l'esecuzione proprio dello *Choros n. 1* che chiude la composizione. Dunque, come una grandiosa *roda de choro* che inizia e termina con lo stesso brano. Non è un caso se proprio in questo brano – emblematicamente dedicato a Ernesto Nazareth (1863-1934) – troviamo codificati tutti gli elementi, ritmico-melodici e formali,

à Ernesto NAZARETH

1

CHOROS (N° 1)

Durée: 3 minutes

H. VILLA-LOBOS
(Rio 1920)

Quasi andante (♩ = 88)
mf

a Tempo C. 2. animando
cresc.

C. 5. a Tempo C. 3. a Tempo C. 1.
rall. rall.

Es. 6 - HEITOR VILLA-LOBOS, *Choro n. 1*, bb. 1-14

⁴⁷ J. D' ASSUNÇÃO BARROS, *Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil* cit., pp. 111.

Es. 7 - H. VILLA-LOBOS, *Choro n. 1*, bb. 33-44

che caratterizzano il genere (v. Es. 6, p. 106).⁴⁸ È, infatti, in ritmo binario; non è molto veloce; inizia in levare (tre semicrome tutte con punto coronato).⁴⁹ Ancorato nella tonalità di Mi minore è in forma di Rondò **A - B - A - C - A**, con la sezione **B** alla relativa maggiore (v. Es. 7) e la **C** in tempo «Moderato un poco» in Mi maggiore (tonalità parallela, v. Es. 8, p. 108), dunque una sequenza armonica assai simile a quella dei *tangos* di Nazareth sebbene più sofisticata. La melodia, in sedicesimi, è fortemente sincopata richiamando così danze come lo *Schottish* e la polca sul ritmo della quale è basata la sezione C. Il brano è, come si evince dagli esempi riportati, interamente plasmato su ritmi di tradizione afro-brasiliana con i collegamenti melodici fra i vari periodi che sono affidati quasi sempre alle corde gravi dello strumento.⁵⁰

⁴⁸ Come scrive José D' Assunção Barros (*ivi*, p. 116) «è l'unico della serie che soddisfa tutte le caratteristiche di cui sopra».

⁴⁹ La stessa figurazione la si trova nelle battute iniziali dello *Choros n. 4* per tre trombe e un trombone del 1926; la medesima anacrusi – sebbene con valori alterati – la si incontra nello *Choro n. 7* per flauto, oboe, clarinetto, sassofono, fagotto, violino e violoncello del 1924, e anche nelle battute iniziali del controfagotto nello *Choro n. 8* per pianoforte e orchestra composto nel 1925; cfr. S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, pp. 9-10.

⁵⁰ GILBERTO ANDRÉ BORGES, *Choro nr.1 de Heitor Villa-Lobos - uma análise*, «Música

Es. 8 - H. VILLA-LOBOS, *Choro n. 1*, bb. 89-104

Pur trattandosi di musica scritta non bisogna, tuttavia, dimenticare il ruolo fondamentale che assume il chitarrista nel momento di eseguire il brano; ed è lo stesso Villa-Lobos ad affermarlo nel momento in cui, rispondendo alla domanda «cosa fosse lo choro» (siamo nel 1958), asseriva:

[...] El *Chôro* es música popular. El *Chôro* de Brasil, como se pudiera decir por ejemplo del *samba* o cualquier otra cosa pero verdaderamente el *Chôro*, siempre es de los músicos que lo tocan, de músicos buenos y malos que tocan por placer, frecuentemente en las noches, siempre improvisando, donde el músico exhibe su talento, su técnica.⁵¹

e educação», 2008, disponibile *on line* presso <http://www.musicaeducacao.mus.br>; (accesso effettuato il 31 gennaio 2022).

⁵¹ Riportato in O. A. GRAJALES HERNÁNDEZ, *El Choro y la Suite Popular Brasileira* cit., p. 8.

[Lo *Chôro* è musica popolare. Lo *Chôro* proviene dal Brasile, come si potrebbe dire ad esempio del *samba* o qualsiasi altra cosa; ma in realtà lo *Chôro*, proviene sempre dai musicisti che suonano, di musicisti buoni e cattivi che suonano per piacere, spesso nelle notti, sempre improvvisando, dove il musicista esibisce il suo talento, la sua tecnica.]

L'incontro con Andrés Segovia (1893-1987), avvenuto nel 1924, nel salotto parigino di Olga de Moraes Sarmiento Nobre,⁵² fu gravido di conseguenze per il repertorio chitarristico di Villa-Lobos (v. Fig. 5). Da questo incontro nacque un'amicizia e una collaborazione che – nonostante la forte personalità di entrambi gli artisti – ispirarono al musicista brasiliano opere fra le più rilevanti e apprezzate dell'intero repertorio chitarristico.⁵³ E ciò vale sia per quanto concerne la didat-

Fig. 5 - Andrés Segovia e Heitor Villa-Lobos



⁵² Olga de Moraes Sarmiento Nobre era stata incaricata dalla contessa di Boisrouvray di dar vita a una serata musicale con lo scopo di presentare Segovia ai musicisti e alle personalità dell'epoca; cfr. S. CAMILETTI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, p. 10; ANDREA BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: Concerto pour guitarre et petit orchestre, Prima parte*, «Il Fronimo», XXXV, 2007, n. 139, pp. 25-35: 31; ANGELO GILARDINO, *Andrés Segovia. L'uomo, l'artista*, Milano, Curci, 2012, pp. 89-93.

⁵³ Cfr. ANGELO GILARDINO, *Manuale di Storia della Chitarra. Volume 2 - La chitarra Moderna e Contemporanea*, Ancona, Berben, 1988, p. 65.

tica – e mi riferisco ai *12 Studi* (1929) che hanno rivoluzionato la didattica chitarristica novecentesca – sia per quello che riguarda la letteratura concertistica *tout court*, che si arricchisce di pagine fondamentali quali i *Cinq Préludes* per chitarra sola (Rio de Janeiro, 1940) e la *Fantasia Concertante* (Rio de Janeiro, 1951). Quest'ultima, dopo l'aggiunta della cadenza (fortemente voluta dal dedicatario della *pièce*, Andrés Segovia) alla fine del secondo movimento, fu denominato *Concerto para violão* ed eseguito a Houston il 6 febbraio 1956, con Villa-Lobos stesso a dirigere il chitarrista spagnolo e la Houston Symphony Orchestra.⁵⁴

Nonostante l'intento pedagogico,⁵⁵ la composizione dei *Dodici Studi* – come scrive Simonetta Camilletti – non è mai disgiunta dalla

[...] bellezza accattivante delle meloee indigene, delle armonie inconsuete e dei ritmi spesso sprigionanti la tipica fragranza della musica brasiliana.⁵⁶

Tuttavia, l'anima brasiliana emerge in maniera più esplicita nei *Cinq Préludes* e nel *Concerto*. In ognuno dei *Préludes*,⁵⁷ tranne il terzo (in La minore) che è un «homenagen a Bach»,⁵⁸ le scelte musicali han-

⁵⁴ A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: Concerto pour guitarre et petit orchestre, Prima parte cit.*, p. 32.

⁵⁵ «Leggendo la *Suite Popular Brasileira* e *Choros n. 1* ci rendiamo conto di trovarci di fronte ad una personalità musicale d'eccezione, ma non avvertiamo in alcun modo una genialità chitarristica. Invece, questa specificità, unita ad un moltiplicarsi delle forze immaginifiche puramente musicali, esplose di colpo, nel periodo del soggiorno parigino, fra il 1924 ed il 1929, nella prodigiosa invenzione dei *Douze Études*, codice di una nuova estetica della chitarra nel quale si aprono allo strumento nuovi e inaspettatamente ampi orizzonti»; cfr. A. GILARDINO, *Manuale di Storia della Chitarra. Volume 2 cit.*, p. 64; cfr. inoltre ORLANDO FRAGA, *Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação*, relazione presentata nel I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap (1-6 ottobre 2007), pp. 1-33; (accesso effettuato il 30 gennaio 2022).

⁵⁶ Cfr. S. CAMILLETTI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, p. 12.

⁵⁷ Composti nel 1940, furono dedicati ad Arminda Neves D'Almeida, «Mindinha», la seconda moglie del compositore.

⁵⁸ In particolar modo la seconda parte del brano che riecheggia lo stile del musicista di Heisenach, in cui il tono mesto della melodia discendente viene ancor più esaltato dalla precisa indicazione agogica: «Molto adagio e dolorido, espressivo».

Andantino espressivo

Es. 9 - HEITOR VILLA-LOBOS, *Preludio n. 1*, bb. 1-9

no lo scopo di mettere in rilievo un 'carattere' brasiliano. Così nel primo (in Mi minore) Villa-Lobos scelse una «Melodia Lírica» (v. Es. 9) come omaggio «ao sertenejo brasileiro», cioè all'abitante del *sertão*, una zona dell'interno del Brasile lontana dal mare, incolta e scarsamente popolata, caratterizzata dal predominio di una natura violenta e primitiva.⁵⁹ Il *melos* della prima parte è «melancholic, pungent, and almost sad» e, nello stesso tempo, positivo e pieno di contrastanti flussi dinamici tipici dello stile di Villa-Lobos; nella seconda sezione («Più mosso», v. Es. 10) la musica richiama espressamente il lirismo e la cantabilità della *viola caipira*.⁶⁰

Es. 10 - H. VILLA-LOBOS, *Preludio n. 1*, bb. 51-56

⁵⁹ Cfr. S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, p. 14.

⁶⁰ Cfr. E. MEIRINHOS, *Primary Sources and Editions of Suite Popula Brasileira, Choros*

Nel *Prélude n. 2* (in Mi maggiore) i sottotitoli sono: «Melodia Capadócia» e «Melodia Capoeira» (quest'ultima praticata nel Nord-Est brasiliano) e «Homenagem ao Malandro Carioca», ovvero al «birbone» carioca. Notevole è la differenziazione fra le parti I e III (assai simili) e la II (centrale): nella prima parte infatti viene ricreato suggestivamente il mondo festaiolo e ironico dello *choro* (v. Es. 11):



Es. 11 - H. VILLA-LOBOS, *Préludio n. 2*, bb. 1-8

nella seconda emerge, invece, il lato introverso a tratti malinconico del «Malandro Carioca» (v. Es. 12).⁶¹

Es. 12 - H. VILLA-LOBOS, *Préludio n. 2*, bb. 34-45

No. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos cit., p. 21; ORLANDO FRAGA, *Heitor Villa-Lobos: a survey of his guitar music*, «Electronic Musicological Review», I, 1996, n. 1, p. 14.

⁶¹ Cfr. S. CAMILLETTI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere* cit., p. 14.

Moderato
mf
Harm.
Harm.
Lento
pp
pp

Es. 13 - H. VILLA-LOBOS, *Preludio n. 4*, bb. 27-35

Il *Prélude n. 4* (in Mi minore) è un «Homenagem ao Índio Brasileiro»⁶² caratterizzato da una melodia scarna e pregnante che si alterna a gruppi accordali assai evocativi; *melos* che, nell'ultima parte del preludio, è sottolineato dalla suggestiva utilizzazione degli armonici da parte di Villa-Lobos (v. Es. 13). Di netto sapore impressionistico è il veloce arpeggio della seconda parte del brano («Animato, cantabile») un espediente molto utilizzato dal Musicista nelle sue composizioni per chitarra a partire dagli *Studi* (v. Es. 14).

10
p
XII
VII
Animato
cantabile
12
4
3

Es. 14 - H. VILLA-LOBOS, *Preludio n. 4*, bb. 10-13

⁶² Ecco quanto racconta a tal proposito Turibio Santos: «Um produtor de televisão em Paris, completamente leigo em violão, e música brasileira, pediu-me certa

Poco animato

A tempo

poco rall.

Es. 15 - H. VILLA-LOBOS, *Preludio n. 5*, bb. 1-8

Il Quinto preludio (in Re maggiore) è un «Homenagem á Vida Social», «ai ragazzini e alle ragazze «fresquinhos que frequentam os concertos e os teatros», dove il termine «fresquinhos» – come chiarisce Turibio Santos – «si riferiva piuttosto alla pulizia, al modo di vestirsi, all’abbigliamento di una gioventù amante della musica di Rio». ⁶³ In effetti, la parte iniziale del brano, è dominata da una melodia fresca e spensierata che ricorda il mondo riecheggiato della *Suite popular Brasileira* (v. Es. 15).

Con questo ultimo ‘omaggio’ si conclude la serie dei *Préludes*. Pare ne esistesse un altro, il sesto! Ma ancora oggi nulla è emerso in tal senso; e nonostante l’autore lo avesse indicato come il più bello dei preludi, possiamo consolarci convinti che «os restantes são verda-

vez uma música, que correspondesse ás selvas brasileiras. Emprestei uma série de discos, acreditando que sua escolha iria certamente a alguma das obras sinfônicas de Villa-Lobos. Mas não. Ele e os assistentes, decidiram simplesmente utilizar os quatro compassos iniciais do Preludio n. 4»; cfr. T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão cit.*, p. 27. S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, p. 15.

⁶³ Cfr. T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão cit.*, p. 28; S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere cit.*, p. 16.

deiras jóias da música brasileira». ⁶⁴ Come si è detto Villa-Lobos con i preludi ha dato vita a veri e propri ritratti musicali della gente del suo Brasile; ed è significativa la scelta di concepire il ciclo dell'opera pensando alla chitarra solista, il cui suono è adatto a esprimere «l'anima brasileira». Come infatti scrive Turibio Santos i *Préludes* per chitarra sono

[...] uma gama infinita de sentimentos profundamente brasileiros [...] E tudo sem o rancho nacionalista, sem o chachado ou a baião obrigatório. Nada mais que um clima, um temperamento, um ambiente. ⁶⁵

[una gamma infinita di sentimenti profondamente brasiliani [...] E tutto senza il *rancho* nazionalista, senza lo *chachado* l'obbligo del *baião*. Niente più invece di un clima, un temperamento, un ambiente.]

Dopo i *Dodici Studi* l'altra opera di Villa-Lobos dedicata ad Andrés Segovia è il *Concerto para violão e pequena orquestra*. Superata qualche 'acida' remora e, nel frattempo, aver inserito nei suoi programmi da concerto un buon «numero di [suoi] pezzi», ⁶⁶ era stato proprio il Chitarrista spagnolo a farne esplicita richiesta al Maestro brasiliano, come si legge in una lettera del 24 marzo 1939:

Eu gostaria ardentemente de ter uma obra sua para um pequeno conjunto orquestral e violão. O senhor conhence admiravelmente o grau de sonoridade do violão e saberia de que de que maneira fazê-lo dialogar com os outros instrumentos para justificar artisticamente essa empreitada. Castelnuovo Tedesco, que compôs para violão solo muitas páginas belas e sinceras nascidas de seu verdadeiro amor por este instrumento, foi plenamente bem-sucedido no Concerto que acaba de compor. De

⁶⁴ Cfr. T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão* cit., p. 25.

⁶⁵ *Ivi*, p. 28; nella frase si fa riferimento a ritmi e danze (*marcha-rancho, chachado, baião*) tradizionali brasiliane.

⁶⁶ A tal proposito, ecco cosa scriveva il chitarrista spagnolo (da Montevideo) a Manuel Maria Ponce in una lettera del 22 ottobre 1940: «[...] De ese crecido número de composiciones no te exagero al decirte que la unica que sirve es el estudio en mi mayor, che me oiste praticar ahi»; *The Segovia - Ponce Letters*, a cura di Miguel Alcázar, Columbus, Editions Orphée, 1990, p. 211. Cfr. A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: Concerto pour guitarre et petit orchestre, Prima parte* cit., p. 32; A. GILARDINO, *Andrés Segovia. L'uomo, l'artista* cit., pp. 183-185.

seu lado, Kodály o está neste momento dedicando-se a ele, e Casella também. Cito nomes para lhe dizer que meu entusiasmo pela idéia já contagiou vários músicos e que eu gostaria de encontrar também um eco no senhor. O senhor conhece a técnica do violão e tenho certeza de que o senhor a empregaria como meios felizes através dos quais exprimir a riqueza de sua imaginação musical.⁶⁷

[Mi piacerebbe ardentemente avere un suo lavoro per un piccolo *ensemble* orchestrale e chitarra. Lei concepisce mirabilmente il grado di suono della chitarra e saprebbe come farlo dialogare con gli altri strumenti per giustificare artisticamente questo lavoro. Castelnuovo Tedesco, che ha composto per chitarra solista molte pagine belle e sincere nate dal suo vero amore per questo strumento, ha avuto pieno successo nel *Concerto* che ha appena composto. Da parte sua, Kodály vi si sta dedicando, e anche a Casella. Cito dei nomi per dirvi che il mio entusiasmo per l'idea ha già contagiato diversi musicisti e che vorrei trovare anche in voi un'eco. Lei conosce la tecnica della chitarra e sono sicuro che la impiegherebbe come mezzo felice attraverso la quale esprimere la ricchezza del suo immaginario musicale.]

La risposta di Villa-Lobos – nonostante altri solleciti da parte di Segovia e grazie alle ‘pressioni’ di Arminda, seconda moglie del compositore (v. Fig. 6, p. 117) – giunse nel 1951,⁶⁸ con la composizione di una *Fan-*

⁶⁷ Lettera di Andrés Segovia a Villa-Lobos spedita da Montevideo il 24 marzo 1939; cfr. RICARDO CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos: um estudio comparativo entre edições e manuscritos*, Ph.D Diss., Universidade Federal da Bahia, 2009, disponibile *on line*, p. 6.

⁶⁸ Fu Arminda Neves d’Almeida (1907-1985), detta Mindinha e dedicataria dei *Cinq Préludes*, a pressare il consorte convincendolo, alla fine, a scrivere il concerto; evenienza che si palesa da un passaggio di un’altra lettera di Segovia in cui – rivolgendosi a Villa-Lobos – afferma di essere sicuro «[...] que ela lhe pediu sem cessar que começasse a compor essa bela peça, e que você cedeu à persistência dela tanto quanto ao amor que o violão lhe inspira. Sou-lhe, portanto, muito reconhecido» [che Lei ha chiesto di iniziare a fare questo bellissimo pezzo, e che lei ha ceduto alla sua perseveranza tanto quanto all’amore che la chitarra ti ispira. Vi sono quindi molto riconoscente]; cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos* cit., p. 8; ID., *Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: questões de articulação, expressão e dinâmica*, XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador, 2008, pp. 280-285: 281.



Fig. 6 - Heitor Villa-Lobos con la moglie Arminda Neves D'Almeida

tasia concertante per chitarra e orchestra da camera, il cui manoscritto fu recapitato allo stesso chitarrista. La soddisfazione di Segovia trapare fra le righe della lettera inviata a Villa-Lobos dopo aver ricevuto la partitura:

Meu caro Villalobos, lamento profundamente que a longa carta que lhe escrevi de Siena não tenha chegado. É terrivelmente difícil para eu achar o tempo necessário para escrever, por causa de minhas viagens e concertos constantes. Tanto mais porque eu não queria me contentar com algumas linhas, mas com uma longa missiva, colocando-o a par de tudo o que concerne à bela Fantasia Concerto. Sempre esperando poder escrever com calma, dispondo de algumas horas de tranqüilidade, fiquei adiando a carta para você. Agora decidi, sobretudo porque Olga⁶⁹ me trouxe a partitura. Foi uma grande alegria recebê-la. As objeções que eu iria fazer diante da redução para piano guitarra, não têm mais fundamento, olhando a orquestração tão leve e cuidada que você fez. Não tenho mais medo de que a guitarra seja encoberta; vejo que os timbres dos diferentes instrumentos que, alternadamente, o acompanham farão, ao contrário, sobressair o encanto único de sua sonoridade. Os ritmos valorizarão

⁶⁹ Si tratta della cantante e chitarrista brasiliana Olga Praguér Coelho; v. *supra* la nota 9.

suas qualidades expressivas, por vezes o ajudando na mesma direção, por vezes o contrariando. O todo será muito interessante, tanto do ponto de vista musical quanto do instrumental. Aproveito meus momentos de descanso, ou seja, depois de meu estudo diário dos programas que vou tocar, para trabalhar pouco a pouco as passagens difíceis, QUE NELA ABUNDAM... Desse modo, tudo irá mais rápido. Olga me disse que você irá a Nova York neste inverno. Ficarei felicíssimo em encontrá-lo e se pudermos nos reunir para trabalharmos juntos em sua obra. Ela já terá passado do estado gelatinoso do começo do estudo á firmeza de contornos que dá às frases uma técnica já vitoriosa sobre suas dificuldades. E será muito bom, além disso, que a toquemos juntos ao piano, para preparar o nosso Concerto, primero no Rio, de maneira confidencial, e depois em Veneza, onde eu a propus para o festival de setembro, eu tocando, você regendo. E, nem é preciso dizê-lo, também a você, pela gentileza de dedicá-la a mim.⁷⁰

[Mio caro Villalobos, sono profondamente dispiaciuto che la lunga lettera che le ho scritto da Siena non sia arrivata. È terribilmente difficile per me trovare il tempo per scrivere, a causa dei miei continui viaggi e concerti. Tanto più che non volevo accontentarmi di poche righe, ma con una lunga missiva, aggiornandola su tutto ciò che riguarda la bellissima Fantasia concerto. Sperando sempre di scrivere con calma, avendo qualche ora di tranquillità, stavo pensando di scrivere la lettera per Lei. Ora ho deciso, soprattutto perché Olga mi ha portato la partitura. È stata una grande gioia riceverla. Le obiezioni che avrei avanzato di fronte alla riduzione a pianoforte e chitarra, non hanno più fondamento, guardando l'orchestrazione così leggera e attenta che ha realizzato. Non ho più paura che la chitarra venga coperta; vedo che i timbri dei diversi strumenti, che alternativamente la accompagnano, faranno emergere, al contrario, il fascino unico del suo suono. I ritmi valorizzeranno le sue qualità espressive, a volte aiutandolo nella stessa direzione, a volte contraddicendolo. Il tutto sarà molto interessante, sia dal punto di vista musicale che strumentale. Approfitto dei miei momenti di riposo, cioè dopo il mio studio quotidiano dei programmi che suonerò, per studiare a poco a poco i passaggi difficili, CHE IN ESSO ABBONDANO ... In questo modo, tutto andrà più veloce. Olga mi ha detto che andrà a New York quest'inverno. Sarò felice di incontrarla e se riusciremo a riunirci per lavorare insieme alla sua opera. Questa sarà già passata dallo stato gela-

⁷⁰ Lettera di Segovia a Villa-Lobos del 3 ottobre 1951; cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos* cit., p. 7.

tinoso dell'inizio dello studio alla fermezza dei contorni che conferisce alle frasi una tecnica già vittoriosa sulle loro difficoltà. E sarà molto bello, inoltre, che la suoniamo insieme al pianoforte, per preparare il nostro Concerto, prima a Rio, in maniera confidenziale, e poi a Venezia, dove l'ho proposta per il Festival di settembre, io suonando, lei dirigendo. E non è necessario dirlo, anche a voi, per la gentilezza di averlo dedicato a me.]

La *Fantasia*, tuttavia, era priva di cadenza, fatto che suscitò il disappunto di Segovia il quale, dopo che il Compositore brasiliano aveva composto, nel 1953, il suo *Concerto per arpa e orchestra* (dedicato a Nicanor Zabaleta) completo di cadenza, fece ancor più pressione sul compositore affinché provvedesse ad aggiungere la parte mancante.⁷¹ La cadenza fu scritta e inserita alla fine del secondo movimento.⁷² Solo allora Segovia diede la prima della *pièce* – per l'occasione ribattezzata *Concerto para violão e pequena orchestra* – che avvenne, lo si è già detto, il 6 febbraio 1956, a Houston con Villa-Lobos chiamato a dirigere Andrés Segovia e la Houston Symphony Orchestra.

Fra i problemi che Villa-Lobos affrontò e risolse durante la composizione del brano vi è certamente quello di calibrare e valorizzare la sonorità della chitarra rispetto all'orchestra, obiettivo che – come si rileva dalla seconda lettera di Segovia – egli riuscì a realizzare e di cui era consapevole, come si deduce da quanto lo stesso ebbe a scrivere sul suo *Concerto*

[...] Obra escrita em 1951, para *violão* e uma orquestra equilibrada com recursos de timbres que não se sobrepõe a sonoridade do solista.⁷³

⁷¹ Cfr. SIMON WRIGHT, *Villa-Lobos*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992, p. 123.

⁷² Una prima testimonianza sulla cadenza è contenuta in una lettera di Segovia, del 5 maggio 1955, inviata a Villa-Lobos dove si legge: «Já coloquei na estante sua Fantasia com a Cadência, para que tudo esteja pronto antes dos primeiros concertos do outono» [Ho già messo sulla libreria la Sua Fantasia con cadenza, in modo che tutto sia pronto prima dei primi concerti autunnali]; cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orchestra de H. Villa-Lobos* cit., p. 7.

⁷³ Cfr. T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão* cit., p. 29; S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere* cit., p. 16. Di diverso tenore il giudizio di Angelo Gilardino, il quale, a tal proposito, non esita ad affermare che il «Concerto

[Opera composta nel 1951, per chitarra e un'orchestra equilibrata mediante timbri che non si sovrappongono alla sonorità del solista.]

In effetti la partitura del *Concerto* – pubblicata a Parigi nel 1955 –⁷⁴ dispiega sempre una tessitura leggera ottenuta adottando un organico 'ridotto' composto oltre che dagli archi, dai legni singoli (flauto, oboe, clarinetto in *Sib*, fagotto) da un corno e un trombone; ciò fa sì che l'intero brano conservi un'evidente sonorità cameristica. Una delicatezza che fa *pendant* con la forma complessiva della *pièce*, derivata dalla concezione originale del brano, e dunque più adatta a una 'fantasia' che a un concerto classico. Sebbene Villa-Lobos abbia strutturato il concerto in tre movimenti (I: Allegro preciso/Poco meno; II: Andantino e Andante/Cadenza: Quasi allegro, Andante, Quasi Allegro, Poco moderato; III: Allegro non troppo), plasma i singoli movimenti allontanandosi dalle tradizionali strutture sonatistiche, bensì adottando una tecnica «multisezionale»,⁷⁵ giustapponendo episodi che si distinguono per il *melos* (felicissimo e «con momenti di magica bellezza»),⁷⁶ le armonie impiegate e per i particolari impasti timbrici ottenuti assai suggestivi.

In accordo con quanto asserito dai maggiori studiosi di quest'opera,⁷⁷ credo che il *Concerto para violão e pequena orquestra* rappresenti

soffre di un'orchestrazione sproporzionatamente densa e confusa, in cui lo strumento solista spesso si affanna inutilmente, con il rischio di smarrirsi»; cfr. A. GILARDINO, *Manuale di Storia della chitarra, volume 2, La chitarra moderna e contemporanea* cit., p. 65.

⁷⁴ Cfr. HEITOR VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*, Paris, Editions Max Eschig, 1971.

⁷⁵ Cfr. CLAUDIO TOSCANI, *La chitarra classica*, booklet in «Speciale Amadeus» *La chitarra classica*, VI, ottobre 1996, n. 4, Emanuele Segre e l'Orchestra Sinfonica di Milano «Giuseppe Verdi», direttore Gianandrea Noseda, 2 CD AMS 36-37, pp. 11-12.

⁷⁶ Cfr. A. GILARDINO, *Manuale di Storia della chitarra, volume 2, La chitarra moderna e contemporanea* cit., p. 65.

⁷⁷ Fra questi, oltre ai già citati contributi di Turibio Santos, Simon Wright, Ricardo Camponogara de Mello, Andrea Bissoli, segnaliamo: NORTON DUDEQUE, *História do Violão*, Curitiba, Editora UFPR, 1994, p. 90; EDUARDO MEIRINHOS, *Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997, p. 20; LEONARDO SOUZA AMORIM - FLAVIO BARBEITAS, *O Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: processo intertextual na síntese de sua obra para o instrumento*, in *Diálogos Musicais na Pós-Graduação*:

non solo una sintesi delle procedure tecniche e musicali per quanto riguarda la scrittura specifica della chitarra nel Novecento, ma anche la capacità di riunire e rievocare, esemplarmente, la *summa* degli aspetti idiomatici e ritmico-melodici che hanno caratterizzato l'intera sua produzione chitarristica. Importanza riconosciuta dallo stesso Villa-Lobos allorché – intervistato nel 1958 da Turibio Santos – ebbe a dichiarare:

[...] Eu já fiz tudo que eu podia fazer com o instrumento. Eu compus os *Prelúdios*, a *Suíte Popular Brasileira*, os *Estudos*, a *Introdução aos Choros*, usei o violão na música de câmara, com a voz, e o *Concerto* resume tudo isso.⁷⁸

[Ho fatto tutto quello che potevo fare con lo strumento. Ho composto i *Preludi*, la *Suíte Popular Brasileira*, gli *Studi*, l'*Introdução aos Choros*, ho usato la chitarra nella musica da camera, con la voce, e il *Concerto* riassume tutto questo.]

Non sorprenda, dunque, se nel *Concerto* si ritrovano tutti quegli elementi che si sono già incontrati nelle precedenti opere; mi riferisco ai tratti stilistici di chiara ascendenza chopiniana, alle reminiscenze bachiane, ma soprattutto alla musica del suo Brasile: dalla *modinha* alle varie movenze ritmiche che richiamano la tradizione dello *choro*, agli stilemi musicali delle tradizioni folcloriche brasiliane.⁷⁹

Ed è proprio Villa-Lobos, in una breve quanto stimolante analisi del suo *Concerto* (scritta prima di comporre la Cadenza),⁸⁰ a farci da guida, indicandoci i punti dove emergono gli stilemi musicali brasiliani.

Práticas de Performance N. 3, Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro, Belo Horizonte - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Selo Minas de Som, 2018, pp. 199-217.

⁷⁸ Cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos: questões de articulação, expressão e dinâmica* cit., p. 281.

⁷⁹ Cfr. G. BÉHAGUE, *ad vocem* «Villa-Lobos, Heitor», in NG cit., p. 875; ANDREA BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: Concerto pour guitare et petit orchestre, Parte seconda*, «il Fronimo», XXXV, 2007, n. 140, pp. 25-40: 33-34.

⁸⁰ Cfr. S. CAMILLETTI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere* cit., p. 17.

O primeiro movimento, 'Allegro Preciso', inicia-se com um tema enérgico na orquestra, cuja melodia e ritmo, aparece em varias oportunidades no decorrer desta [...] parte, ora na guitarra, ora na orquestra, em resposta. A 2° parte deste mesmo 1° movimento (n° 9) 'Poco Meno', aparece um novo episodio com um tema inteiramente original, mas, evocando a maneira de certas melodias de canções populares do nordeste do Brasil.⁸¹

[Il primo movimento, 'Allegro Preciso', inizia con un tema energico dell'orchestra, la cui melodia e ritmo compaiono diverse volte in questa parte, ora alla chitarra, ora di nuovo all'orchestra. Nella seconda parte di questo stesso 1° movimento (n°9), 'Poco Meno', appare un nuovo episodio con un tema completamente originale, che evoca l'atmosfera melodica di certe canzoni popolari del nord-est del Brasile].

Siamo nella parte centrale del movimento nel «cuore palpitante della composizione»⁸² che Villa-Lobos, emblematicamente, affida alla chitarra chiamata ad intonare un canto di una struggente *modinha* sorretto da un *continuum* ritmico-armonico che richiama sia la tradizione dello *choro*, come pure tratti stilistici di netta derivazione chopiniana (il salto di quarta diminuita ascendente a b. 86; v. Es. 16, p. 123). Due battute dopo, l'energica melodia affidata alla quinta corda, richiama i trascorsi di violoncellista del compositore ma anche l'inizio del *Preludio n. 1* (v. *supra* Es. 9). Inoltre, come ha evidenziato Andrea Bissoli, alle battute 88-90, va osservata la realizzazione armonica atta a realizzare una figurazione tecnica tipica dell'idioma chitarristico del compositore. Questa consiste nello slittamento della mano sinistra su una posizione fissa realizzante l'accordo di settima diminuita, pratica che Villa-Lobos – come suggerisce Simon Wright – avrebbe desunto dalle improvvisazioni degli *chorões*, e che ritroviamo nella seconda parte del primo dei *Douze Etude*.

No segundo movimento 'Andantino e Andante', depois de uma introdução de quatro compassos a cargo da orquestra um representado

⁸¹ Cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos* cit., p. 16; T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão* cit., p. 30; S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere* cit., p. 17.

⁸² Cfr. S. WRIGHT, *Villa-Lobos* cit., p. 69.

Fl. *p* **9 Poco meno**

Hrb. *p*

Cl. *p*

Bon.

Cor.

Trb.

Guitare *Armon.* *Coll.*

Vons. *ppp* **9 Poco meno**

Alt. *ppp*

Vlles. *ppp*

C.B. *ppp*

Guitare **Rall. Rit. a Tempo**

Vons. **Rall. Rit. a Tempo**

Alt.

Vlles. *seurd.*

C.B. *pp*

Es. 16 - HEITOR VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
I Movimento: Poco meno, bb. 81-90

por duas escalas simultâneas e movimentos opostos, inicia o seu principal tema, que se desenvolve até o Andante n° 2. No 'Andante' um novo episódio de 5 compassos em 6/8 se apresenta em forma de introdução, para a entrada da espressiva melodia principal exposta pela guitarra. No n° 4 volta o 'Andantino', come reexposição, uma quarta superior da exposição principal, até ao n° 5 'Più Mosso' cuja melodia è diferente das outras na unidade temática, mas representa uma specie de stretto para finalização.⁸³

[Nel secondo movimento 'Andantino e Andante', dopo un'introduzione dell'orchestra di quattro battute, con scale simultanee in movimento contrario, compare il tema principale, che si sviluppa fino all'Andante n° 2. Nell'Andante un nuovo episodio di 5 battute in 6/8 si presenta in forma di introduzione, fino alla melodia espressiva esposta dalla chitarra. Nel n. 4 torna l'Andantino', come riesposizione, una quarta superiore rispetto all'esposizione principale, fino al n. 5 'Più Mosso', la cui melodia differisce dalle altre nell'unità tematica, ma rappresenta una specie di stretto per terminare.]

Il secondo movimento del *Concerto* è un ulteriore omaggio a Johann Sebastian Bach della cui musica, fin da giovane, fu profondo ammiratore e che gli ispirò la composizione delle *Bachianas Brasileiras*, attraverso le quali Villa-Lobos realizzò una straordinaria sintesi di stili bachiani e brasiliani. Anche il secondo movimento si ispira al mondo sonoro delle *Bachianas*. Seguendo l'analisi dell'Autore si apprende che, dopo la breve introduzione dell'orchestra, compare il tema principale affidato alla chitarra, che – come ha individuato Andrea Bissoli – è una citazione tratta dalla «Toccatà» iniziale della *Partita 6* in Mi minore, BWV 830 (1731), di Bach (v. Es. 17, p. 125).⁸⁴ Un richiamo subito personalizzato da Villa-Lobos che rende il carattere rapsodico della «Toccatà» bachiana in un'allure tipicamente chitarristica la cui «contestualizzazione armonica» si ispira alle sonorità degli *choros*, filtrata attraverso un raffinato processo di sti-

⁸³ Cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos* cit., p. 16; T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão* cit., p. 30; S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere* cit., p. 17.

⁸⁴ Cfr. A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: Concerto pour guitare et petit orchestre, Parte seconda* cit., pp. 25-26.



Es. 17 - JOHANN SEBASTIAN BACH, *Partita 6*: Toccata, bb. 1-4

Es. 18 - H. VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
II Movimento: Andantino, bb. 5-9

lizzazione (v. Es. 18).⁸⁵ Ancora una volta la chitarra si fa tramite per collegare mondi musicali distanti fra loro. Un secondo disegno tematico – Villa-Lobos vi pone l'indicazione «Meno» – emerge alle bb. 18-20. Si tratta di un breve passaggio, assai patetico, affidato alle corde gravi dello strumento che segna la conclusione del primo intervento della chitarra e l'inizio dell'«Andante» (v. Es. 19, p. 126). L'organico si riduce improvvisamente a un quartetto d'archi; e sono i primi violini a intonare il «nuovo episodio» (di chiara ispirazione raveliana per quanto riguarda la sobrietà dell'orchestrazione e l'essenzialità del *melos*)⁸⁶ che introduce la «melodia espressiva esposta dalla chitarra». Anche in questo caso la scrittura chitarristica, con la melodia affidata alle

⁸⁵ *Ivi*, p. 29.

⁸⁶ *Ivi*, p. 31; v. ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

The image shows a page of a musical score for Villa-Lobos' Concerto pour guitare et petit orchestre, II Movimento: Andantino, measures 16-20. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Bbn), Cor, and Trumpet (Trb.). The second system includes staves for Guitar, Violins (Vons), Alto (Alt.), Celli (Vlles), and Double Bass (C.B.). The guitar part is the most prominent, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and a melodic line. The orchestral parts are marked 'Meno' and 'pp'.

Es. 19 - H. VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
II Movimento: Andantino, bb. 16-20

corde gravi dello strumento che sale progressivamente verso l'acuto, richiama l'espressività del violoncello ma soprattutto il canto *sertanejo* del primo *Preludio* (v. Es. 20, p. 127). Significativamente, questo tema dell'«Andante» viene riutilizzato da Villa-Lobos nell'omonima sezione della *Cadenza*. Questa volta, però, la melodia è affidata esclusivamente alla seconda corda, dando l'opportunità di evidenziare la maestria del compositore che si rileva nel trattamento timbrico-melodico dello strumento, determinato da un *humus* armonico ancorato nella tonalità minore (Do minore) arricchito da elementi provenienti dal contesto modale dorico (v. Es. 21, p. 127). Nel caso specifico – come ha messo in rilievo Andrea Bissoli – l'uso del la naturale (sesto grado alterato) negli accordi di Do minore che risuonano nella parte dell'accompagnamento, prassi assai cara a Villa-Lobos tanto da far ipotizzare allo studioso

[...] che il compositore potesse associare la carica dirompente del sesto grado alterato alla violenza emanata dal mondo *sertanejo* e ai suoi riflessi sull'interiorità dell'individuo.⁸⁷

⁸⁷ *Ivi*, p. 33.

2 Andante (152 = ♩) *espressivo*

Guitare

Vons

Alt.

Vlles

C.B.

ppp

ppp

ppp

ppp

pp

ppp

Es. 20 - H. VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
II Movimento: Andante, bb. 21-32

Andante

Andante

B

D

G

Es. 21 - H. VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
Cadenza: Andante

L'impiego di elementi più esplicitamente tratti dalla tradizione musicale afro-brasiliana e amerindia contraddistingue il terzo movimento del *Concerto*. Ed è lo stesso musicista a sottolinearlo allorché scrive:

Allegretto non troppo

FLÛTE
HAUTOIS
CLARINETTE SIB
BASSON
COR
TROMBONE
GUITARE

Allegretto non troppo

1^{re} VIOLONS
2^{de} VIOLONS
ALTOS
VIOLONCELLES
CONTREBASSES

Es. 22 - H. VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
III Movimento: Allegretto non troppo, bb. 1-5

O terceiro movimento, 'Allegro non troppo', começa com uma introdução de oito compassos numa melodia e ritmos sincopados, que vão aparecer mais tarde na guitarra e na orquestra.⁸⁸

[Il terzo movimento, 'Allegro non troppo', inizia con un'introduzione di otto battute in cui melodia e ritmi sono sincopati, [e] che appariranno in seguito su chitarra e orchestra.]

Pur nella sua brevità l'introduzione è permeata da una figurazione ritmica di matrice afro-brasiliana che ritroviamo nei generi musicali popolari e nello *choro*.⁸⁹ Dapprima affidato all'intera orchestra (v. Es. 22), il tema iniziale – dopo l'ingresso del solista impegnato in una scala che attraversa tutta la tastiera e una serie di pas-

⁸⁸ Cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos* cit., p. 16; T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão* cit., p. 30; S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere* cit., p. 17.

⁸⁹ Cfr. G. BÉHAGUE, *ad vocem* «Villa-Lobos, Heitor», in NG cit., p. 617.



Es. 23 - H. VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
III Movimento: Allegretto non troppo, bb. 31-41

saggi molto impegnativi – viene ripreso dalla chitarra che lo espone in tutta la sua interezza (v. Fig. 23).

Il movimento procede e scrive ancora Villa-Lobos

[...] depois de varias modalidades episódicas e desenvolvimento, aparece, o ultimo episodio em 6/4 no n° 4, com uma dificil virtuosidade para guitarra até o final desta fantasia.⁹⁰

[Dopo varie modalità episodiche e di sviluppo, appare, l'ultimo episodio in 6/4 al n. 4, con un difficile virtuosismo per chitarra fino alla fine di questa fantasia.]

⁹⁰ Cfr. R. CAMPONOGARA DE MELLO, *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos* cit., p. 16; T. SANTOS, *Heitor Villa-Lobos e o violão* cit., p. 30; S. CAMILLETI, *Heitor Villa-Lobos e la chitarra. Parte seconda: le opere* cit., p. 17. L'analisi di Villa-Lobos si conclude con queste ultime osservazioni: «Nesta obra [riscado: que se aproxima da forma concerto] falta somente uma cadencia e passagens de grande virtuosidade do solista para se enquadrar na forma concerto».

4 **Vivo**
SOLO
Bon *p*

Guitare *mf*

4 **Vivo**
Violins *pp*

Alt. *pp*

Viols *pp*

C.B. *pp*

Cl. *p* SOLO

Bon *p*

Guitare *mf*

Violins *pp*

Alt. *pp*

Viols *pp*

C.B. *pp*

Es. 24 - H. VILLA-LOBOS, *Concerto pour guitare et petit orchestre*,
III Movimento: Vivo, bb. 74-83

L'episodio a cui fa riferimento Villa-Lobos è la seconda parte del movimento contrassegnato da un cambio di *mensura* (6/4) e di tempo (da Allegretto non troppo si passa al vivo). Esso oltre ad impegnare il so-

lista «com uma difícil virtuosidade» è plasmato – da cima a fondo – da una figurazione ritmica ostinata che richiama le danze rituali delle popolazioni indie brasiliane. Affidata inizialmente alla chitarra e al fagotto solo (v. Es. 24), la sequenza è caratterizzata dall’alternanza di un accordo in tempo forte e di uno in tempo debole, peculiarità che possiamo osservare in altre sue opere per chitarra quali, ad esempio, gli *Studi n. 9 e 11*.⁹¹

Anche questi ultimi esempi evidenziano la straordinaria capacità di Villa-Lobos di servirsi di diversi stili musicali – europei, afro-brasiliani, amerindi – e di sintetizzarli, magnificamente, nella sua opera attraverso un linguaggio compositivo originalissimo e coeso. La chitarra, che egli ha imparato a conoscere suonando con gli *chorões* e, anche, attraverso lo studio delle opere di Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Fernando Sor, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani,⁹² è lo strumento scelto dal compositore per dare l’abbrivo a questo nuovo linguaggio musicale, riuscendo – in particolare con gli *Studi*, i *Preludi* e il *Concerto para violão e pequena orquestra* – anche a rivoluzionare la visione della chitarra nel suo amato Brasile e poi in tutto il mondo.

⁹¹ Cfr. A. BISSOLI, *Heitor Villa-Lobos: Concerto pour guitare et petit orchestre, Parte seconda* cit., pp. 35-36.

⁹² Mi si perdoni la divagazione ma mi piace immaginare che fra i numerosi brani per chitarra studiati, suonati o semplicemente ascoltati da Heitor Villa-Lobos, vi fossero anche quelli di Émilie (Emilia) Giuliani (Vienna, 23 aprile 1813 - Pest, 27 novembre 1850). Mi riferisco, in particolare, al *Preludio n. 6* in *La maggiore* (dai *Sei Preludi* Op. 46) il quale, sorprendentemente e inaspettatamente, presenta una sezione centrale ricca di cromatismi nella melodia e al basso poggianti su un andamento ritmico sincopato di probabile matrice africana. Una tradizione certamente congeniale a Villa-Lobos che assorbe sino in fondo e ‘brasilianizza’ da par suo. Colgo l’occasione per ringraziare il Maestro Filippo Eduardo Araniti che mi ha segnalato l’interessante *Preludio* di Emilia Giuliani e alla cui edizione critica rimando per ulteriori approfondimenti: <https://www.fondazionearaniti.org/giuliani-emilia/59-giuliani-emilia-op-46.html>. Cfr. inoltre, NICOLETTA CONFALONE, *Inseguendo un’Ombra: Émilie Giuliani-Guglielmi*, «il Fronimo» XL, 159, 2012, pp. 19-30; NICOLETTA CONFALONE - ROBERT COLDWELL, *Emilia Giuliani*, DGA Edition – 303, 2013. Sulla presenza e gli influssi artistico-musicali della prima diaspora africana in Europa e nell’Italia meridionale in particolare già dal Rinascimento, rinvio al volume *Il chiaro e lo scuro. Gli africani nell’Europa del Rinascimento tra realtà e rappresentazione*, a cura di Gianfranco Salvatore, Lecce, Argo, 2021.

VINCENZO CAPORALETTI

*Estemporizzazione, improvvisazione
e processi senso-motori nella tradizione dello choro*

Negli ultimi decenni, concetti e teorie sull'improvvisazione musicale, radicati nella consapevolezza musicologica del XX secolo, sono stati oggetto di profonda revisione critica. In particolare con la *Teoria delle musiche audiotattili* (TMA),¹ alla luce della prospettiva antropologica e cognitivista/enattivista² che la caratterizza, e sulla scorta delle acquisizioni delle neuroscienze, è stata posta in discussione la concezione predominante dei processi improvvisativi. Secondo questo diffuso paradigma, tali pratiche sono intese complanarmente alle procedure compositive, sia per quanto concerne le attestazioni delle culture tradizionali sia riguardo ai contemporanei sistemi e linguaggi musicali originatisi nell'alveo dei mass-media come musiche audiotattili. Il nucleo concettuale di questa rappresentazione è dato dall'immagine della "composizione istantanea", o *rapid composition*.³

¹ Per la Teoria delle musiche audiotattili, cfr. almeno VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; ID., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014; ID., *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019.

² In realtà, l'ideazione del *principio audiotattile* risale agli anni a cavallo tra Settanta e Ottanta del XX secolo, quando fu elaborata la tesi di laurea dello scrivente, *La definizione dello swing*. Anticipando, quindi, per molti decisivi versi le prospettive delle attuali scienze cognitive (con le teorie della cognizione incorporata, situata, enattiva e estesa), che hanno poi verificato e confermato intuizioni che trovavano allora un fondamento nelle concezioni filosofiche fenomenologiche, in particolare di Merleau-Ponty.

³ BRUNO NETTL, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, «The Musical Quarterly», LX, 1974, n. 1, pp. 1-19.

Le motivazioni addotte per questa critica epistemologica spaziano da considerazioni antropologiche circa la non fungibilità del concetto di composizione come invariante per commisurare pratiche culturalmente allogene, riconducibili all'improvvisazione⁴ (sulla scorta della specifica genesi e affermazione del criterio compositivo come *brain-frame* nella cultura della modernità occidentale),⁵ a questioni inerenti a funzionalità cognitive⁶ differenziate, implementate nelle due distinte fenomenologie. Questi argomenti a loro volta si sono interrelati con prospettive di ordine estetico-antropologico, che hanno evidenziato, oltre alla storicità e situazionalità culturale della nozione di composizione, anche di quella di improvvisazione, la cui immagine, all'interno del discorso musicologico corrente, tende a modellarsi sulle pratiche emerse nell'ambito del jazz, nel XX secolo.⁷ L'esito più importante di questa ricerca è dato dall'articolazione e raffinamento del campo semantico relativo alle pratiche creative in tempo reale in ambito musicale, con la differenziazione sistematica tra il concetto di *improvvisazione* e quello di *estemporizzazione*.⁸

La nozione di *estemporizzazione*, in particolare, si è rivelata un rilevante portato originale della TMA. Con tale termine si designa un processo creativo in tempo reale che può rappresentarsi, in linea generale, come diretta istanziazione⁹ sonora di un'unità di concettualizzazione musicale di tipo figurale o un criterio di processualità performativo-variativa – di un *modello*,¹⁰ uno schema musicale di consistenza imma-

⁴ V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi* cit., p. 91 sgg.

⁵ *Ibid.*

⁶ V. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria* cit., p. 80 sgg.

⁷ VINCENZO CAPORALETTI, *Ghost Notes. Issues of Inaudible Improvisations*, in *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in the Eighteenth and Nineteenth Century*, edited by Rudolf Rasch, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, pp. 345-373: 345-346.

⁸ V. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria* cit., p. 89 sgg.

⁹ Nel senso di una mediazione del processo immaginativo tramite la concreta enattivazione del plesso psico-somatico del *performer*, denominato fenomenologicamente, nella sua identità di corpo senziente (*Leib*), principio audiotattile.

¹⁰ Traggio la nozione di modello, come referente per quanto attiene a pratiche creative in tempo reale, da una lunga e articolata tradizione di studi etnomusicologici. Nei primi studi di musicologia comparata, già HELEN ROBERTS, *The Pattern Phenomenon in Primitive Music*, «Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft»,

ginativa¹¹ – attraverso il filtro della formatività audiotattile; l'enunciato reale che ne deriva si costituisce, di conseguenza, come *testo* (cfr. Fig. 1, p. 136). In altri termini, si può intenderla come una tipologia di prassi *ex tempore* – che è oggettivamente, sul piano *puramente fenomenico*, creata all'istante, quindi, a rigore, dal punto di vista ontologico, 'improvvisata' – che dà luogo ad un testo identificabile, ad un brano specifico e delimitato, o ad una processualità performativa in cui lo stesso aspetto variativo, stilizzato e culturalmente predetermi-

I, 1933, pp. 49-52, si riferiva al concetto di modello definendolo *pattern phenomenon*, per identificare la forma soggiacente presupposta alle variabili realizzazioni di quella che definiva come musica primitiva. In BRUNO NETTL, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach* cit., il modello funziona come quadro di controllo dell'improvvisazione: «[...] each model, be it a tune, a theoretical construct, or a mode with typical melodic turns consists of a series of obligatory musical events which must be observed either absolutely or with some sort of frequency, in order that the model remains intact»; (*ivi*, p. 12). Per Bernard Lortat-Jacob, può essere assimilato ad un prototipo, «[...] composé d'un nombre d'éléments fini, entièrement mémorisés» (BERNARD LORTAT-JACOB, *Improvisation: le modèle et ses réalisations*, in *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éditeur Bernard Lortat-Jacob, Paris, SELAF, 1987, pp. 45-59: 46, oppure ad una serie di regole che «[...] permet l'existence de différentes formes» (*ivi*, p. 51). Similmente JEFF PRESSING, *Cognitive Processes in Improvisation*, in *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Edited by W. Ray Crozier and Antony J. Chapman, Amsterdam, Elsevier, 1984, pp. 345-363, definisce il *referent* come «[...] a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical materials». JEFF TITON, *Every Day I Have The Blues: Improvisation and Daily Life*, «Southern Folklore Quarterly», XLII, 1978, n. 1, pp. 85-98, ha utilizzato la nozione di *preform* e STEPHEN SLAWEK, *Sitar Technique in Nibaddha Forms*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1987, quella di *template*, rapportandosi sostanzialmente allo stesso riferimento paradigmatico di 'modello', sia pure con leggera differenziazione per quanto attiene alla rigidità dell'ancoraggio strutturale, più cogente nella nozione di *template*, riconducibile a «[...] Indian musical models that serve as a basis for improvisation, especially those of the syntagmatic variety» [*ivi*, p. 364]. PETER VAN DER MERWE, nel suo studio sulle origini della *popular music*, utilizza, invece, il termine *matrix*; (ID., *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1989 (2002), p. 93). Per una rassegna critica su questa nozione, cfr. V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi* cit., p. 43 sgg.

¹¹ Un modello può consistere in una melodia, uno schema di accordi, una scala o modo, una sequenza formale, una traccia scritta, ecc., e l'interazione tra questi fattori: qualsiasi cosa si costituisca come guida strutturale per l'esplicazione organica e espressiva, attraverso il PAT, di un enunciato musicale.



Fig. 1 - Schematizzazione della processualità estemporizzativa

nato, è inerente alla struttura del brano.¹² Le occorrenze di unità di concettualizzazione musicale sono molteplici: dal canto rituale nelle culture tradizionali, ad esempio il *bandiś* indostano, allo schema armonico tramite sigle accordali in un *song* di tipo pop o jazz, alla stessa esposizione del tema o della sostanza melo-armonica in un brano jazz o pop, o nello *choro* brasiliano. Per quanto concerne le processualità performative, le norme stilizzate che presiedono all'esecuzione tradizionale dei *rāga* nella musica indostana, o del *radif* iraniano o della musica di *launeddas* sarda, la parafrasi del tema nel jazz fino alle

¹² 'Culturalmente predeterminato' nel senso dell'adesione a principi estetici che non ineriscono alla ricerca del nuovo, dell'originalità creativa volta all'innovazione dello stesso materiale musicale fino allo scardinamento strutturale, di contro alle dignità fondanti dell'estetica tardo-moderna occidentale. Nell'ambito delle processualità performative, prendendo ad esempio la cultura musicale delle *launeddas* sarde, le formule soggette a varianti estemporizzative, *nodas*, sono predisposte: non è possibile, nell'accezione tradizionale, «fare nuove *nodas*; le *nodas* sono state già composte» (cfr. Efisio Melis in ANDREAS FRIDOLIN WEISS BENTZON, *The Launeddas. A Sardinian Folk-Music Instrument*, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969, vol. 1, p. 77). L'etnomusicologo Francesco Giannattasio concorda sulla difficoltà di categorizzare queste pratiche con la nozione di improvvisazione: cfr. ID., *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, p. 202.

strategie di correzione *in itinere* di sfasamenti nella condotta esecutiva di un gruppo, ecc.¹³

Che la nozione di estemporizzazione non si evidenzi con immediatezza è da attribuirsi al fatto che occorre una forma di straniamento rispetto alle abitudini percettive e cognitive indotte dall'acculturazione visiva occidentale per coglierla nella sua interezza. Cantare un brano senza passare per il *processo interpretativo* – il che significa non avere un referente scritto in notazione, appunto, da 'interpretare' – è definito (in certi contesti, anche con atteggiamento culturalmente spregiativo), 'cantare per imitazione'. In realtà in questa attività si implementano proprio gli estremi strutturali dell'estemporizzazione come rappresentati in Fig. 1 (v. *supra* p. 136), e soprattutto i criteri noetici della cognitività audiotattile.¹⁴

Arpeggiare la chitarra sui pochi accordi di una canzone pop è un elettivo processo estemporizzativo, poiché la norma ritmica dell'articolazione degli arpeggi, la sequenza delle corde pizzicate, la dinamica esercitata, l'impulso senso-motorio conferito, lo stesso tipo di disposizione armonica delle voci dell'accordo diteggiato sono scelte che ineriscono a processi di creazione in tempo reale, tanto che difficilmente lo stesso passaggio sarà ri-eseguito in maniera identica. Ciò nonostante, non vi sono criteri culturali per ricondurre questa attività in tempo reale alla nozione di improvvisazione.

Dal punto di vista formale, quindi, tale testo sarà scevro di elabo-

¹³ Come ho mostrato in V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi* cit., p. 163 sgg., con l'analisi di un 'errore' esecutivo del quintetto di Charles Mingus. Nel caso in oggetto, i musicisti mettevano in atto pratiche escogitate in tempo reale che tuttavia non erano 'improvvisazioni'. È chiaro che tali dispositivi creativi reclamano una categoria non ricompresa nel campo semantico di 'improvvisazione'.

¹⁴ Non è questa la sede per una discussione sulle potenzialità della produzione e apprendimento per imitazione. Basti qui notare come tale funzionalità sia collegata alla razionalità mimetica, una facoltà indagata sia da Walter Benjamin sia da Theodor Adorno, e al rapporto che essa intrattiene con il modello cognitivo audiotattile. Per un approfondimento, cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Adorno and Jazz. A Revision from an Audiotactile Perspective*, in *The Mediations of Music. Critical Approaches after Adorno*, Edited by Gianmario Borio, London, Routledge, 2022, pp. 165-184. Ritengo inoltre, che questo tipo di cognitività audiotattile informi sul piano dell'apprendimento i processi immersivi e mimetici che Dreyfus riconduce allo *skillful coping*. Cfr. HUBERT L. DREYFUS, *Skillful Coping: Essays on the Phenomenology of Eve-*

razioni contestuali sistematiche e intenzionali che presuppongano l'introduzione di nuovo materiale, come proiezione del *mélòs* individuale, sulla base di criteri estetici tardo-moderni occidentali di originalità creativa, di consapevole proiezione autoriale e artistica, di autonomia estetica dell'opera (e contemplazione 'disinteressata' da parte dell'uditorio). Ancorché privo di uno specifico tasso di improvvisazione, nel senso variazionale-elaborativo volto alla ricerca del nuovo come valore estetico, questo enunciato testuale (brano musicale, ma anche poetico, drammaturgico, ecc.), per il suo stesso essere reso *ex tempore* e dipendendo da una concettualizzazione non prescritta e memorizzata, è comunque il risultato di una procedura di creazione in tempo reale, in cui la variante, attraverso la formattività idiosincratICA audiotattile, si fa processo intrinseco costitutivo ('variante' intesa in relazione alla stessa unità concettuale immaginativa che funge da modello).¹⁵

È in ogni caso importante stabilire che l'estemporizzazione esula rispetto alle dinamiche che presiedono alla *riproduzione musicale* (secondo la terminologia di Adorno)¹⁶ di un testo già predisposto strutturalmente (ad esempio, in partitura), come l'*interpretazione*¹⁷ della musica classico/romantica/modernista, proprio in quanto il testo fenomenologico, sulla base di codici culturali, di fatto, non le preesiste,

ryday Perception and Action, edited by Mark A. Wrathall, Oxford-New York, Oxford University Press, 2014.

¹⁵ Questo processo, molto chiaro in termini strutturali come variante intrinseca al modello immaginativo, ha generato curiose elucubrazioni teoriche nel campo degli studi sul jazz, inducendo un autore ad ipotizzare un particolare procedimento creativo bi-fasico in Billie Holiday: «Holiday, like many other jazz musicians, uses an integrated, two-stage process of creation» [Holiday, come peraltro altri musicisti jazz, utilizza un processo integrato bi-fasico di creazione; (T.d.A.)], BARRY KERNFELD, *What to Listen for in Jazz*, New Haven-London, Yale University Press, 1995, p. 157. Per una discussione di questo assunto, cfr. V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi* cit., p. 301 sgg.

¹⁶ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Zu einer Theorie der Musikalischen Reproduktion*, Hersg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 2001.

¹⁷ Adorno così rileva la complessa dialettica a fondamento dell'interpretazione musicale: «Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen.» [Il fine dell'interpretazione musicale consiste nel convertire l'elemento idiomático nel neumatico attraverso il mensurale]; *ivi*, p. 88. [T.d.A].

ma si configura appunto in funzione della sua azione.¹⁸ L'ambito elettivo dell'*estemporizzazione* è nella produzione di un enunciato musicale che non ha referente scritto, o con referente scritto con scarsa autorità testuale (estraneo, quindi, all'ideologia della *Werktreue*)¹⁹ da cui sia possibile, per convenzione culturale, distanziarsi performativamente andando ad incidere – sempre *sub condicione* del processo di censura preventiva, di validazione della comunità culturale di appartenenza²⁰ o della sottocultura di riferimento – sulla stessa struttura sintattica, ritmo-diafematica, armonica o modale. Oppure, da integrare con *addenda*, senza però perdere l'identità testuale di unità di concettualizzazione musicale o di processualità performativa-variazionale culturalmente stilizzata (ossia, senza sfociare in un'intenzionale e culturalmente riconosciuta procedura elaborativa in tempo reale con aggiunta di nuovo materiale).²¹

¹⁸ Anche l'autore della più banale canzone pop attende col fiato sospeso il momento dell'ascolto della registrazione del proprio pezzo per conoscere la *vera forma* della sua composizione, che è altra cosa rispetto sia alla sua *fissazione* intenzionale pre-registrata, sia alla rivelazione che discende dall'interpretazione, dalla *Reproduktion* (Adorno), della composizione di tradizione *culta*. Il processo di costituzione di tale forma audiotattile, che coinvolge concreti livelli operazionali sintattici del materiale, è conferito propriamente dai processi estemporizzativi attraverso l'iscrizione della formatività audiotattile dei vari attori musicali nel dispositivo di registrazione (cosa ha veramente cantato il cantante, quali arpeggi avrà suonato il chitarrista, quali rivolti di accordi avrà utilizzato il pianista e con quale articolazione ritmica, la relazione tra tamburo rullante e gran cassa, ecc., oltre all'interazione senso-motoria groovemica di tutti questi fattori e la loro proiezione nel *design* sonoro in post-produzione). Tutti questi aspetti di elaborazione formale non preesistono alla proiezione estemporizzativa, non sono predeterminati, e – nella misura in cui sono dipendenti dall'idiosincratia formatività dei singoli attori (compreso il *sound engineer*) – non predeterminabili (nella fattispecie della registrazione sonora sono attivi i fondamentali processi estetici che definisco *neo-auratici*).

¹⁹ LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon, 1991.

²⁰ ROMAN JAKOBSON - PIOTR BOGATYRĚV, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, in *Donum Natalicium Schrijnen*, Utrecht, Nijmegen, 1929, pp. 900-913 (rist. in ROMAN JAKOBSON, *Selected Writings. Slavic Epic Studies*, vol. 4, Le Hague (Paris), Mouton, 1966, pp. 1-15).

²¹ Qui è in gioco la nozione di formula, che condiziona e ridimensiona, quando attinge valori di rilevante stilizzazione, l'*ethos* improvvisativo. Ma ripeto, il confine tra estemporizzazione e improvvisazione non è tracciabile nel territorio forma-

In termini della teoria dell'informazione, l'estemporizzazione si può quindi definire in base al tasso d'informatività presente nel processo esecutivo, ossia al grado potenziale di scelte possibili. Quest'insieme di possibilità è differente nel grado e nella sostanza (quantità e qualità) rispetto a quello condizionato dall'adesione al *control object* compositivo nella musica di tradizione scritta occidentale classico/romantica/modernista.

Se ci si chiedesse, quindi, se la stessa interpretazione della musica dell'era tonale – ad esempio eseguita a memoria – non possa essere considerata una forma di estemporizzazione, la risposta non può che essere negativa. In questo caso, infatti, il processo creativo interviene su un testo che nella sua struttura sintattica è predeterminato, strutturato attraverso categorie cognitive 'visive', e, soprattutto, dotato di autorità normativa, nel senso che non può essere alterato nelle componenti codificate in notazione. Il processo interpretativo (*Reproduktion*, come lo definisce Adorno) lo istanzia con fattori di nuance, espressivi in senso lato, che non possono incidere sulla sua integrità (e per uno Stravinskij, o per uno Schönberg, si potrebbe dire, 'sulla sua sacralità': per questo erano refrattari alla figura dell'esecutore delle loro opere). Nell'estemporizzazione, invece, il testo oggettivato e vincolante, a rigore, non preesiste all'esecuzione, in quanto lo stesso momento di istanziazione coincide con la sua configurazione creativa: e per il tipo stesso di estetica coinvolto, proprio le micro-varianti, i fattori idiosincratici sovrasegmentali acquistano preponderante valore strutturale testuale ed estetico, a differenza della musica d'arte scritta occidentale. Il *modello* non è, nello schema concettuale audiotattile, un *testo*: è appunto un modello, un fattore di innesco, spesso dato dalla tradizione, quindi impersonale, o un abbozzo autoriale da im-

le/musicale, bensì estetico e antropologico-culturale, è dato dall'identità sotto cui sono decodificati i fenomeni, nello stesso modo in cui il criterio della fonetica si differenzia da quello della fonologia. È funzione della penetrazione culturale del principio di originalità artistica, di ricerca del nuovo, e di riconoscimento sociale della proiezione del *melos* creativo: tutti fattori inconferenti nell'estetica delle culture tradizionali (non a caso le innovazioni delle *world music* contemporanee, specie sul piano della dimensione concettuale della musica, sono proprio il ponte che traghetta queste attestazioni in origine tradizionali verso lo statuto di musiche audiotattili).

plementare. La dimensione fenomenologicamente satura e significativa resta quella dell'enunciato reale, dalla conformazione non vincolata e flessibile, che si andrà eventualmente a cristallizzare – qui però pervenendo, nel caso delle culture tradizionali, ad una mutazione fenomenologica – con i processi di codifica neo-auratica. La nozione di estemporizzazione, come esecuzione di un brano non scritto (o scritto come 'opera aperta', prescindendo dai criteri di autorità normativa del testo), riformula quindi il campo semantico performativo i cui margini limitrofi sono costituiti, da una parte, dall'*interpretazione* di un testo annotato (in regime di fedeltà alla partitura), e, dall'altro, dall'*improvvisazione*.

La prassi dell'*improvvisazione*, intesa in senso sistemico, è da considerarsi *elaborazione di secondo livello* nei confronti del processo estemporizzativo, nel senso che vengono introdotti nuovi materiali nella stringa sintagmatica e a livello sovrasegmentale rispetto alla pura estemporizzazione del modello figurale/mnemonico. Ma anche l'*improvvisazione* non può essere teoricamente circoscritta in termini puramente morfologico-formali, per mezzo di parametri solo musicali, se non se ne evidenziano gli addentellati estetici e antropologico-culturali.²² È di capitale importanza rilevare che in prospettiva estetica, l'*improvvisazione* è un processo che presuppone la consapevole affermazione culturale di valori artistici di originalità creativa e autonomia dell'opera (dell'artefatto estetico: per questo è irriducibile ai criteri delle culture tradizionali, dove sono invece endemici i processi di estemporizzazione). Infatti, abbiamo visto che i valori di originalità creativa e di autonomia estetica musicale, per le pratiche creative performative, sono promossi e consentiti in prospettiva storico culturale dalla codifica neo-auratica.

²² Come già notato, non esiste un criterio formale di differenziazione tra l'estemporizzazione e l'*improvvisazione*, da individuarsi in termini di quantità di 'informazioni'. Un'*improvvisazione* di Miles Davis, che può sostanziarsi di un solo singolo portamento o implementarsi in una veloce figurazione melodica, o in un silenzio prolungato, può esibire meno materiale di quanto presente nell'estemporizzazione del tema. Ciò nonostante, quel portamento discendente, quel *rip* repentino, sono la marca creativa di un'intenzionalità estetica che si staglia nello spazio proiettivo del melos audiotattile, nello stesso modo in cui un taglio di Fontana – un puro gesto-grumo energetico, formalmente minimalista – fende la tela.

Anche se l'improvvisazione, intesa nella specifica accezione sistemica che le conferisco, non è individuabile attraverso soli criteri infra-musicali, si può presupporre un indice tendenziale di maggiore complessità rispetto all'estemporizzazione, intendendo complessità nel senso proposto da Jean-Jacques Nattiez, come «somma di un indice di eterogeneità della forma e di dissomiglianza degli elementi». ²³ Il problema risiede nella direzione in cui commisurare tale 'dissomiglianza': se in senso sintattico (scale, modi, fraseggi) o sub-sintattico (articolazioni energetiche che generano *groove*, *swing*, pura tensione con l'uso del silenzio).

In ogni caso, il criterio principale d'identificazione è culturale. Nel jazz, nell'esposizione tematica un batterista può eseguire figurazioni più complicate di quelle del vero e proprio solo improvvisato: ciò nonostante la 'cultura del jazz' riconosce nella prima pratica l'estemporizzazione (in questo caso, detta gergalmente 'accompagnamento') e nella seconda l'assolo improvvisato. In genere, un criterio dirimente è considerato la magnificazione della voce personalizzante, la narrazione del sé, ²⁴ la rappresentazione e proiezione del principio audiotattile attraverso prospezione del *melos* individuale. ²⁵

In relazione alla natura del 'modello figurale' si può ulteriormente approfondire l'analisi, inglobando modi costruttivi di pratiche improvvisative (pertinenti ad esempio ai generi del capriccio, della fantasia) diffuse nella cultura musicale europea in epoca barocca e classico-romantica ²⁶ (e riprese da musicisti come Keith Jarrett in ambito jazz). Nella prospettiva di un'ulteriore specificazione e approfondimento della teoria del *modello/referente* della prassi creativa in tempo reale, proponiamo una doppia qualificazione di tale nozione in ragione dei concetti di estemporizzazione e improvvisazione.

Nel primo caso, che si può definire Processo A, vi è il normativo

²³ JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Il combattimento di Crono e Orfeo. Saggi di semiologia musicale applicata*, Torino, Einaudi, 2004, p. 53.

²⁴ Cfr. INGRID MONSON, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

²⁵ Cfr. V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi* cit., p. 135 sgg.

²⁶ Per un *excursus* sulle prassi improvvisative nella cultura musicale dotta dei secoli XVIII e XIX, cfr. V. CAPORALETTI, *Ghost Notes* cit.

criterio del modello figurale – della mappa concettuale che presiede all’esplicazione delle prassi *ex tempore* – che si istanzia in una doppia articolazione, nei Livelli 1 e 2, corrispondenti rispettivamente ai processi dell’estemporizzazione e improvvisazione. In questo caso, i processi di creatività estemporanea implicati possono essere definiti come ‘creazione sul modello’. Nel Processo B, invece, possiamo identificare una natura del *modello* di diverso tipo, in cui esso non si configura come mappa concettuale bensì come un diretto precipitato creativo, che viene a coincidere, così, col Livello 1. È questo il caso in cui l’atto estemporizzativo inteso in sé non si riferisce ad un modello culturalmente determinato, o preconstituito nella coscienza, ma come un farsi della forma nella propria attualizzazione prescindendo da un’anteriorità strutturale, analogamente ai criteri di alcuni aspetti dell’ispirazione compositiva primigenia. In questo caso si potrà parlare di ‘creazione del modello’. Naturalmente anche questo tipo di modello ‘collassato’, per così dire, sull’estemporizzazione, è suscettibile di elaborazione di secondo livello, coerentemente ai principi estetico/artistici seguiti dal *performer*, dando luogo ad una specifica implementazione improvvisativa, nell’ambito dei processi estetici di *codifica neo-auratica*. Schematizziamo questi concetti nella Tabella 1.

Tabella 1 - I processi improvvisativi di Tipo A e B

	Processo A (Creazione sul Modello)	Processo B (Creazione del Modello)
Modello figurale	Unità di Concettualizzazione Musicale ↓	Modello Ex novo ↕
Livello 1	Enunciato Reale	Enunciato Reale
Livello 2	Elaborazione Creativa	Elaborazione Creativa
		Estemporizzazione Improvvisazione

In relazione alla nozione di *modello* – che, ricordiamolo, deriva la propria matrice concettuale dalla riflessione sulle prassi musicali di tradizione orale – vale chiarire alcune questioni specifiche e distintive per le pratiche *ex tempore* della civiltà musicale occidentale a medialità semiografica, tra Sette e Ottocento. Consideriamo il criterio del campo di dispersione²⁷ del modello, come vincolo codificato e convenzionale, che assume valenze diversificate rispetto alle dinamiche oralistiche. Nella fattispecie, esso attiene al modello generativo di tipo tonale e non al modello figurale – all'unità di concettualizzazione musicale – che nella musica d'arte è autoriale e quindi liberamente fungibile e articolabile *ad libitum*, sia pure all'interno di determinate convenzioni stilistiche, a differenza di quanto si verifica nelle culture orali.

Nelle pratiche *ex tempore* della musica occidentale di tradizione scritta del settecentesco stile galante²⁸ si attua una coesistenza di modelli creativo/*autoriali* e repertoriale/*culturali*, a differenza della preponderanza di questi ultimi nelle musiche tradizionali.²⁹ La motivazione è da ritrovarsi nell'ideologia creativa individualistica, promossa e storicamente consolidata dalla medialità scritturale; il modello mnemo-fonico, anzi, è in molti casi formalizzato scritturalmente (ad esempio nel partimento, o nel basso continuo).

Conseguenza di ciò è che le pratiche solo apparentemente oralistiche – nella loro fenomenologia performativa – sono permeate dallo spirito autoriale, non essendo basate sulla riproposizione di un patrimonio collettivo già dato (pur se dinamico al suo interno).³⁰ Di

²⁷ Campo di variabilità di un segno oltre il quale non è più garantita la sua riconoscibilità culturale per gli *insider*, i soggetti appartenenti ad una data cultura e destinatari del messaggio.

²⁸ Cfr. ROBERT O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

²⁹ I rapporti tra queste due istanze nell'ambito delle stesse culture tradizionali sono peraltro oggetto di dibattito nell'etnomusicologia contemporanea, e identificano rispettivamente le più recenti posizioni 'autorialiste' (ad esempio, di Jean-Jacques Nattiez) e la concezione dell'anonimato collettivistico, propria della tradizione degli studi del folklore rappresentata da Piotr Bogatyřev, Philipp Barry o Constantin Brăiloiu.

³⁰ Nelle società tradizionali un indice di variabilità e innovazione culturale si

conseguenza, la qualità estetica del modello improvvisativo si implementa, ad esempio nella musica a metà secolo XVIII, nell'aderenza tecnica e teorica ai principi di erudizione musicale e nell'applicazione dei portati della teoria tonale, con una specificità operativa centrata sulla perizia costruttiva dell'artefatto materiale, mentre nel romanticismo si manifesta maggiormente nell'esplicazione della soggettività fungente attraverso le peculiarità immaginative e i caratteri di originale creatività.

Processi improvvisativi nello choro

Sulla scorta di questa infrastruttura teorica di riferimento, accostiamoci ora alle prassi musicali dello *choro* brasiliano. Il problema è stato molto dibattuto nella letteratura: qual è la relazione delle pratiche dello *choro* con i processi improvvisativi? In che modo e con quanta permeabilità vi si istanziano? Per illustrare queste problematiche utilizzeremo un caso di studio tratto dalla produzione contemporanea di questo genere musicale, l'esecuzione del duo Henrique Cazes (*violão tenor dinâmico*)³¹ e Marcello Gonçalves (*violão de 7 cordas*)³² di un brano del chitarrista Garoto (Anibal Augusto Sardinha,

produce nel corso dello svolgimento storico, e si attua in specifici processi di trasformazione ben noti in antropologia e etnomusicologia (cfr. BRUNO NETTL, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana-Chicago, Illinois University Press, 2005. p. 272 sgg.). Si ha una mutazione stilistica con fasi, lente, di trasformazione culturale caratterizzate da specifiche modalità di attuazione (per acculturazione, ibridazione, mutamento radicale, sostituzione del sistema, ecc.). A differenza dei processi estetici dell'arte moderna occidentale, però, in cui la mobilità della norma estetica è un fine in sé, scientemente perseguito nella ricerca del nuovo, queste mutazioni stilistiche si cristallizzano subito in una *koinè* che permane per un nuovo periodo come fase stabilizzata, in quanto il valore estetico dell'innovazione e dell'originalità creativa è inteso differentemente.

³¹ Il *violão tenor dinâmico* (v. Fig. 2, p. 146) è la versione brasiliana della chitarra resofonica Triolian dagli anni 1920, costruita e distribuita negli Stati Uniti dalla American National Instruments Company. Lo strumento, a 4 corde, presenta questa accordatura: do₂, sol₂, re₃, la₃ (do centrale = do₃). La versione brasiliana, diversamente dalle chitarre resofoniche prodotte dagli anni '30 in poi, ripropone la cassa in legno dei primi modelli statunitensi, specialmente nella fattura di liuteria Del Vecchio. Garoto utilizzò questo strumento da metà degli anni '30.

³² Il *violão de 7 cordas* è una chitarra classica cui è aggiunta una settima corda al basso, accordata generalmente in do₁.



Fig. 2 - ANNIBAL AUGUSTO SARDINHA (Garoto)
esegue un accordo di Fa maggiore con un *violão tenor dinâmico*

1915-55): *Benny Goodman no Choro*.³³

La scelta di questo brano corrisponde a varie motivazioni: la specificità culturale, la consapevolezza teorico-critica e l'autorevolezza artistica dei due esecutori; la sua intrinseca valenza antropologica all'interno della tradizione, come creazione di un importante esponente storico come Garoto. Ma soprattutto vale notare come questo brano consenta la possibilità di una prospezione stilistica di tratti distintivi propri dello *choro*, commisurandolo con il referente della tradizione jazz: *Slipped Disc* di Benny Goodman.³⁴

³³ HENRIQUE CAZES - MARCELLO GONÇALVES, *Benny Goodman No Choro*, in IID., *Vamos Acabar com o Baile: A Música de Garoto por Henrique Cazes & Marcello Gonçalves* [Henrique Cazes (*cavaquinho, violão tenor dinâmico*) Marcello Gonçalves (*violão de 7 cordas*)], CD Deckdisc 22082 2, 2007.

³⁴ Il rapporto tra l'esecuzione di Garoto e il brano di Goodman solleva a sua volta una serie di problematiche *a latere*, che ci ripromettiamo di puntualizzare in altra sede. Infatti, benché con titolo diverso – il che farebbe pensare ad un *contrafact* – in realtà il pezzo è una vera e propria versione di *Slipped Disc*, che assume i con-

Augusto Sardinha 'Garoto', infatti, incise *Benny Goodman no Choro* con esplicito intendimento trans-stilistico – ossia riproponendo il brano jazz attraverso il prisma stilematico dello *choro* – con Radamés Gnattali al pianoforte (e in veste di arrangiatore d'orchestra) durante una trasmissione radiofonica³⁵ di cui non vi è data di registrazione nella fonte che ha ripubblicato questo reperto.³⁶ La registrazione originale fu realizzata, infatti, su dischi in acetato in cui non è apposta la data di riferimento.³⁷ Credo si possa datare dopo il 1945: Goodman aveva originariamente inciso *Slipped Disc* per un V-Disc³⁸ nel 1944,³⁹ e poi in un'altra versione nel 1945⁴⁰ che ebbe più larga diffusione.

In ogni caso, il tratto transculturale insito nel riferimento a stilemi formali e all'*ethos* del mondo del jazz, testimonia del carattere dinamico della cultura dello *choro*. Su questo banco di prova ci accingiamo a saggiare la tenuta del modello interpretativo audiotattile, e la sua potenzialità euristica ai fini del chiarimento di aspetti estetici e formali della cultura *choro*.

Chiedersi come mai il concetto sistemico di estemporizzazione (distinto da quello di improvvisazione), benché attivo e presente nella coscienza tacita di tutti i musicisti audiotattili e, nella fattispecie, nella cultura dello *choro*, non abbia mai ricevuto un adeguato trattamento teorico formalizzato, ci porta a riflettere su questioni di onto-

notati di una estemporizzazione secondo il modello relazionale *type/token* tipico del jazz (*standard/performance*).

³⁵ La trasmissione era *Um milhão de melodias*, in cui Radamés Gnattali eseguiva propri arrangiamenti con l'Orchestra Nacional.

³⁶ *Garoto*, LP Colpix 12392 [MIS 029], 1979. Il disco fu curato da Paulo Tapajós per il Museu da Imagem e do Som di Rio de Janeiro.

³⁷ Ringrazio Fabiano Araujo Costa per l'informazione.

³⁸ *Victory Disc* (V-Disc), come noto, è la denominazione della serie discografica governativa statunitense prodotta per le Forze Armate durante la Seconda Guerra Mondiale, cui diedero il proprio contributo, in un empito di patriottistico fervore, i più rilevanti artisti americani.

³⁹ BENNY GOODMAN QUINTET, *Slipped Disc*: [Benny Goodman (cl), Red Norvo (vib), Teddy Wilson (p), Sid Weiss (b), Morey Feld (d)]. Trasmissione radiofonica «V-Disc For the Record», New York, 25 settembre 1944.

⁴⁰ BENNY GOODMAN SEXTET, *Slipped Disc* [Benny Goodman (cl), Red Norvo (vib), Teddy Wilson (p), Mike Bryan (g), Slam Stewart (b), Morey Feld (d)] New York, 4 febbraio 1945.

logia musicale. La speculazione teorica sul 'cosa c'è' nella musica, elaborata dalla teoria musicale occidentale, non ha contemplato i fattori connessi con l'autografia⁴¹ musicale e con la formatività del principio audiotattile, per una serie molto complessa di ragioni che non è possibile in questa sede esplicitare.⁴² Basti qui comprendere come occorra attuare un esercizio di straniamento sklovskijano, oppure una sospensione del giudizio, una *epoché* husserliana, per 'scorgere' al di là dei condizionamenti culturali e antropologici la consistenza intrinseca della fenomenologia dell'estemporizzazione musicale.

Questa, nella sua datità fenomenologica essenziale, si può ricondurre alla nozione del 'semplice accadere':⁴³ un fare (a questo punto, non solo musicale), che presuppone il *medium* formativo del principio audiotattile, e non la mediazione noetica e fattuale implicata da un codice exosomatico, come la notazione, con la connessa scissione allografica tra compositore e interprete e la conseguente affermazione della creazione compositiva di lunga durata. In una prospettiva più generale, anche il semplice camminare o il bere un bicchier d'acqua sono, in fondo, l'istanziamento di un modello noetico consustanziato da una intenzionalità che dà forma al nostro essere nel mondo. In quanto oggettivazioni tangibili di tale modello noetico, anche queste elementari attività rientrerebbero quindi nella sfera dell'estemporizzazione, come eventi che si implementano in tempo reale dipendenti dall'istanziamento di una preforma immaginativa, non prescritti da un protocollo normativo (come potrebbe essere la programmazione di deambulazione di un robot in ambito di intelligenza artificiale). Inoltre, queste attività non presentano la sovrastruttura e il carico teorico intenzionale che impegnerebbe la nozione, alternativa, di improvvisazione, connotante un fare creativo di livello sovraordinato che eccede e qualifica in funzione di ricerca del nuovo il puro

⁴¹ Il concetto di autografia è utilizzato nella Teoria delle musiche audiotattili in un senso divergente rispetto a quanto proposto da Nelson Goodman. Cfr. V. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria* cit., p. 59 sgg.

⁴² *Ivi*, cap. II, *Epistemologia dell'audiotattile*.

⁴³ E infatti, per molti musicisti audiotattili, il campo semantico di | estemporizzare | si sovrappone a quello di 'eseguire il pezzo'.

divenire, proiettandolo in una sfera estetica che fa di quello stesso divenire la *ratio* intenzionata e consapevole della propria formatività. In altri termini, è ozioso cercare il discrimine tra estemporizzazione e improvvisazione nella dimensione formale stessa (nel modo in cui i suoni sono oggettivamente organizzati):⁴⁴ è invece l'identità culturale sotto la quale queste forme sono intese a costituire il discrimine, ad identificare il campo semantico ed esperienziale di pertinenza.

Questo 'fare', quindi, che s'istanza nel divenire musicale per quelle musiche incardinate nella formatività in tempo reale e nel contesto esistenziale, innanzitutto 'accade' (per alcuni significa semplicemente 'fare il pezzo'), e per identificarne la natura sorgiva occorre perscrutare il testo musicale, sceverando quei fattori che 'avvengono' anche in funzione compensativa di improprietà (configurandosi come fattori a pieno titolo costituitivi del testo audiotattile).

Le strategie di correzione *in itinere* di sfasamenti nella condotta esecutiva costituiscono certamente un primo livello di fenomenologia estemporizzativa. Qui il progetto, il modello che s'istanza con i comportamenti dei musicisti, è l'aggiustamento della rotta ritmica, momentaneamente smarrita. In ogni caso, la norma del fare, in questo caso, pur essendo in tempo reale, non è assolutamente suscettibile di assumere lo *status* d'improvvisazione per i soggetti culturali. È evidente che tali pratiche ritagliano un campo semantico del tutto specifico, inaffidente sia all'interpretazione basata sul *control object* della partitura, che non ammetterebbe tali deviazioni dalla norma, sia all'improvvisazione vera e propria, culturalmente ratificata.

Osserviamo il passaggio trascritto nell'Es. 1 (v. *infra* p. 150), dall'esecuzione di *Benny Goodman no Choro* da parte del duo Cazes-Gonçalves, a 1'45".

In questo caso il *violão tenor dinâmico* (pentagramma superiore) an-

⁴⁴ Si ritiene in genere, nel jazz, che l'improvvisazione sia più elaborata della semplice esposizione tematica, caratterizzata dall'estemporizzazione. Questo fatto, però, è contraddetto da molte evidenze: si pensi a certe improvvisazioni di Miles Davis in cui i materiali sonori sono di gran lunga ridotti rispetto all'estemporizzazione del tema.



Es. 1 - Cazes a bb. 99 riprende la scansione in levare ristabilendo la vettorialità metrica e groovemica dopo un momentaneo disorientamento (Trascrizione di V. Caporaletti)

tipica la scansione in levare a bb. 98^{3,5} di una croma, e questo ingenera un istantaneo disorientamento metrico nel duo, che a bb. 99¹⁻³ aumenta di una croma la quantificazione metrica della battuta (questo incremento temporale/metrico è annotato come 9/8 in trascrizione, con la croma come unità metrica). L'incertezza metrico/temporale è prontamente dissipata dalla ferrea scansione di Cazes che immediatamente riprende in mano la situazione a batt. 99⁴, fornendo una ripristinata e sicura direttrice metrica e groovemica. L'aspetto straordinario è che questo processo avviene in un lasso temporale dell'ordine di 12 centesimi di secondo (questa la durata della croma aggiunta): quanto basta, in questo tipo di musiche audiotattili orientate sul *groove*, a squilibrare la euritmia temporale. In ogni caso, la verifica auditiva da parte dell'ascoltatore di questa discrasia pulsiva è essa stessa quasi impercettibile, evidenziandosi nel brano una continuità temporale la cui infinitesimale incrinatura può essere rivelata solo dalla trascrizione. Anzi, dal punto di vista estetico audiotattile, questa deflessione cronologica è testimonianza di un rilassamento nella conduzione della pulsazione, indice – laddove, come in questo caso, sia tenuta sotto controllo – di una raffinata gestione della continuità temporale. Ciò a dimostrazione del fatto che la pulsazione audiotattile non è mai meccanicamente intesa, anche nella più precisa scansione, ma è sempre frutto di una negoziazione organica da parte del musicista con il farsi della personale proiezione metrico-pulsiva e con l'aggiustamento reciproco con gli altri esecutori. Questo aspetto distingue, soprattutto, la conduzione umana della *continuous pulse* audiotattile da quella di una *drum machine*. In ogni caso, nella prospettiva della no-

stra discussione, questa condotta in tempo reale, giocata sul filo di pochi centesimi di secondo, è un esempio di condotta estemporizzata volta a compensare o negoziare uno squilibrio formale.

Un caso tipico, invece, di estemporizzazione nelle musiche audiotattili, e nella fattispecie nello *choro*, è la implementazione della progressione accordale e del ritmo armonico. Come avviene nel jazz, nel rock e nella generalità delle musiche audiotattili, la realizzazione della struttura armonica si attua sulla base dell'immagine mentale della griglia accordale che costituisce l'ossatura (il *Mittelgrund* in termini schenkeriani) del brano. All'esecutore è lasciata libertà d'azione – condizionata ovviamente dalle convenzioni stilistiche – nella realizzazione della condotta delle parti, in modo relativamente analogo alla prassi del basso continuo nella musica barocca.

Questa realizzazione avviene in tempo reale, e il suo carattere fortemente vincolato alla struttura e la funzionalità sub-serviente all'esplicazione della condotta melodica – quest'ultima intesa come proiezione elettiva del *melos* personale – ne connotano le caratteristiche proprie dell'estemporizzazione. È interessante lo schema paradigmatico nell'Es. 2 in cui possiamo seguire le varie modalità di riproposizione – nella parte di *violão de 7 cordas* di Gonçalves – della struttura armonica della prima sezione di otto misure del brano, in quattro sequenze differenti.

Ma è soprattutto sul piano melodico che la nozione di estemporizzazione ci permette di categorizzare ed esplicitare processi che altrimenti, all'interno dell'ontologia musicale viva della musica scritta

Es. 2 - Gonçalves estemporizza al *violão de 7 cordas* la struttura armonica della prima sezione del brano, in quattro sequenze diversificate. È interessante notare la differenza tra le varie estemporizzazioni, che si fanno via via più articolate infittendo progressivamente la testura (Trascrizione di V. Caporaletti)

Tabella 2 - Strutture comparate di *Benny Goodman no Choro*, nelle versioni di Garoto e Cazes/Gonçalves*

GAROTO			CAZES / GONÇALVES		
Battute	Sezioni	Funzione	Battute	Sezioni	Funzione
16	A		16	A	
16	B		16	B	
16	A		16	A	
2	interludio		2	interludio	
16	C	piano Gnattali [improv.]	16	C	Cazes [estemp.]
16	C	flauto [improv.]	16	C	Gonçalves [improv.]
16	C	violão Garoto [improv.]	16	A	
16	A		16	B	Gonçalves/Cazes [estemp.]
16	C	violão Garoto (<i>shout chorus</i>)	16	A	(smorzato)
8	Finale	obbligato	16	C	Cazes [estemp.]
			8	Finale	

* Nella Tabella sono indicati i criteri processuali di creazione in tempo reale (estemporizzazione e improvvisazione). Le frecce segnalano le sezioni che si costituiscono come referente per l'estemporizzazione

occidentale, sarebbero non rilevanti, o letteralmente 'impercettibili'. Nella Tabella 2 sono presentate comparatisticamente le strutture del brano nelle versioni incise da Garoto e da Cazes/Gonçalves, con le indicazioni delle rispettive funzionalità creative in tempo reale (estemporizzazione e improvvisazione), tonalità, e indicazioni di modalità di produzione sonora e stilistica. Come si può notare da questa Tabella, Cazes estemporizza l'improvvisazione effettuata da Garoto nella sezione C sia nello *shout chorus*⁴⁵ finale (riproducendole quasi *verbatim*).

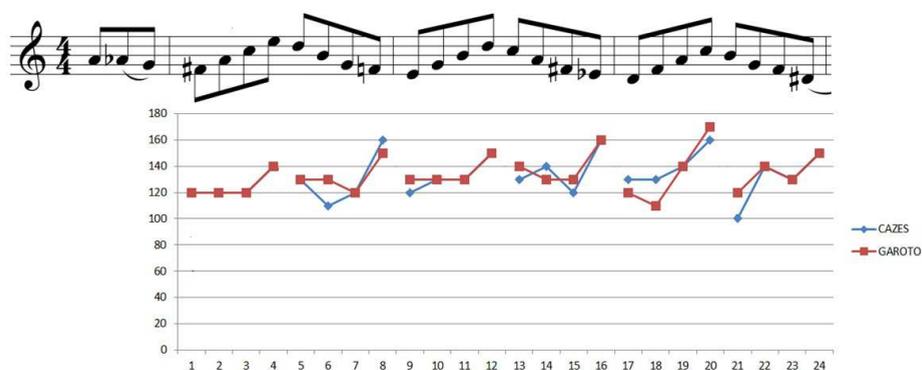
Come considerare questa processualità da *cover*, questa imitazione di un processo creativo già esplicito, al di là delle solite e piuttosto letterarie decodifiche in termini di 'omaggio' e 'reverenziale tributo'? Cazes ripropone la sostanza ritmo-diastematica dell'improvvisazione di Garoto, riprendendone il canovaccio ma variandolo in alcuni aspetti. In questo contesto stilistico, sono queste micro-variazioni motivico-lineari ad essere pertinenti e a identificare l'ambito di personalizzazione.

⁴⁵ Lo *shout chorus* è uno stilema diffusissimo nelle musiche audiotattili e in particolare nel jazz, riferito alla qualità processuale della struttura ipermetrica del brano (*chorus*) nella sua esplicitazione finale, in cui la tensione energetica raggiunge il *climax* sulla scorta di artifici d'intensificazione retorico-musicale e psico-emotiva, con moduli motivici iterati, incremento dinamico, generalizzato afflato parossistico.

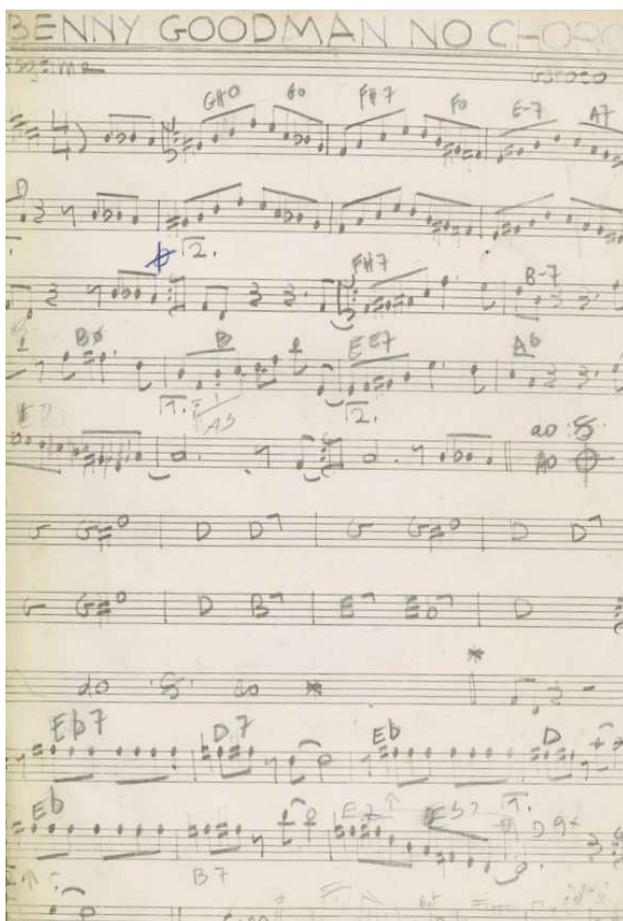
zazione creativa, piuttosto che l'invenzione melodica a livello di macro-forma, estesa sulla larga scala, tipica dell'improvvisazione.

Per quanto concerne invece l'esposizione tematica, in questa esecuzione il problema della micro-temporalità sembra porsi in termini inversi. Qui assume rilevanza l'aderenza assoluta al dettato fonografico che funge da referente, e non la personalizzazione attraverso specifici artifici ritmo-diastematici. L'Es. 3 ci mostra come Cazes riproduca la Sezione A dell'esecuzione di *Benny Goodman no Choro* di Garoto in maniera impressionantemente aderente al modello, con l'identica articolazione temporale di Garoto, calibrata al millisecondo: considerando, quindi, la pronuncia stessa del chitarrista brasiliano come tratto pertinente testuale da salvaguardare nel momento della riproposizione del tema.

Dall'Es. 3 possiamo trarre alcune inferenze. Vale innanzitutto chiarire, per la redazione notazionale, che contrariamente alla convenzione della segnatura metrica in 2/4 tipica dello *choro* (con la caratteristica conduzione melodica in semicrome), si è scelto nella trascrizione la notazione in 2/2. Questa opzione è in relazione a due ordini di motivazioni. In primo luogo si è seguita la norma desunta dal manoscritto reperibile nell'archivio del clarinettista Paulo Moura,



Es. 3 - Durate delle crome nell'incipit di *Benny Goodman no Choro*, nelle interpretazioni di Garoto e Cazes comparate. (I valori incolonnati a sinistra indicano i millisecondi). Si noti l'impressionante sovrapposizione da parte di Cazes, a livello di millesimo di secondo, delle prime quattro note, ma anche la sostanziale omogeneità di tutta la sequenza



Es. 4 - Manoscritto in *lead-sheet* di Benny Goodman *no Choro*.
 Si noti la redazione in 4/4 anziché nella tradizionale norma metrica di 2/4. Qui il brano è trasposto per strumenti in Sib

presente sul sito dell'Instituto Antônio Carlos Jobim (cfr. Es. 4), che probabilmente aderisce per questa composizione – che già nell'intitolazione segnala l'ibridazione con la musica jazz statunitense – al criterio invalso in questa musica, dove la linearità melodica è tradizionalmente intesa in crome. Inoltre, vi sono motivazioni inerenti alla stessa tecnica di trascrizione, in quanto l'uso di valori maggiori di durata come unità metriche consente una più agevole articolazione delle figure con minor valore di durata, laddove la notazione della suddivisione ritmica si fa più minuziosa.

Sul piano stilistico, per quanto concerne la pronuncia ritmica dello *choro*, si può desumere dall'Es. 3 (v. *supra* p. 153) come sia Garoto sia Cazes aumentano l'enfasi di durata sul quarto elemento della quartina di crome (e, di converso, decrementano la prima croma in battute di ogni quartina). Questo *décalage* differenziale riveste un ruolo fondamentale nell'economia stilistica di questa tradizione musicale: infatti, ingenera l'illusione di accento nella seconda croma di ogni quartina che gestalticamente marca, inizializzandolo, il raggruppamento delle tre crome in levare (*pattern accent*). Questo aspetto inerisce significativamente al particolare *groove* dello *choro*.

Dal punto vista estemporizzativo, questo quadro d'azione ci testimonia dell'operatività a livello sovrasegmentale (non sintattico-mensurale) esplicita dai musicisti. L'estemporizzazione qui sposta il livello di operatività processuale (e, conseguentemente, del *focus* analitico) dalla larga scala ritmo-diastematica alla dimensione micro-temporale sovra-segmentale. In questo livello operativo è pertinente il tipo di articolazione micro-ritmica che in termini percettivi, come già notato, è globalmente decodificato come energia senso-motoria (che assume varie dominazioni etno-teoriche: *swingue*, *groove*).⁴⁶

Tale caratteristica formale e estetica è comune alla totalità delle musiche basate sul principio audiotattile (siano esse musiche propriamente audiotattili o musiche tradizionali),⁴⁷ per una specifica ragione. La formatività del PAT esplica un *momentum* energetico caratterizzante della impressività psico-somatica che si mimetizza nella conduzione ritmica. Questa si coagula in determinati plessi formali che assumono un valore autonomo, relativo all'idiosincrasia e personale modalità di 'stare sul tempo', ossia di gestire la qualità della pulsazione. Alla particolare forma di energia pulsiva presente in queste

⁴⁶ Cfr. V. CAPORALETTI, *Swing e Groove* cit.

⁴⁷ Ricordiamo che con la denominazione 'musiche tradizionali' intendiamo quelle attestazioni culturali nel loro svolgimento storicizzato oralistico e così come cristallizzate e patrimonializzate al momento della loro prima documentazione fonografica nel secolo XX, a differenza delle musiche audiotattili, le cui attestazioni stilistiche si sono implementate totalmente all'interno del processo di registrazione/riproduzione fonografica e dei modelli di cognitività neo-auratici (come le attuali *world music*). Cfr. V. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria* cit., p. 16; 54; 58-62.

musiche non a caso è stata conferita la denominazione specifica di *continuous pulse*,⁴⁸ proprio per discriminarne e valorizzarne l'intrinseca rilevanza estetica e formale che assume nelle musiche audiotattili, e la sua differenza rispetto alla concetto di pulsazione nella tradizione d'arte e scritta occidentale.

Questa specificità ontologico-musicale delle tradizioni audiotattili presuppone un affinamento percettivo e formativo nell'ordine temporale, in cui, come abbiamo visto per l'infrazione metrico-temporale dell'Es. 1 (v. *supra* p. 150), i centesimi di secondo sono pertinenti e costitutivi della forma. In questo senso, le musiche audiotattili si correlano sociologicamente – in una prospettiva micro-logica, si direbbe con Adorno – a quelle manifestazioni del nostro tempo in cui la *performance* instaura un rapporto del tutto particolare con la temporalità: pensiamo a sport come l'automobilismo, o la discesa libera nello sci, o i 100 metri di atletica, in cui, diversamente da manifestazioni agonistiche come il calcio, i centesimi o i millesimi di secondo assumo valore pertinente e determinante.

E questo argomento ci conduce direttamente ad un altro cardine teorico della Teoria delle musiche audiotattili, riferita alle determinanti stesse di queste musiche – tradizione dello *choro* inclusa –, ossia la valorizzazione della performance attraverso il mezzo che la rende oggetto epistemologico: la tecnologia audiovisiva di fissazione del suono e dell'immagine in movimento, con i connessi processi cognitivi detti *neo-auratici*.⁴⁹

Abbiamo visto dall'Es. 3 (v. *supra* p. 153) come la registrazione originaria di *Benny Goodman no Choro* da parte di Garoto si sia configurata referente essenziale della versione di Cazes/Gonçalves (non, quindi, lo spartito *lead-sheet*). Non solo la pronuncia melodica, l'andamento temporale, ma anche le improvvisazioni dell'opera fonografica originale si sono costituite come *modelli* estemporizzativi da implementare con gradi diversi di aderenza testuale, a dimostrazione dell'ancoraggio formale, del potere di attrazione centripeto posseduto dal testo neo-auratico come reperto culturale audiotattile.

⁴⁸ V. CAPORALETTI, *Swing e Groove* cit., p. 188 sgg.

⁴⁹ V. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria* cit., p. 62 sgg.

Le coordinate speculative di questa problematica sono da rintracciarsi all'interno di una più generale riflessione su un processo caratterizzante dell'universo formativo ed estetico audiotattile, che trova nel caso emblematico della pratica della *cover* – l'interpretazione di un brano non originale, specialmente in ambito pop – la propria obiettivazione esemplare. È indicativo, a questo proposito, che anche in contesti linguistici non anglofoni si utilizzi il termine *cover*, anziché quello di 'interpretazione' di un brano, come segno di una distintiva marcatura culturale di questi processi. Chi dice *cover* sa, in qualche modo, che si sta riferendo ad una fenomenologia non immediatamente riconducibile alla sfera della 'interpretazione', com'è nella musica di tradizione scritta, ed altresì differenziata rispetto alla personalizzazione e istanziazione di un modello culturalmente preservato e mnemonicamente mediato, come avviene (o meglio, 'avveniva') nelle musiche tradizionali. Questo tratto distintivo ha a che fare esattamente con la fenomenologia delle musiche audiotattili, cristallizzate e comunicate attraverso supporti di riproduzione sonora.⁵⁰ Nel caso della *cover*, infatti, si ha, mediante assunzione audiotattile, la trasposizione testuale di un testo neo-auraticizzato, attraverso un processo estemporizzativo. In altri termini, si ha un'esecuzione non di un testo compositivo, ma di una *performance*, di un testo attualizzato nella registrazione fonografica: si potrebbe dire che la *cover* è l'interpretazione di un'interpretazione, ossia un'interpretazione al 'quadrato', la cui *ratio* è da ritrovarsi nell'ambito di processi estemporizzativi.

Ora, a fronte di questa 'interpretazione' della *performance* fonografica, che configura a pieno titolo il concetto di estemporizzazione, ci possono essere due tipi di atteggiamenti, posti ai poli di un *continuum*. Da un lato, la performance registrata è intesa come modello lasco, non vincolante, come puro riferimento per una più rilevante operatività creativa da parte del plesso audiotattile del *performer*, sulla scorta di quanto avviene nei processi estemporizzativi delle cul-

⁵⁰ Per un approfondimento della problematica estetico-antropologica connessa alla nozione di 'cover', cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *Trasposizioni testuali nelle musiche audiotattili*, in *Sul limite e dei transiti*, a cura di Maurizio Agamennone, Lucca, LIM, 2018, pp. 99-116.

ture tradizionali orali.⁵¹ Gli esempi del *blues* e del *jazz*, in questo senso, sono paradigmatici. Dall'altro, vi è una concezione, che ci sembra di rilevare nello *choro*, in cui l'aderenza al modello pare riproporre l'attitudine 'visiva' della tradizione scritta, in cui il testo (annotato) che fa da referente dispone di un indice autoritativo e di controllo sulla *performance* (sia pure di grado variabile, in base alle diverse dipendenze storico culturali). Questo aspetto, le cui motivazioni genetiche sono da ritrovarsi nella ideologia stessa che presiede all'*ethos* di questo genere musicale è una specificità antropologica della cultura dello *choro*. Probabilmente, la dipendenza dalla cognitività 'visiva' della tradizione europea – che si rivela, ad esempio, oltre che nella specifica caratterizzante socio-culturale dello *choro*, nella stessa tecnica chitarristica dei musicisti pur senza studi particolarmente formalizzati – è sussunta all'interno di dinamiche formative audiotattili in modi e forme del tutto allogeni rispetto alla cultura del *jazz* o del *blues*, influenzando a livello ideologico, nelle pratiche estemporizzate, persino il tipo di relazione con il testo registrato. E di conseguenza, condizionando la stessa concezione e il rilievo assiologico dell'improvvisazione.

Chiarimenti di problematicità emerse nella letteratura

Alla luce della discussione sin qui condotta, possiamo ora volgerci alla letteratura specifica, evidenziando alcune problematiche e proponendo dei chiarimenti ed eventuali aggiustamenti di prospettiva. Innanzitutto, vi è da rilevare l'utilità del concetto di estemporizzazione per formalizzare il modello normativo di pratica creativa prevalente nello *choro*, altrimenti oggetto di impressionistiche descrizioni discorsive e non strutturali. Ne è caso emblematico la seguente definizione dell'improvvisazione nello *choro* fornitaci da Paulo Sá.

O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto, ele possui um referencial que será também o seu limite. Mas

⁵¹ Infatti, in queste attestazioni antropologiche il modello, per sua intrinseca consistenza immaginativa, è soggetto a variabilità locali e temporali, e quindi si dissemina con notevole eterogeneità formale.

tendo em vista que o tipo de improviso que se costuma fazer no choro é fundamentado na melodia, o que ocorre, portanto, é que esta é permanentemente lembrada ou citada durante a improvisação.⁵²

[Lo *choro* improvvisato si origina da uno *choro* concepito in precedenza, quindi ha un referente cui sarà vincolato. Poiché il tipo canonico d'improvvisazione nello *choro* è basato sulla melodia, questa è di conseguenza costantemente tenuta presente o citata durante l'improvvisazione.]

Un altro elemento che emerge nella letteratura è la consapevolezza dei limiti di questo tipo di approccio etnografico, svincolato da una solida infrastruttura sistemica, con conseguenti difficoltà nella formalizzazione concettuale. Seguiamo ancora Paulo Sá su questo aspetto.

No entanto, o problema maior da conceituação dessa maneira chorona de improvisar está justamente no fato que as variações realizadas são também improvisadas.⁵³

[Tuttavia, il problema maggiore nel concettualizzare questo modo di improvvisare è proprio il fatto che anche le variazioni eseguite sono improvvisate.]

Queste difficoltà, a loro volta, si amplificano laddove si paragona il criterio di creazione estemporanea dello *choro* con il protocollo improvvisativo tipico del jazz, che, come abbiamo visto, la TMA non riconosce come esaustivo e universale, evidenziandone le funzioni ideologiche. Questo aspetto è notato da Cliff Korman:

As improvisações não eram do tipo geralmente associado ao jazz, no qual o solista usa uma estrutura fixa para gerar melodias novas.⁵⁴

[Le improvvisazioni [nello *choro*] non erano del tipo generalmente

⁵² PAULO SÁ, *O Improviso do choro*, «Pesquisa e Música. Revista do Conservatório Brasileiro de Música», V, 2000, n. 1, p. 69.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ CLIFFORD KORMAN, *A Importância da Improvisação na História do Choro*, in *Anais*

associato al jazz, in cui il solista utilizza una struttura fissa per creare nuove melodie.]

La teorizzazione dell'estemporizzazione, quindi, conferma e formalizza le descrizioni etno-teoriche e etnografiche, e risolve le difficoltà di concettualizzazione che si incontrano in una empirica prospettiva discorsiva e pedagogica inframusicale. Inoltre, la nostra critica della nozione di improvvisazione, intesa nella letteratura come ideologicamente modellata sulle prassi jazzistiche – e, quindi, inadatta a dar conto di articolati e alternativi approcci creativi *ex tempore* – può rivelarsi molto utile.

La stessa questione dell'eventuale presenza di forme di vera propria improvvisazione nello *choro* – distinte, quindi, dall'estemporizzazione – trova una chiarificazione con il nostro schema distintivo tra improvvisazione di Tipo A e B (improvvisazione *sul* Modello e improvvisazione *del* Modello). Ad esempio, Henrique Cazes⁵⁵ cita un interessante testimonianza, per cui fu chiesto a Radamés Gnattali se si potesse parlare di un'effettiva funzionalità improvvisativa nella tradizione dello *choro*.

Perguntado se existia improviso no Choro, [Gnattali] responde: «Improviso mesmo, não. O improviso é um solista improvisando sobre um tema dado. A não ser que ele invente na hora um Choro, inventando na hora».⁵⁶

[Interrogato sulla presenza dell'improvvisazione nello *choro*, [Gnattali] risponde: «L'improvvisazione nel senso proprio, no. L'improvvisazione è data da un solista che improvvisa su un dato tema. A meno che non si inventi uno *choro ex tempore*, creandolo all'impronta».]

Gnattali nega questa eventualità, asserendo che l'improvvisazione sarebbe possibile soltanto laddove s'inventasse «uno *choro* all'im-

do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro, AIEMP, 2004, p. 4.

⁵⁵ HENRIQUE LEAL CAZES, *Os chorões e a roda: Ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro*, Diss. de Maestrado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011, p. 122.

⁵⁶ *Ibid.*

pronta», ossia si pervenisse ad una creazione di una forma del tutto inedita e originale nel farsi della temporalità in contesto. Ora, tale eventualità corrisponde, nei nostri termini, alla *improvvisazione del modello*, ossia alla casistica corrispondente alla prassi improvvisativa di Tipo B del nostro schema strutturale (cfr. *supra* Tabella 1). Gnattali aveva evidentemente presente le pratiche classiche del *fantasieren* o del *capriccio*, nella musica eurocolta.⁵⁷

Invece, quando lo stesso Cazes cita un episodio che vede protagonista Pixinguinha, il quale «*entrou subitamente no estúdio e criou na hora outra melodia sobre um choro que estava sendo tocado*»,⁵⁸ ecco che rinveniamo le caratteristiche dell'improvvisazione di Tipo A, canonicamente applicata nel jazz, come improvvisazione sul modello. Secondo questo protocollo, s'inventa il nuovo accedendo alla creazione in tempo reale di materiale non vincolato alla strutturazione melodica del tema (ossia alla sua variazione: ma la variazione non è che una delle miriadi di possibilità che saturano la valenza estemporizzativa), pur conservando la griglia armonica, sia con riferimento alla progressione sia al ritmo armonico.

In definitiva, in riferimento alla cultura e alla tradizione dello *choro*, la Teoria delle musiche audiotattili fornisce un contributo di chiarezza che pone in risalto ancor più la specificità e profonda caratura artistica di questo genere di musica. Le dinamiche estetiche e formali che abbiamo sin qui delineato concorrono ad enuclearne in misura caratterizzante e inconfondibile l'*ethos* stilistico; nello *choro*, la fenomenologia e cognitività audiotattile trovano la loro elettiva estrinsecazione nella identitaria formatività, implementata attraverso caratterizzanti dispositivi estemporizzativi ed improvvisativi, all'interno di una prospettiva estetica permeata da una concezione altrettanto peculiare dei processi di codifica neo-auratica.

⁵⁷ Cfr. V. CAPORALETTI, *Ghost Notes* cit.

⁵⁸ «Entrò improvvisamente in studio e creò all'istante un'altra melodia su uno *choro* che si stava suonando»; H. CAZES, *Os chorões e a roda* cit., p. 122.

GIOVANNI GUACCERO

*Testualità e processo poetico nello choro brasiliano.
Gli esempi paradigmatici di Pixinguinha e Jacob do Bandolim*

Fonti e livelli testuali dello choro

Individuare le fonti del repertorio choristico è a volte un esercizio di non facile soluzione, poiché lo *choro* è una musica urbana, con una predominante modalità di trasmissione orale, che da un lato trova il suo contesto naturale nella dimensione tendenzialmente informale (mutuata dalle musiche tradizionali) della *roda*,¹ e dall'altro è codificata e trasmessa anche attraverso fonti scritte (vari tipi di partiture) e fonti audiotattili (registrazioni sonore),² senza considerare l'enorme quantità di materiale di ogni tipo ormai reperibile in rete (video di concerti, *rodas*, ecc.). Come vedremo, proprio l'intreccio di questi tre fattori (*roda*, partitura, registrazione sonora), rende incerta l'attribuzione dello statuto di 'testo' riguardo a una gran parte del repertorio choristico tradizionale.

¹ Il termine *roda* – lett. = ruota, cerchio – nello *choro* definisce una riunione di musicisti che eseguono in maniera tendenzialmente 'informale' un repertorio conosciuto generalmente a memoria sul quale poi sviluppano variazioni, contrappunti e improvvisazioni. Cfr. a tal proposito HENRIQUE LEAL CAZES, *Os chorões e a roda: Ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro*, Diss. de Maestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011 e, per il concetto di *roda* nel samba, ROBERTO M. MOURA, *No princípio era a roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

² Per i concetti di 'audiotattile', 'visivo', 'estemporizzazione', si fa riferimento in questo intervento alla 'Teoria delle musiche audiotattili' elaborata da Vincenzo Caporaletti e adottata come prospettiva nella seconda sessione del Convegno *Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive* (Reggio Calabria, 24-25 ottobre 2019) i cui Atti si pubblicano nel presente volume; (cfr. a tal proposito VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica. Un*

Alcuni aspetti, come l'ornamentazione melodica e le variazioni ritmiche, agiscono su ognuno dei livelli testuali (vedremo in seguito se e come la *roda* possa essere considerato un livello testuale), creando una catena di varianti che a loro volta divergono tra loro. Potremmo quasi dire che ogni livello testuale è una trasposizione di un altro, senza che uno in particolare assuma una preminenza.

Tutto ciò ha anche un riflesso sul processo poetico, nel cui ambito – a volte senza soluzione di continuità – si intrecciano la prospettiva 'visiva' (di prevalente matrice eurocolta), 'audiotattile' (in particolare in relazione alla tradizione fonografica) e 'oralistica' (propria delle tradizioni orali).

Cominceremo con un confronto tra fonti scritte e fonti fonografiche relative a due brani classici del repertorio choristico, contestualizzandoli sia dal punto di vista delle consuetudini melodico-armoniche che dal punto di vista degli aspetti ritmici.

Vibrações di Jacob do Bandolim e alcune formule ornamentali nello choro

Vibrações del grande compositore e mandolinista Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt; v. Fig. 1, p. 165) – nato a Rio de Janeiro nel 1918 da madre polacca, e morto nel 1969 – è un caso paradigmatico in cui un certo procedere melodico formulare attraversa la partitura manoscritta, l'incisione, le varie edizioni a stampa, la *roda*, in un processo in cui i vari livelli testuali si influenzano – a volte – reciprocamente.

La formularità è una caratteristica del procedere melodico dello *choro* fin dalle sue origini e in un saggio del 2011³ mettevo in evidenza proprio la relazione tra alcune delle principali figure ornamentali choristiche, presenti in particolare nelle opere di Pixinguinha e Joaquim Callado, con stilemi presenti nella musica eurocolta tra fine Settecento e inizio Novecento (Mozart, Chopin, Dvořák, Brahms, Strauss, ecc.).

Queste formule sono presenti in innumerevoli brani di *choro*, andando a costituire uno degli aspetti che connotano in maniera più

approccio globale, LIM, Lucca, 2005; ID., *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019).

³ GIOVANNI GUACCERO, *L'ornamentazione melodica nello choro brasiliano*, «Musica/Realtà», XXXIII, 2011 n. 95, pp. 1-16.



Fig. 1 - Jacob do Bandolim

forte questo tipo di musica.⁴ Allo stesso tempo, per alcuni autori e alcuni brani, è difficile considerare un unico livello testuale per definire i confini formali di una data opera, e se in certi casi alcuni tipi di ornamentazione e di variazione melodica – non presenti nel testo manoscritto e concepite allo strumento, sia estemporaneamente che attraverso una fissazione mnemonica – ci fanno pensare alle loro antiche matrici europee (da quell’idea di *contrapunctus* ‘alla mente’ che nel Medioevo precede la nozione stessa di composizione, alle diverse pratiche di ‘colorature’ e ‘fioriture’ della tradizione vocale e strumentale rinascimentale e barocca, fino a quelle forme della tradizione colta europea come la libera fantasia settecentesca e il capriccio), allo stesso tempo la loro ‘cristallizzazione fonografica’ contribuisce a produrre un nuovo testo, che a sua volta va ad influenzare le successive edizioni a stampa, in una dialet-

⁴ Come ricorda Pedro Aragão, al fianco di pezzi musicali ‘chiusi’, nello *choro* esistono «unità minori che vengono trasmesse e ricombinate in modo ricorrente»; cfr. PEDRO ARAGÃO, *O baú do Animal. Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*, Rio de Janeiro, Livraria e Edições Folha Seca, 2013, p. 166 (trad. di Giovanni Guaccero).

tica continua con il livello della pratica orale della *roda*.

Metto qui di seguito in evidenza alcune delle formule citate nel mio testo del 2011, a sua volta – in alcuni casi – portate ad esempio da Carlos Almada nel suo fondamentale *A estrutura do choro*.⁵ Tra quelle più tipiche in uso nello choro e nella musica brasiliana in generale, derivate dalla tradizione classica europea, ci sono quelle che Almada fa derivare dal profilo melodico della cosiddetta ‘nota cambiata’ (unite ad altre inflessioni come appoggiature, cromatismi e altro) che consisterebbe in una nota di risoluzione «‘accerchiata’ sia in modo ascendente che discendente»⁶ da (una o più) inflessioni distanziate per grado congiunto, vicina alla jazzistica nota d’approccio con ‘risoluzione indiretta’ (*indirect resolution*)⁷ e vicina alle varie formule di fioritura del ritardo e dell’appoggiatura.⁸ In genere questa formula nello *choro* si trova unita a formule di arpeggio discendente, spesso preceduta da note cromatiche. Tra l’amplessima casistica riscontrabile nei repertori di choro vorrei segnalare una variante, che nel mio saggio ho chiamato ‘c’, con movimento convergente di due coppie di note (v. Es. 1).



Es. 1 - Variante c

⁵ CARLOS ALMADA, *A estrutura do choro*, Rio de Janeiro, Da Fonseca, 2006. A proposito degli esercizi di fioritura melodica su formule arpeggiali proposti da Almada non possiamo non riscontrare una parentela con i consigli che dà Carl Philipp Emanuel Bach nel suo *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Prima parte: Berlino, Christian Friedrich Henning, 1753; Seconda parte Berlino, George Ludewig Winter, 1762; *Saggio sul vero modo di suonare uno strumento da tastiera*) riguardo all’inserimento di appoggiature nelle formule arpeggiali e scalari nella realizzazione delle libere fantasie per strumenti a tastiera.

⁶ *Ivi*, p. 33 (trad. G. Guaccero).

⁷ Cfr. TED PEASE, *Jazz composition, theory and practice*, Berklee Press, United States of America, 2003, pp. XVI.

⁸ WALTER PISTON, definendo *reaching tone* una interpolazione tra ritardo (o appoggiatura) e la sua risoluzione, sottolinea come questa formula presenti «una certa somiglianza con la figura musicale detta della *nota cambiata*, tipica del contrappunto del sedicesimo secolo» (WALTER PISTON, *Harmony*, New York, Norton, 1987, trad. it., Torino, EDT, 1989, p.124). Resta comunque ambigua la distin-

Questa formula, che nei repertori europei comincia a comparire con una certa frequenza nel secondo e tardo romanticismo, è basilare per lo *choro* e per tutta la musica brasiliana. In genere presuppone un'armonia di dominante o di dominante secondaria che risolve sulla tonica o grado tonicizzato. Eccola, nella versione che ho definito 'c1', nell'incipit del tango brasileiro di Ernesto Nazareth *Garoto*, associata, come in genere accade, alla tipica formula ritmica della sincope afrobrasiliiana, con un movimento che parte dalla 13^a minore dell'accordo di dominante (v. Es. 2).⁹



Es. 2 - Incipit di *Garoto* di Ernesto Nazareth

Questa formula 'c1' oltre ad essere, come vedremo, caratteristica di numerosi *samba* e canzoni brasiliane, la possiamo riscontrare anche in tanti temi di canzoni di altri repertori (ad esempio in *Some Day My Prince Will Come*). La formula è possibile incontrarla anche in una versione definita 'c2', con movimento che parte dalla fondamentale di un accordo di dominante.¹⁰ Nell'incipit di *Soluços* di Pixinguinha (v. Es. 3) vediamo alternarsi per due volte in forma di progressione la formula c2 (con risoluzione ritardata che coincide con l'inizio della formula seguente) seguita dalla formula c1, proprio come accade nella conclusione strumentale dell'aria di Pamina *Ach, ich fühl's, es ist*



Es. 3 - Incipit di *Soluços* di Pixinguinha

zione tra quando si fa iniziare la formula su un tempo accentato e quando invece la si fa terminare su un tempo accentato.

⁹ In questo caso si ha un movimento melodico che partendo dalla 13^a minore (b. 13) dell'accordo di dominante sottinteso, interpolato dalla 3^a maggiore, risolve sulla fondamentale dell'accordo di tonica preceduto da una appoggiatura discendente.

¹⁰ Nella formula c2 si ha un movimento melodico che partendo dalla fondamentale di un accordo di dominante, interpolato dalla 5^a, risolve sulla 3^a di un accordo di tonica o grado tonicizzato, preceduto da una appoggiatura discendente.

verschwunden (II. 18) nel *Flauto magico* di Mozart che nel *Valzer dei fiori* nello *Schiaccianoci* di Čajkovskij.

In realtà le tracce di questa formula le troviamo anche nelle *modinhas* brasiliane di inizio '800, come nell'anonima *Si te adoro...* per canto e pianoforte (v. Es. 4), tratta dalla raccolta *A Lyra Moderna* (con datazione anteriore al 1848) e inserita da Mário de Andrade nella famosa raccolta *Modinhas Imperiais*.¹¹

(DO) Si te_a - do - ro e te pre - fi - ro
V 5 VI > VI V 5 V > V

Es. 4 - *modinha: Si te adoro...*, bb. 4-6

Ma la troviamo anche nella parte centrale della *Bachianas Brasileiras n. 5* di Heitor Villa-Lobos, dove non a caso la parola '*chora*' (= piange) coincide con questa formula melodica (v. Es. 5).

rall.
que ri e cho - ra!

Es. 5 - HEITOR VILLA-LOBOS, *Bachianas Brasileiras n. 5*, bb. 46-47

Non si contano nello *choro* poi le formule che includono vari tipi di appoggiatura, più di frequente discendenti, spesso precedute o seguite da arpeggio discendente o dall'uso di note di volta. Tra le più tipiche l'appoggiatura seguita da nota di volta, che va a creare una formula che è un tipo di 'gruppetto sviluppato' (che ritroviamo in epoca barocca, classica e romantica), come ad esempio nel valzer *Confidências* di Ernesto Nazareth (v. Es. 6).

(la) i i 4 V 4 v >

Es. 6 - ERNESTO NAZARETH, *Confidências*, bb. 1-3

¹¹ MÁRIO DE ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, Belo Horizonte, Editôra Itatiaia, 1980, pp. 27-28.

Preceduta dalla quinta dell'accordo, la formula – che non può non ricordare, l'incipit della *Danza Slava n. 2* di Dvořák, o il tema del terzo tempo (Alla Turca) della *Sonata K 331* di Mozart o passaggi delle *Danze Ungheresi* di Brahms – è costituita da una cellula tematica principale reiterata più volte con note di volta cromatiche. Nella forma 'inversa' (nota di volta seguita da appoggiatura) è il famoso incipit di *Tico tico no fubá* e di altri numerosi *choros*.

Ma veniamo appunto a *Vibrações* di Jacob do Bandolim, *choro* in due parti con struttura base ABBA, nel quale troviamo alcune delle formule citate e altre ancora, testimonianza del radicamento dell'autore nella tradizione choristica, ma anche della sua conoscenza del repertorio classico, se pensiamo ad esempio che, come racconta la figlia, era usuale per lui suonare melodie di Chopin al mandolino.¹²

Il brano, composto – secondo l'indicazione presente nel manoscritto – il 26 marzo del 1964, uscì nell'omonimo LP nel 1967,¹³ in una versione che si discosta notevolmente dal testo scritto: abbiamo costanti anticipi melodici, ornamentazioni e abbellimenti idiomati dello strumento che non sono notati, ma anche divergenze melodiche sostanziali, riguardo alle figure ornamentali 'composte' (ad esempio la differente ornamentazione dell'appoggiatura di battuta 3, come vedremo più avanti).¹⁴ Le varie edizioni a stampa di cui disponiamo copia, tutte tentano di riportare nella scrittura alcuni elementi delle ornamentazioni incise da Jacob, creando una tradizione scritta, parallela a quella orale, che – in particolare in ambito didattico – fa riconoscere come 'testo' ufficiale la trascrizione stessa. In effetti, se ascoltiamo le registrazioni di successive esecuzioni di Jacob come quella nel *sarau* del 1967 a Brasília nella casa di Neusa França,¹⁵ ci

¹² ELENA FREITAS BITTENCOURT, *Para meu pai*, in *Tocando com Jacob. Partituras & Playbacks*, a cura dell'Istituto Jacob do Bandolim, São Paulo, Irmãos Vitale, 2006, p. 10.

¹³ LP *Vibrações*, BBL 1383, RCA Camden, 1967.

¹⁴ Mário Sève ricorda come la 'flessibilità ritmico-melodica' nell'interpretazione melodica sia una delle caratteristiche dello *choro* (in particolare per solisti come Jacob do Bandolim), tanto che difficilmente un interprete di *choro* riprodurrebbe esattamente quello che è scritto in una partitura; cfr. MÁRIO SÈVE, *Fraseado do Choro*, São Paulo, Irmãos Vitale, 2021, pp. 153-155.

¹⁵ Nel CD *Jacob na Roda de Choro* (1967-1969). Il *sarau* è una riunione conviviale



Es. 7 - JACOB DO BANDOLIM, *Vibrações*,
 inizio della melodia come appare nel manoscritto

accorgiamo che molte delle figure ornamentali sono ‘strutturali’ e ripetute anche dal vivo. Nel manoscritto (v. Es. 7) invece la scrittura melodica è più essenziale e regolare, e non vi sono presenti annotazioni riguardo ad abbellimenti da utilizzare nella prassi esecutiva. È interessante notare che sono comunque indicati dei movimenti di basso e delle sigle, secondo una modalità molto usata tra anni ‘50 e ‘60 (il metodo ‘Bandeirantes’), dove – ad esempio – 1° sta per primo grado, 2° sta per dominante o dominante secondaria, ecc.

Partendo dalla trascrizione presente nel volume *Songbook do choro* edito dalla Lumiar,¹⁶ abbastanza fedele all’incisione di Jacob, ho riportato (v. Es. 8, p. 171) le principali figure ornamentali ‘strutturali’ presenti nelle prime otto battute della composizione (omettendo gli ‘abbellimenti’ riscontrabili nell’incisione), che qui non è possibile descrivere nel dettaglio. Facendo riferimento alle figure ornamentali individuate nel citato saggio, possiamo identificare: a) incipit cromatico, b) nota di volta cromatica seguita da nota d’aggancio/anticipazione, c) appoggiatura discendente diatonica seguita da arpeggio, d) formula tipica di appoggiatura con nota di volta cromatica (gruppetto sviluppato), e) ornamentazione dell’appoggiatura (differente

generalmente accompagnata da musica, contesto in cui si svolgono anche *rodas* di *choro*.

¹⁶ MÁRIO SÈVE, ROGÉRIO SOUZA E DININHO, *Songbook do choro Vol. 1*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2007, pp. 248-249. In questa edizione è presente anche una linea di basso, in gran parte risultante dalla trascrizione delle *baixarias* di Dino Sete Cordas, che nell’uso dei rivolti diverge da quella scritta da Jacob. Da consultare anche la nuova edizione curata dall’Istituto Jacob do Bandolim, melodicamente abbastanza simile a quella della Lumiar (*Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol. 2. Obra completa revisada, incluindo partituras inéditas*, São Paulo, Irmãos Vitale, 2011, pp. 132-133).

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1 and 2, with ornaments labeled a, b, c, and d. The second staff contains measures 3, 4, and 5, with ornaments labeled e, f, and g. The third staff contains measures 6, 7, and 8, with ornaments labeled h, i, and l. The chords indicated above the notes are Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, Gm, D7/A, Gm/Bb, and A7.

Es. 8 - JACOB DO BANDOLI, *Vibrações*:
 principali figure ornamentali presenti nelle prime otto battute
 (trascrizione presente in *Songbook do choro Vol. 1*)

dal manoscritto, f) di nuovo cromatismo ascendente, che va a cadere nella battuta seguente a una ornamentazione consonante – il mi – non presente nel manoscritto g) di nuovo nota di volta cromatica, h) e i) concatenazione di formule ‘derivate’ dalla nota cambiata (o sequenza di appoggiature alternativamente discendenti e ascendenti), l) altro tipo di fioritura dell’appoggiatura se consideriamo A7 come accordo ‘di passaggio’.

Scorporando le due frasi simmetriche del periodo dagli elementi ornamentali abbiamo di fatto una semplice struttura melodica accordale che poggia su una linea di basso che si muove per grado congiunto in cui alcuni accordi possono essere intesi come ‘di passaggio’ su un’ossatura armonica della prima frase che si muove nella direzione i – iv (da intendersi con 6^a aggiunta) e la seconda frase che ha una direzione V – i (v. Es. 9, p. 172).

Come abbiamo detto queste trascrizioni, che hanno fini divulgativi, non tengono conto di tutte le varianti e della pronuncia di Jacob (sedicesimi accelerati, anticipi, fioriture). Ad esempio l’elemento e), l’ornamentazione dell’appoggiatura presente nella battuta 3, già divergente dalla versione manoscritta come abbiamo detto, sembra

i ----- V⁵ IV > iv ----- V 7 ----- i -----

Es. 9 - JACOB DO BANDOLIM, *Vibrações*:
ossatura armonica delle prime otto battute

MANOSCRITTO

PRIMA INCISIONE - PRIMA ESPOSIZIONE

PRIMA INCISIONE RIPRESA FINALE

Es. 10 - JACOB DO BANDOLIM, *Vibrações*; diverse versioni dell'elemento e):
bb. 3-4 della parte A, nell'esposizione e nella ripresa finale

essere una delle varianti possibili dal momento che sempre nella ripresa finale di A lo stesso passaggio viene totalmente variato e ornato ulteriormente. Vediamo nell'esempio le varie versioni di Jacob dell'elemento e) messe a confronto (v. Es. 10).

È interessante notare che l'elemento e) in genere da tutti i solisti ancora oggi viene suonato principalmente nella forma della prima incisione, anche se non mancano ulteriori varianti utilizzate: ad esempio Joel Nascimento, uno dei principali mandolinisti 'eredi' di Jacob, nelle varie incisioni usa spesso un'altra variante (sia nell'arrangiamento di Radamés Gnattali con Camerata Carioca¹⁷ che con Época de Ouro¹⁸), che possiamo sintetizzare in questo modo (v. Es. 11, p. 173):

¹⁷ RADAMÉS GNATTALI, CAMERATA CARIOCA, JOEL NASCIMENTO, *Tributo a Jacob do Bandolim*, LP Atlantic, 1980.

¹⁸ JOEL NASCIMENTO, *Relendo Jacob do Bandolim*, CD RGE, 1998.



Es. 11 - Elemento e) di *Vibrações* nella versione di Joel Nascimento

È possibile dire che Joel Nascimento utilizza una parte della variante utilizzata da Jacob nella ripresa di A, e la colloca strutturalmente nella prima esposizione, anche se non mancano sue incisioni più fedeli al modello registrato dal compositore.

Resta allora la questione di quanto ci sia di 'improvvisato' nelle esecuzioni dei brani di *choro*, e quanto di memorizzato preventivamente, in particolare dal punto di vista melodico. Sarebbe questo un argomento molto ampio che qui non possiamo affrontare, ma possiamo quantomeno dire che le formule ornamentali di Jacob si manifestano in entrambi modi: sia attraverso un lungo lavoro preparatorio allo strumento successivamente memorizzato e sia estemporaneamente. Basta questo per poter dire che nelle sue esecuzioni era presente 'improvvisazione'? Forse no, se accettiamo che il termine venga usato esclusivamente nel senso jazzistico della parola, anche se comunque è largamente usato dagli *chorões*. Allo stesso tempo avrei dei dubbi nel collocare esclusivamente nella categoria 'estemporizzazione' sia le ricche trame melodiche di solisti come Jacob, sia le *baixarias* dei grandi settecordisti brasiliani, le quali rappresentano un po' il cuore delle abilità creative dei musicisti di *choro*, che si manifestano attraverso un continuo dialogo tra gli strumentisti, con sorprese, mutamenti repentini, segnali sonori che vanno colti al momento da parte dei musicisti che padroneggiano il linguaggio dello *choro*. Per concludere l'argomento è interessante riportare a tale proposito una frase di Jacob rispetto alla sua personale idea di improvvisazione:¹⁹

Improvviso quando interpreto. Ma non improvviso per il gusto di improvvisare ma per aumentare il valore e il sentimento della composizione. Non sono totalmente legato a quello che ha scritto il compo-

¹⁹ Intervista a Jacob Bittencourt (Jacob do Bandolim) di Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral, Sérgio Bittencourt, 1967, Archivio di Jacob do Bandolim, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro (trad. Allegra Dorazio).



Fig. 2 - Alfredo da Rocha Viana Filho detto Pixinguinha

sitore, né mi ritengo obbligato a riprodurlo esattamente. Lo rievoco in un modo personale, che mi piace, come un pittore rievoca attraverso il suo occhio la natura che al suo sguardo esperto appare diversa che a tutti gli altri.

Fonti scritte e fonografiche di Cochichando di Pixinguinha

Un altro aspetto che è toccato da questa 'indefinizione' dello statuto di testo dei brani di *choro* tradizionale, è quello ritmico. Un caso emblematico è *Cochichando* di Alfredo da Rocha Viana Filho (Rio de Janeiro, 1897-1973), più conosciuto come Pixinguinha (v. Fig. 2), flautista, sassofonista, compositore e arrangiatore, figura centrale dello *choro* brasiliano.

L'archivio di Pixinguinha – insieme ad altri importanti archivi di musicisti brasiliani – si trova oggi presso l'Istituto Moreira Sales (IMS),²⁰ nel cui sito è possibile trovare numerosissimi documenti digitalizzati relativi al musicista brasiliano, sia provenienti dal suo archivio e sia facenti parte di altri archivi, come ad esempio quello di Jacob do Bandolim. Di *Cochichando* sono presenti svariate fonti, tra ma-

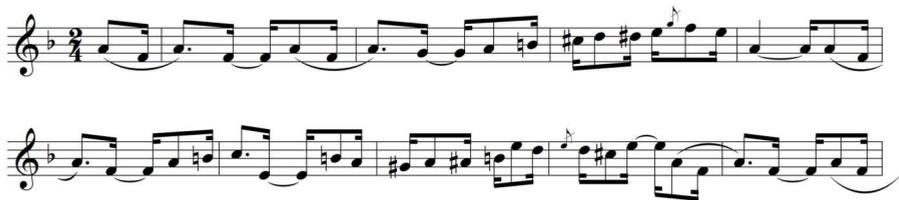
²⁰ <https://ims.com.br/>; <https://pixinguinha.com.br/>

noscritti e registrazioni sonore, le quali riportano il titolo del pezzo in diversi modi: *Coxixo*, *Cochicho* o *Cochichando*.

Tra i manoscritti, l'originale di Pixinguinha (con il titolo *Coxixo*) non è datato, ma presumibilmente non dovrebbe essere successivo agli anni '40. Il manoscritto con datazione più antica è quello del copista Manuel Pedro do Nascimento, del 1938 (Acervo Instituto Casa do Choro), dove è indicato il titolo '*Cochicho*', il nome dell'autore 'A. Vianna (Pixinguinha)' e il genere '*choro*'. Seguono altri fino al 1941, poi alcuni datati tra 1960 e 1963 e poi altri non datati, in cui comunque il titolo prevalente è sempre *Cochicho*.

Essendo la prima incisione presumibilmente del 1944, come si deduce dal sito dell'IMS, potrebbe essere possibile che il brano sia stato suonato per alcuni anni sul finire degli anni '30 in un contesto di *roda* e forse in radio. È da ricordare a tal proposito che la principale forma di conservazione dei brani di *choro* al di là di una parallela tradizione orale, a partire dalla fine dell'Ottocento fino alla metà del Novecento, soprattutto per i pezzi né stampati né incisi, erano i quaderni di partiture manoscritte degli *chorões*, molti dei quali erano stati raccolti proprio da Jacob do Bandolim e collocati nel suo archivio personale che è poi confluito nel Museo da Imagem e do Som di Rio de Janeiro. Così proprio alcune delle versioni manoscritte di *Cochichando* datate tra 1938 e 1941, opera di musicisti e copisti dell'epoca, hanno molti aspetti convergenti con il manoscritto di Pixinguinha e anche alcune divergenze.

Il pezzo ha una tipica struttura di *choro* con tre elementi tematici di 16 battute, con la classica struttura AABBACCA derivata dalla polka, con l'A in Re minore, il B in Fa maggiore e il C in Re maggiore. Ci occuperemo in questa sede solamente della parte A, di cui pos-



Es. 12 - PIXINGUINHA, *Cochichando*: prime battute della melodia come appaiono nel manoscritto

siamo vedere (v. Es. 12, p. 175) le prime battute, come figurano nel manoscritto di Pixinguinha.

Nella scrittura melodica c'è una costante presenza della tipica sincope afrobrasiliiana, la quale è alla base anche del principale schema ritmico di accompagnamento dello *choro* (v. Es. 13):



Es. 13 - Tipica sincope afrobrasiliiana

Questa figura è presente in vari ritmi di danza brasiliani, dal *lundu* fino al *tango brasileiro* e al *maxixe*, sia nei ritmi di accompagnamento che nei ritmi delle melodie, assumendo la nota forma in due tempi definita da Mário de Andrade 'sincope caratteristica' (v. Es. 14):



Es. 14 - Formula di accompagnamento usata per *lundu*, *tango brasileiro*, *maxixe*, ecc.

Limitandoci appunto alla parte A, da un confronto tra le varie versioni si può osservare che queste sono estremamente concordanti riguardo alla struttura ritmico-melodica. Varianti le possiamo trovare riguardo alla presenza o meno delle acciaccature indicate da Pixinguinha, e poi in chiusura, dove l'autore omette la 'riconduzione' per tornare ad A, basata sul una progressione per terze e quarte discendenti (annotata però alla fine di B e C), a differenza della maggioranza delle trascrizioni che la inseriscono anche alla fine della casella 1 di A (v. Es. 15).



Es. 15 - PIXINGUINHA, *Cochichando*:
bb. 15-16 come appaiono nel manoscritto

E le maggiori divergenze nella parte A le abbiamo appunto tra la battuta 15 e la 16 dove abbiamo nelle varie versioni diversi tipi di chiusura sulla tonica, e una diversa nota finale della riconduzione (v. Es. 16):

1938 - Manuel Pedro do Nascimento



1941 - Patrocínio Gomes



Jacob do Bandolim



Jayme Florence (Meira)



Es. 16 - PIXINGUINHA, *Cochichando*:
le bb. 15-16 in varie trascrizioni

Nella versione del 1938 abbiamo alla battuta 15 la chiusura con la doppia croma (do# - mi) come in Pixinguinha, ma l'ultima semicro-ma della 16 con il la, che lancia la ripresa di A. Nella versione del 1941 abbiamo una chiusura della 15 con do# croma puntata e mi semicro-ma, e sempre il la come chiusura della 16. Nella versione di Jacob do Bandolim abbiamo sia la chiusura con la doppia croma (do# - mi) alla 15 e sia la riconduzione della 16 con il fa in chiusura, come nei finali di B e C in Pixinguinha.

Particolarmente interessante è la trascrizione, non datata, di Jayme Florence in cui la battuta 15 chiude con l'anticipo di semicro-ma del re e la 16 sempre con la nota fa, e dove è riportata l'indicazione 'Benedito Lacerda e Pixinguinha'. Jayme Thomás Florence (1909-1982), più conosciuto come Meira, considerato uno dei capiscuola della chitarra brasiliana (maestro – tra gli altri – di Baden Powell, Raphael Rabello e Maurício Carrilho), partecipò ad alcuni dei più importanti gruppi di *choro* come il 'Regional de Benedito Lacerda' e il 'Regional do Canhoto', collaborando in numerosissime incisioni con svariati musicisti, tra questi in particolare Dilermando Reis, Jacob do Bandolim,

Dino Sete Cordas. E probabilmente partecipò proprio all'esecuzione di *Cochichando* di Benedito Lacerda e Pixinguinha del 1947 di cui parleremo. Ma possiamo già segnalare il fatto che la chiusura di A con l'anticipo sembra avvicinarsi di più alle prassi esecutive che si andavano affermando a quell'epoca, per lo meno a partire dagli anni Trenta.

Nel 1943 il brano fu preso in edizione dall'editore Mangione e gli venne messo un testo, divenendo così co-autori di Pixinguinha, João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro. Il pezzo è stato inciso con il titolo *Cochichando* nel 1944 (Continental 15.207-B) dal cantante Déo, in una forma canzone che esclude la parte C, e furono poi realizzate delle edizioni a stampa con melodia, testo e parte pianistica. In questa prima incisione il ritmo melodico vocale sembra abbastanza fedele al manoscritto di Pixinguinha, e si appoggia a un 'ritmo di *choro*' tradizionale²¹ (realizzato però con una strumentazione da *ensemble jazz* e non di *conjunto* di *choro*), che dà sostegno alla melodia in una forma molto regolare. Così trasformato, il brano, divenuto sostanzialmente una canzone, sembra fuoriuscire dalla tradizione esecutiva dello *choro* strumentale e per questo motivo un'analisi delle sue caratteristiche fuoriesce dai limiti di questa trattazione.

Stando alle fonti indicate dall'IMS la storia delle incisioni del brano riparte nel 1957 con Jacob do Bandolim, a cui segue nel 1958 una versione molto 'tradizionale' del violinista Irary Pinto, che ricorda un po' la prima incisione cantata, ma con i contrappunti al sax tenore di Pixinguinha. Ma certamente è la versione di Jacob che segna una svolta nella prassi esecutiva del brano veicolata dalle registrazioni discografiche, tanto che questa diverrà il principale punto di riferimento per le versioni successive e per le sue esecuzioni in *roda*. È così possibile dire che nella storia delle sue incisioni la composizione di Pixinguinha riappare suonata con un ritmo di *samba* proprio nelle mani di Jacob e del suo *conjunto*. Ma cosa è successo nel tempo intercorso tra il 1944 e il 1957 per provocare una tale trasfor-

²¹ Lo *choro* come genere sappiamo che nasce come un 'contenitore' di ritmi, e solo successivamente ne venne codificato uno, tra questi, definito 'ritmo di *choro*', basato su un ciclo di 8 pulsazioni all'interno di una battuta di 2/4, con la presenza della sincope su entrambi i movimenti.

mazione ritmica? Per provare a rispondere bisogna fare un passo indietro.

Dobbiamo prima di tutto tener conto che lungo l'arco dell'Ottocento e fino agli anni '20 del Novecento, la maggior parte delle musiche e danze suonate in ambito urbano in Brasile, avevano un ritmo strutturato su 8 pulsazioni (semicrome) collocate all'interno di un metro in due tempi (2/4), incentrate o sul ritmo della polka oppure su formule 'lievemente' contrametriche basate su quello che Carlos Sandroni chiama – prendendo a prestito il termine dagli studi sulla musica cubana – il 'paradigma del *tresillo*',²² ossia il ritmo 3+3+2 di cui i ritmi del *tango brasileiro* e poi del *maxixe* possono essere considerate varianti (v. Es. 17):



Es. 17 - Ritmo 3+3+2 ('paradigma del *tresillo*')

La figura della sincope caratteristica nascerebbe quindi da quella tipica prassi africana di suddividere i valori ternari (in questo caso rappresentati dalle crome con il punto) in combinazioni di 1+2 o 2+1, ossia semicroma + croma, oppure croma + semicroma (vedi *supra* Es. 14).

Anche il *samba* urbano delle origini praticato a Rio de Janeiro, almeno in base alle documentazioni esistenti, tra il 1916 e la fine degli anni '20 del Novecento, non era esente da questo tipo di impostazione ritmica, e si può dire che il suo ritmo coincidesse sostanzialmente con il ritmo binario utilizzato per il *maxixe*.

Ma tra la fine degli anni '20 e inizio degli anni '30, nel *samba* carioca comincia ad emergere un altro paradigma ritmico, che dominerà il genere da allora fino ai giorni nostri (divenendo poi anche il principale riferimento ritmico della bossa nova): è il modello che Sandroni definisce il 'paradigma di Estácio',²³ che è alla base di quello che Henrique Cazes chiama '*samba batucado*',²⁴ strutturato su 16 pul-

²² CARLOS SANDRONI, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2001, ed. digitale Le Livros, 2013, pp. 22-26.

²³ *Ivi*, pp. 26-31.

²⁴ Cfr. HENRIQUE LEAL CAZES, *Palhetadas estruturantes. O acompanhamento do sam-*

sazioni distribuite su 4 tempi (generalmente scritto in 2 battute da 2/4), basato su una sequenza numerica 2+2+3+2+2+2+3 (in genere affidata al *tamborim*, ma che è anche alla base dei ritmi utilizzati dal *cavaquinho*), modello questo molto più contrametrico, direttamente derivato dalle tipiche *time lines* africane su cui in genere si ‘appoggiano’ le melodie di samba. Suddividendolo in due blocchi, il ciclo può essere contato o a partire dal raggruppamento di 7 che inizia contrametricamente (2+2+3), oppure (come accade più di frequente nel samba) a partire dal raggruppamento di 9 che inizia contrametricamente (2+2+2+3), ossia con l’anticipo di semicroma. Anche in questo caso i gruppi di 3 vengono suddivisi, nella variante più tipica, in gruppi 1+2 (v. Ess. 18-19).



Es. 18 - Ritmo di samba (‘paradigma di Estácio’), nella versione 7+9



Es. 19 - Principale variante del ‘paradigma di Estácio’ nella versione 7+9

Lo *choro* negli anni ‘30 non è esente da questa influenza, in quanto i *conjuntos regionais*, come venivano chiamati allora i gruppi di *choro*, generalmente accompagnavano nelle radio i cantanti di samba, e più in generale è possibile dire che gli ambienti del samba e dello *choro* erano a quell’epoca contigui. Così da lì in avanti lo *choro* incorporerà nelle sue prassi esecutive ritmi e modalità direttamente legate al nuovo *samba* che emergeva in quegli anni.

Mário Sève mette in evidenza come una delle varianti più in uso nello *choro* in modalità ‘sambata’ sia una sequenza ritmica vicina a una delle formule più antiche di Estácio, definite da Sandroni ‘di transizione’ (v. Es. 20):²⁵

ba ao cavaquinho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2019, pp. 50-75.

²⁵ C. SANDRONI, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* cit., p. 30.



Es. 20 - Paradigma ritmico dello *choro-sambado* secondo Mário Sève²⁶

Così, tra anni '30 e '40 molti brani con melodie originariamente basate su schemi ritmici di polka o *maxixe* si trasformarono, assumendo una modalità ritmica e melodica 'sambata'. Uno dei personaggi fondamentali della cosiddetta 'Epoca della Radio', tra i protagonisti di questa trasformazione, fu il flautista Benedito Lacerda (1903-1958). Lacerda – cresciuto nell'ambiente del *samba*, fondatore del gruppo 'Gente do Morro' – fu leader di uno dei più importanti *conjuntos regionais*, di cui facevano parte alcuni tra i migliori musicisti di *choro* di quel periodo, come Canhoto (al *cavaquinho*), Meira (alla chitarra sei corde) e Dino Sete Cordas (alla chitarra sette corde), il quale in seguito fu al fianco di Jacob do Bandolim (il cui *conjunto* fu anch'esso tra i più importanti tra quelli che suonavano nelle radio). Nella seconda metà degli anni '40 Lacerda cominciò a collaborare con Pixinguinha (che passò a suonare il sax tenore, sviluppando maggiormente un ruolo contrappuntistico), con il quale formò una '*dupla*' tra le più famose della storia dello *choro*, realizzando numerose incisioni di brani, molti dei quali cominciò a firmare come co-autore.

L'8 ottobre del 1947 Pixinguinha con Lacerda e il suo *regional*, parteciparono alla storica trasmissione alla Rádio Tupi 'O Pessoal da Velha Guarda' condotta dal cantante e compositore Almirante, durante la quale eseguirono anche *Cochichando*, la cui registrazione fu pubblicata in un LP solo nel 1988.²⁷ Il brano in quella esecuzione 'riprende' la sua tradizionale forma di *choro*, probabilmente ricollegandosi alla sua tradizione esecutiva precedente all'incisione cantata da Déo, e attraverso modalità che oramai erano definitivamente mutate, avvicinandosi così di più alle prassi esecutive del nuovo *samba* degli anni '30. La melodia, con un ritmo di accompagnamento

²⁶ M. SÈVE, *Fraseado do Choro* cit., p. 144.

²⁷ PIXINGUINHA - BENEDITO LACERDA, *Os Ídolos do Rádio*. Vol. X, Collector's Editora Ltda, LP 101132, 1988 (cfr. MARÍLIA T. BARBOZA DA SILVA - ARTHUR L. DE OLIVEIRA FILHO, *Pixinguinha. Filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro, Gryphus, 1988, p. 276).

più sambistico, a quel punto doveva adattarsi al diverso schema ritmico rispetto alla scrittura originale di Pixinguinha, e uno degli esiti più evidenti di questo processo di adattamento, presente in moltissimi altri brani originariamente basati su ritmo di polka o di tango o di *maxixe*, è il proliferare di anticipi sia negli incipit che nelle chiusure di frase, in particolare nell'incipit tematico, dove la sincope anacrusica presente nella melodia viene trasformata in una formula con anticipo a inizio di battuta (v. Es. 21):²⁸



Es. 21 - Trasformazione ritmica della melodia di *Cochichando*

Pixinguinha come solista aveva il gusto della variazione e a volte anche dell'improvvisazione, e certamente non era un interprete che rimaneva aprioristicamente fedele al testo scritto. Ma non sappiamo come lui suonasse il brano in questione nella veste di solista, ipotizzando che ciò possa comunque essere accaduto in un contesto di *roda*, anche prima della prima registrazione. Però l'incisione del 1958 (con il violinista Irary Pinto come solista e Pixinguinha al sax tenore in funzione contrappuntistica) conferma il fatto che esisteva comunque una tradizione esecutiva più fedele al testo scritto in qualche modo 'contrapposta' alla parallela linea interpretativa più sambata che va da Lacerda (1947) a Jacob do Bandolim (1957), ma che forse già aveva preso vita nei contesti di *roda* sul finire degli anni '30. In ogni caso l'interpretazione di Lacerda è cronologicamente la prima fonte sonora disponibile che testimonia di un certo tipo di prassi esecutiva, probabilmente cristallizzazione di modalità già in uso da tempo. Qui di seguito le prime battute della esposizione melodica di Lacerda, come appaiono nella più recente edizione dei *Duetos* di Pixinguinha (v. Es. 22):²⁹

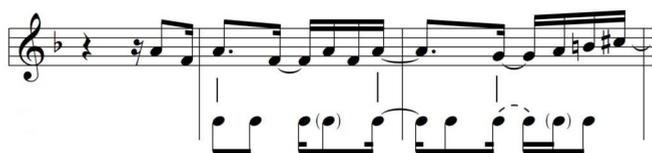
²⁸ C'è da dire a tal proposito che l'anticipo di sedicesimo del tempo forte, in particolare nelle chiusure melodiche, è una caratteristica costante nella musica brasiliana, che riscontriamo già nelle *modinhas brasileiras* di fine '700, quasi a divenire uno dei tratti più caratterizzanti delle musiche nate nel paese sudamericano.

²⁹ PIXINGUINHA & BENEDITO LACERDA, *Choro. Duetos. Vol. 2*, São Paulo, Irmãos Vitale, 2009.



Es. 22 - Prime battute dell'esecuzione di Lacerda
come appare nell'edizione dei *Duetos*

Nella maggior parte delle incisioni e in *roda*, il brano è ormai generalmente eseguito basandosi sugli schemi ritmici del *samba*, discostandosi dal manoscritto di Pixinguinha. In questo processo, un ruolo fondamentale per la tradizione esecutiva del brano lo ha avuto, come abbiamo detto, Jacob do Bandolim, oltre che per gli aspetti ritmici, anche per l'inserimento di alcune figure ornamentali, tanto che oggi il principale modello di riferimento è per tutti la sua incisione del 1957,³⁰ nella quale, oltre all'utilizzo di un tempo più rapido, la trasformazione della sincope in una figura con l'anticipo diventerà strutturale fin dall'anacrusi della seconda battuta. Non è certo questo un caso poiché, come anche in molti suoi brani, la struttura fondamentale degli accenti melodici si adatta bene al ritmo di *samba*, in questo caso un ritmo di *samba* nella variante con inizio commetrico (7+9), anche se l'anticipo di sedicesimo è spesso usato non solo sull'ottavo sedicesimo ma anche sull'ultimo sedicesimo del ciclo (il sedicesimo; v. Es. 23):



Es. 23 - Incipit di *Cochichando* sullo schema ritmico di *samba*

³⁰ RCA Victor 80-1845, registrazione del 10 luglio 1957. In questa occasione Jacob do Bandolim è accompagnato dal Regional do Canhoto, con Canhoto (*cavaquinho*), Dino Sete Cordas (chitarra 7 corde), Meira (chitarra), Gilson e Jorge Silva (percussioni).

La versione presente nel volume 'Choro' della Lumiar,³¹ diffusa a livello amatoriale, partendo dall'esecuzione di Jacob tende a regolarizzare ancora di più gli accenti melodici in base alla struttura ritmica del *samba*.

La versione di Jacob do Bandolim, come abbiamo detto, ha anche aspetti armonico-melodici modificati rispetto alle altre versioni, sia nella parte A che nelle parti B e C. Circostrivendo il discorso al solo A, possiamo mettere in evidenza ciò che accade alle battute 7-8, in chiusura del primo periodo, dove, oltre ai numerosi anticipi di semicroma e cromatismi, incontriamo la trasformazione del disegno melodico di Pixinguinha (basato sull'anticipazione dell'appoggiatura della terza dell'accordo seguente) nella formula derivata dalla nota cambiata 'c2', citata in precedenza, a dimostrazione dell'interscambiabilità delle formule di ornamentazione delle appoggiature nello *choro* (v. Es. 24):



Es. 24 - *Cochichando*, bb. 7-8 nella versione di Jacob do Bandolim

Quindi Jacob, dal punto di vista ritmico-melodico, in qualche modo cristallizza una prassi che era già in atto, o per lo meno lo era stata già prima del 1947. Certo, non sappiamo quando si è cominciato a suonare il brano a ritmo di *samba* in un contesto di *roda*, anche se è possibile ipotizzare che – come abbiamo detto – questo potesse accadere già tra fine anni '30 e inizio anni '40, né sappiamo se il brano fosse presente nei repertori delle *rodas* tra '47 e il '57. Ma il 'buco' che riscontriamo tra 1941 e 1960 tra le trascrizioni manoscritte datate, può anche lasciar immaginare che il brano non fosse così tanto eseguito in quel tipo di contesto. E allora potrebbe essere proprio merito della passione archivistica di Jacob l'aver riportato alla luce un brano del genere, reinserendolo nel repertorio degli *chorões*.

³¹ M. SÈVE, R. SOUZA E DININHO, *Songbook do choro Vol. 1* cit., pp. 110-111.

Interessante poi confrontare l'incisione del '57 con la registrazione di un *sarau* realizzato il 6 novembre del 1968 in casa di Jacob, pubblicata postuma nel 1971.³² In questa occasione anche la reiterazione dell'incipit, che generalmente era anticipata di un sedicesimo, cade in battere (come nell'originale di Pixinguinha). Questo vuole dire due cose: che in un contesto dove la prassi esecutiva è differente (in *roda* spesso si attacca un pezzo senza annunciarlo e soprattutto senza battere il tempo preventivamente), è intuitivo che ci sia un bisogno di maggiore stabilità. Così dopo il primo la-fa-la-fa in solitudine, Jacob sente istintivamente la necessità di reiterarlo allo stesso modo, così che gli altri musicisti possano entrare tutti insieme più comodamente sul battere, cosa che in quel tipo di contesto non sarebbe potuta avvenire se avesse anticipato la reiterazione dell'incipit, come in studio di registrazione (v. Es. 25).



Es. 25 - Incipit di *Cochichando* nel *sarau* del 1968

Le versioni incise di questo brano sono oramai numerosissime, e vanno dalla versione più sambistica di Paulo Moura, a quella più intima di Henrique Cazes e Marcello Gonçalves, ma è possibile dire che tutte sono debitrice di una tradizione esecutiva che va da Pixinguinha e Benedito Lacerda fino a Jacob do Bandolim.

Codificazione del testo e trasmissione culturale

Le problematiche su esposte ci mettono di fronte ad alcune difficoltà nel momento in cui si vogliono definire processo creativo, statuto di 'testo' e forme della trasmissione culturale dello *choro*. Per ognuno di questi tre aspetti, si può affermare che la mediazione della notazione musicale è a volte ridotta, se non in alcuni casi assente, a vantaggio della dimensione orale e audiotattile.

³² *Os saraus de Jacob*, RCA CALB 5317, 1971, con Jacob do Bandolim (mandolino), Dino Sete Cordas (chitarra sette corde), César Faria e Damásio (chitarra), Jonas (*cavaquinho*) e Manoel Rigaud (percussioni).

Ma ancor più, come abbiamo in parte visto, è possibile dire che lo *choro* è un genere musicale per alcuni aspetti molto vicino alla tradizione eurocolta antecedente al classicismo,³³ prima che la scrittura cominciasse a diventare un elemento sempre più prescrittivo. L'abilità di un settecordista nel creare *baixarias*, non è dissimile da quella di chi realizzava i partimenti settecenteschi, una abilità ancora oggi trasmessa però non mediante un approccio teorico, ma principalmente attraverso regole apprese nella pratica dell'esperienza sonora, grazie alla vicinanza con i maestri o osservando intuitivamente ciò che accade all'interno di una *roda* di *choro*. Possiamo quindi dire che la trasmissione culturale dello *choro* e il suo apprendimento, per lo meno originariamente (prima che negli anni '90 del '900 si sviluppasse una didattica all'interno di scuole e università), non erano 'teorici', ma erano piuttosto basati sul 'fare', un fare incentrato sulla forza intrinseca del sistema tonale, in un contesto dove le funzioni tonali ancora oggi sono veicolate non attraverso un approccio teorico/immaginativo, ma attraverso una logica sonora e percettiva. Fin dalle origini del genere gli strumentisti a corde armonizzavano 'a orecchio', e trasmettevano repertorio e linguaggio in una forma principalmente orale, a differenza dagli strumentisti a fiato che spesso avevano ricevuto una educazione musicale più formale (nei conservatori o nelle bande) ed erano quindi più abituati anche al meccanismo scrittura/lettura. Ma in entrambi casi l'autentico *chorão* è sempre stato colui che in un contesto di *roda* suona senza l'ausilio di una parte scritta, a memoria, e in parte estemporizzando e improvvisando.

Come abbiamo accennato la dimensione poetica dello *choro* si attua attraverso vari *medium*, in particolare scrittura e incisione fonografica, oltre che – naturalmente – attraverso le performance dal vivo. Allo stesso tempo possiamo dire che il cuore della manifestazione, della codificazione e della trasmissione dello *choro* è la pratica della *roda*, attraverso quella che Caporaletti definisce 'mediazione mne-

³³ Mário Sève mette in evidenza la stretta relazione tra lo *choro* e la musica barocca, portando a dimostrazione di questa tesi vari esempi presenti in trattati del '700 (Couperin, Quantz), nei quali è possibile riscontrare svariate formule confluite poi nel procedere melodico dello *choro* (M. SÈVE, *Fraseado do Choro* cit., p. 126).

monica' con 'testualità performativa e evanescente', tipica delle culture orali,³⁴ in una proficua dialettica tra amatorialità e professionismo. Tutto ciò è – a mio giudizio – connesso al fatto che, pure essendo lo *choro* legato sia ad eredità della musica erudita di tradizione scritta, sia a pratiche proprie delle cosiddette musiche 'audiotattili', non è totalizzante in questo genere musicale l'idea di una priorità della fissazione esterna alla memoria dell'opera, mutuando in alcuni casi e in alcune manifestazioni pratiche e modalità che sono appunto proprie delle cosiddette culture orali. Tutto ciò probabilmente presuppone strumenti di ricerca che non sono esattamente quelli utilizzati per le musiche della tradizione scritta eurocolta a partire dal classicismo, ma neanche in forma esclusiva quelli usati per lo studio delle musiche audiotattili, né tantomeno i tradizionali modelli di indagine etnomusicologica. Dovremmo quindi in alcuni casi rivolgerci anche al passato, un passato in cui il concetto di opera musicale nella nostra cultura (come nella musica vocale monodica italiana, nel passaggio tra '500 e '600) non era ancora definito nelle forme moderne quando la questione dell'autorialità si è spostata tutta sul piano della notazione.³⁵

Il problema però non si risolve oggi neanche trasferendo la questione esclusivamente sul piano dell'incisione fonografica, poiché, come abbiamo affermato, nello *choro* la dimensione dell'autorialità di un'opera non può esaurirsi nell'idea di una fissazione esterna alla memoria.

Tutto ciò è legato alla peculiare natura del processo creativo presente nello *choro*, in un contesto in cui è da mettere in evidenza – prima di tutto – la profonda intimità che ogni *chorão* ha con il proprio strumento, una intimità che prende le forme di una simbiosi quoti-

³⁴ VINCENZO CAPORALETTI, *Trasposizioni testuali nelle musiche audiotattili*, in *Sul limite e dei transiti*, a cura di Maurizio Agamennone, Lucca, LIM, 2018, p. 101.

³⁵ Cfr. CLAUDIO BACCIAGALUPPI, «Senza necessità del canto dell'autore»: il portamento e la sua notazione attorno al 1600, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di Gianmario Borio, Edizioni ETS, Pisa, 2004, pp. 166-167. Momento simbolico di questo passaggio storico può essere considerato quello in cui Caccini diede alle stampe *Amarilli* (1602) rivendicando la partitura stampata come 'testo' definitivo del brano, nettamente distinto dalle *Amarilli* manoscritte influenzate dalle prassi orali.

diana – in particolare riguardo agli strumenti a corde (chitarre, *cavaquinho*, mandolino) – che travalica nel modo più assoluto la dimensione dello studio preparatorio a una determinata *performance* (tipica dell’ambito classico), ma che coincide quasi con il vivere stesso, nelle forme del dialogo solitario con se stessi o del dialogo musicale con altri *chorões* (inclusi coloro che vengono eletti a propri maestri), e nel contesto ‘rituale’ delle varie tipologie di *roda* e nei *saraus*.

Potremmo allora dire che la dimensione poetica nello *choro* è prevalentemente ‘audiotattile’, sia nel caso in cui non sia finalizzata direttamente a una fissazione esterna alla memoria, e sia nel caso in cui l’opera venga poi trasferita su carta attraverso notazione, o fissata attraverso l’incisione fonografica. Gli esempi, per rimanere nell’ambito di musicisti brasiliani contemporanei, possono essere molti, sia per quanto riguarda musicisti di *choro* ‘puri’, sia per musicisti che ‘lambiscono’ e sono in relazione con quell’ambito. Uno degli esempi più noti è quello del chitarrista/compositore Guinga, una delle figure di maggior rilievo della musica brasiliana moderna. Per sua stessa ammissione Guinga non fa uso di notazione nella creazione dei suoi brani, e per molti anni gran parte dei suoi lavori sono stati tenuti semplicemente ‘a memoria’.³⁶ Inoltre, a volte l’incisione discografica dei suoi brani precede la trascrizione in notazione realizzata da altri musicisti o copisti. Allo stesso tempo la definizione delle sue composizioni, estremamente complesse dal punto di vista armonico e contrappuntistico, è molto precisa, come fossero pezzi di musica classica scritti in notazione tradizionale, tanto che nelle esecuzioni delle sue opere l’autore spesso mal tollera varianti o spostamenti di note. Processi non dissimili li possiamo riscontrare in altri chitarristi compositori, da Yamandu Costa a Henrique Neto, per limitarci a musicisti con cui sono entrato in contatto negli ultimi anni.³⁷ Ma c’è da presumere che questo tipo di processo creativo venisse attuato anche nel passato, cosa per altro abbastanza comune anche nel jazz e nelle varie

³⁶ Colloqui svoltisi nell’ambito dei seminari tenutisi presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma, 21/22-05-2011 e 13/14-02-2016).

³⁷ ‘Incontro con Yamandu Costa’, Conservatorio “F. Cilea” (Reggio Calabria, 28 novembre 2017) e ‘Workshop di Henrique Neto’, Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma, 24-25 maggio 2019).

forme di *popular music*, e che ho anche più volte sperimentato nella mia attività compositiva. In ogni caso l'idea della 'trascrizione' di un brano, che avviene solamente dopo (anche molto tempo dopo) la sua fissazione mnemonica o la sua registrazione sonora, rende il processo poetico più 'aperto', tanto che nello *choro*, come in altri ambiti della *popular music* come la canzone, si potrebbe parlare, più che di un'idea di opera chiusa e finita in se stessa, del concetto greco-classico di 'operare', inteso come processo, come un operare per un fine. Un operare che protende verso una dimensione di autoralità diffusa su più livelli, nello spazio e nel tempo, come ad esempio nei casi delle riletture di Jacob do Bandolim delle opere di Pixinguinha e di Ernesto Nazareth, che sono diventate il riferimento principale per la sopravvivenza della loro tradizione orale, in particolare in ambito di *roda*.

In questo scritto si presuppone quindi un'idea di testo allargata, accettando così anche la possibilità che esistano 'testi sonori', come oggi è normale che sia. La presa d'atto dell'esistenza di testi sonori, riconosciuti grazie alla nascita dei supporti discografici e lo sviluppo della musica riproducibile, ha progressivamente messo in crisi una concezione secondo cui 'autoralità' e 'opera' fossero concetti relativi solo alla musica notata per iscritto.³⁸ Allo stesso tempo, il nuovo primato assunto dal suono (anche di un suono che si manifesta esclusivamente 'dal vivo') rispetto alla pagina scritta ha riaperto con forza la questione della 'immaterialità' del testo e dell'opera musicale e della loro costante possibilità di trasformazione nel tempo (ricordiamo che l'incisione di uno *choro* o anche di una canzone, che può avvenire anche molto dopo le sue esecuzioni dal vivo, non sempre può essere considerata 'modello' di riferimento primario e testo univoco di un brano). E quindi, a cosa si riferiscono le varie trascrizioni, esecuzioni e incisioni di uno *choro*? E – su un piano più ampio – a cosa si riferiscono le varie scritture, esecuzioni e incisioni di un'opera musicale (presupponendo che l'oggetto-partitura in sé non può da solo essere considerato l'opera)? Cito qui un passaggio di un mio scritto del 2013, in cui mi riferisco al processo poetico della canzone d'autore,

³⁸ C. BACCIAGALUPPI, «Senza necessità del canto dell'autore»: il portamento e la sua notazione attorno al 1600 cit., pp. 166-167.

che a mio giudizio può avere delle analogie con quello dello *choro* brasiliano.³⁹

Accettati questi presupposti e se riteniamo ancora utile riferirci ad un'idea di opera musicale, un'ipotesi che considero interessante – seppur rischiosa e tacciata di platonismo – è quella di Wollheim che (utilizzando la distinzione introdotta da Peirce tra *type* e *token*) ritiene possibile considerare sia la partitura che l'esecuzione (e dico io anche l'incisione) come diverse realizzazioni di un modello.⁴⁰ L'opera è quindi un *type*? Una matrice? Un'idea? Un modello? A mio giudizio questo non è un problema specifico della canzone contemporanea, ma più generale.

Per questo lo *choro* è a mio giudizio difficilmente interpretabile sia all'interno di un tradizionale schema 'diadico' (partitura/esecuzione), sia attraverso uno schema puramente 'oralistico', sia esclusivamente attraverso lo schema interpretativo delle musiche audiotattili. Potremmo quindi dire che nello *choro* (per lo meno in quello tradizionale) il processo poetico (come accade anche per altre musiche) non ha un limite definito, è un processo aperto in cui la dimensione dell'autorialità (come nel jazz) è spostata in larga parte sul piano della *performance* (e questo vale ancor più per i singoli autori-*performer* di *choro*, nelle opere dei quali spesso non è chiaro il confine tra 'modello' e 'variante' estemporanea). Potrebbe quindi essere possibile dire che partitura, incisione e *performance* sono tutte varie realizzazioni di un modello, la cui definizione è però per certi versi impalpabile. In altri termini potrebbero essere definiti dei testi che rimandano a un altro testo (o ad altri testi), nell'ambito di un processo poetico in continua evolu-

³⁹ GIOVANNI GUACCERO, "Fare musica". *Ipotesi per una "poietica" musicale*, «Musica/Realtà», XXXIX, 2013 n. 101, pp. 117-138: 121.

⁴⁰ «For instance, it might be argued that, if the tokens of a certain poem are the many different inscriptions that occur in books reproducing the word order of the poet's manuscript, then 'strictly speaking' the tokens of an opera must be the various pieces of sheet music or printed scores that reproduce the marks on the composer's holograph. Alternatively, if we insist that it is the performances of the opera that are the tokens, then, it is argued, it must be the many readings or 'voicings' of that are its tokens»; RICHARD WOLLHEIM, *Art and Its Object. An Introduction to Aesthetics*, New York, Harper & Row, p. 96.

zione il cui centro è la *roda*.

Ma la *roda* può quindi essere considerata anch'essa una manifestazione testuale? Utilizzando la distinzione che Marco De Marinis fa nei suoi studi di semiologia del teatro, potremmo affermare che la *roda* (come la *performance*), può essere considerata un testo 'effimero' e non 'persistente', ossia un testo che non perdura nel tempo, e che le registrazioni audio o video possono essere considerate solo una testimonianza di questo. E quindi il testo-*roda* potrebbe essere inteso come 'oggetto teorico' (o 'oggetto di pensiero'), distinto dalla *roda* stessa.⁴¹

Possiamo chiederci a questo punto se l'eventuale modello, nel senso di Wollheim, a cui si riferirebbero partitura, incisione discografica, *performance* e *roda* (in una progressione che si sposta sempre più dal concetto di opera a quello di operare) possa essere considerato un ulteriore livello di testo. Un testo inteso come traccia nella memoria, che – attraverso soprattutto la pratica della *roda* – diviene traccia in una memoria collettiva condivisa.

Si potrebbe così ipotizzare che la principale forma di 'testo' nello *choro* tradizionale possa essere semplicemente quella di un 'testo nella memoria': il modello dell'autore/*performer* attraverso le varie forme di fissazione (attraverso quindi altri testi, creati anche da altri) e attraverso modalità di trasmissione orale diviene così anch'esso testo in una memoria collettiva condivisa. Il testo inteso in questo senso, per dirla con Cesare Segre, non avrebbe una 'natura materiale' e «starebbe prima della scrittura e dopo la scrittura»,⁴² e – aggiungo io – prima e dopo la fissazione su qualsiasi supporto.

In questo caso possiamo ancora guardare al passato e possono venirci in aiuto gli studi sul canto gregoriano. In particolare l'idea, emersa in quell'ambito di studi, che i neumi in campo aperto fossero un testo che si completava pienamente solo nella memoria,⁴³ più o meno come oggi gli spartiti in formato *lead sheet* utilizzati nei con-

⁴¹ MARCO DE MARINIS, *Semiologia del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 60.

⁴² CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 360.

⁴³ MASSIMILIANO LOCANTO, *Oralità, memoria, scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale cit.*, p. 87.

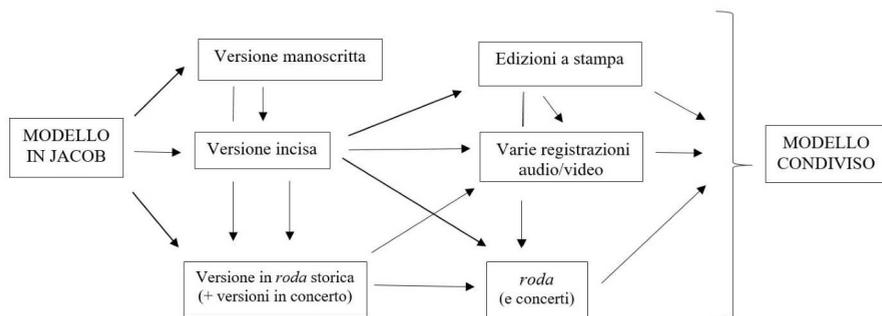
testi della *popular music*, dove si fa un largo uso della dimensione orale e mnemonica (al di là di un possibile ausilio aurale delle forme di incisione fonografica), come accade anche per lo *choro*.

In ultima analisi potremmo considerare il testo di un brano tradizionale di *choro* la risultante di una rete di unità testuali correlate, che partendo dal testo nella memoria dell'autore, attraverso l'ausilio di altri testi creati da lui o da altri (le varie forme di scrittura, fonofissione e *performance*), arriva a manifestarsi e rinascere ogni volta all'interno della *roda*.

Qui di seguito proviamo a formulare degli schemi relativi ai due brani di cui abbiamo parlato, in cui si vuole provare a mettere in evidenza la correlazione tra i vari livelli testuali delle composizioni.

Nel caso di *Vibrações* ci troviamo di fronte all'opera di un autore/*performer* come Jacob do Bandolim il quale 'firma' per lo meno due testi 'persistenti', il manoscritto autografo del 1964 e la prima incisione del brano del 1967 (la registrazione 'autografa' del brano). Allo stesso tempo il pezzo viene eseguito dal vivo, in *roda* e in concerto, dopo la sua incisione e presumibilmente anche prima. Così, possiamo dire che il modello interiorizzato da Jacob si manifesta direttamente su tre fronti, temporalmente distanziati: scrittura, registrazione sonora, pratica dal vivo (v. Es. 26, p. 193).

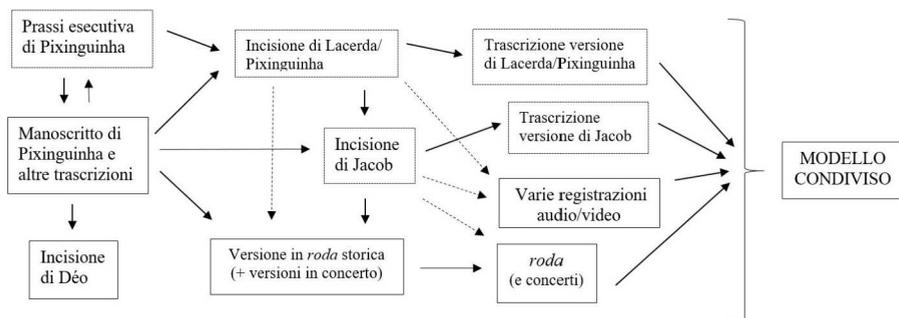
Interessante il fatto che le successive edizioni a stampa siano state realizzate principalmente a partire dall'incisione del 1967. Allo stesso tempo possiamo ipotizzare che la versione manoscritta possa avere avuto un'influenza sia sulla prima incisione che sulle versioni dal vivo, in quanto 'traccia' che definisce la struttura generale del pezzo. Anche se sulle *performance* potrebbe avere avuto un maggior ruolo la tradizione orale di cui era portatore Jacob, e la sua modalità di lavoro allo strumento. Sicuramente poi le edizioni a stampa e la prima incisione avranno avuto un'influenza sulle registrazioni successive e sulle esecuzioni dal vivo anche di altri mandolinisti e strumentisti. Ma è da tener presente che, nel momento in cui Jacob registrava le sue composizioni, egli passava molto tempo a cercare le soluzioni allo strumento, in un lungo lavoro di limatura. Quindi le sue varianti, probabilmente, più che estemporanee, erano cercate, tenute a mente e poi registrate. Basta questo per dire che il 'testo' del brano è la prima



Es. 26 - Ipotesi di schema dell'interrelazione testuale di *Vibrações*

incisione? Non è detto. Quella è una delle possibili realizzazioni del modello di Jacob e non il 'modello', e – a mio giudizio – le versioni a stampa realizzate a partire dall'incisione non aiutano a comprendere quale sia la reale matrice del brano, anche se sicuramente il manoscritto ci riporta all'essenzialità di un archetipo, che potrebbe avvicinarsi a quello che presupponiamo potesse essere il modello interiorizzato da Jacob. Possiamo quindi dire che tutti questi elementi concorrono a realizzare una sorta di modello condiviso, un modello a 'maglie larghe' dove non tutto è determinato, ma dove è ben chiara la struttura melodico-armonica basilare della composizione. Lo *chorão* che esegue oggi il brano, sa – intuitivamente – cosa è 'strutturale' e cosa è 'variante' al di là, e oltre, le varie edizioni a stampa e la prima incisione, e sa dove può intervenire con variazioni. E questo 'sapere', a mio giudizio, viene da una tradizione orale, veicolata ancora oggi principalmente attraverso la *roda*.

Caso diverso è *Cochichando*. Per questo brano sembra che non ci sia una prima incisione di Pixinguinha in veste di solista che possa asurgere a ruolo di ipotetico testo di riferimento. Come fonti primarie esistono, al di là della prima incisione di Déo, il manoscritto di Pixinguinha e le altre trascrizioni. Ma la vera tradizione esecutiva del brano si può dire che cominci con la versione 'sambata' di Lacerda e Pixinguinha, che influisce probabilmente su quella di Jacob, la quale diviene poi il principale 'testo' di riferimento del brano, a cui tutti si sono rapportati. Un modello condiviso del brano potrebbe essere quin-



Es. 27 - Ipotesi di schema dell'interrelazione testuale di *Cochichando*

di la risultante di queste versioni principali, veicolate attraverso registrazioni e trascrizioni (v. Es. 27).

Nello *choro* ognuno di questi livelli testuali contribuisce alla trasmissione culturale del repertorio e del linguaggio di questo genere musicale. Oggi sono diffuse in Brasile, e anche in altre parti del mondo, scuole di *choro*, ma a detta della maggioranza degli *chorôes*, la modalità principale di trasmissione di questo genere è basata ancora sul rapporto diretto con i musicisti, sul suonare insieme, in situazioni informali e non. Ossia, quel tipo di trasmissione che l'etnomusicologa Marisol Rodriguez Manrique definisce 'trasmissione per imitazione'.⁴⁴ Ma in questo processo non è da sottovalutare il ruolo della trasmissione aurale veicolata attraverso le registrazioni sonore, elemento questo che contribuisce a rendere differente lo *choro* dalle musiche di tradizione orale (per la Rodriguez Manrique questa è la trasmissione 'orale indiretta',⁴⁵ mentre Wade la definisce 'trasmissione aurale'⁴⁶). Ancora oggi una modalità di apprendimento di questa musica è quella basata sull'ascolto reiterato di registrazioni e la

⁴⁴ MARISOL RODRIGUEZ MANRIQUE, *La Musique comme valeur sociale et symbole identitaire. L'exemple d'une communauté afro-anglaise en Colombie (Île de Providence)*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 178, cit. in MAURIZIO DISOTEO, *Musica e intercultura. Le diversità culturali in educazione musicale*, Milano, FrancoAngeli, 2013, p. 176.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ BONNIE C. WADE, *Thinking Musically*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2004, p. 17, cit. in M. DISOTEO, *Musica e intercultura. Le diversità culturali in educazione musicale cit.*, p. 176.

ripetizione a memoria delle stesse. Interessante a questo proposito la testimonianza di Maurício Carrilho, il quale, pur essendo cresciuto in una famiglia di importanti *chorões* – il padre era il flautista Álvaro Carrilho e lo zio il flautista Altamiro Carrilho – racconta che durante infanzia il modo principale per immergersi in quel tipo di musica fu l'ascolto ripetuto dello storico disco *Choros imortais* di Altamiro Carrilho e il suo gruppo.⁴⁷ E possiamo dire che anche oggi, come in passato, molti *chorões* apprendono e sviluppano il linguaggio attraverso la ripetizione a memoria di ciò che ascoltano in registrazione.

A questo punto possiamo provare a sintetizzare in uno schema gli elementi testuali o testualizzabili presenti nello *choro*, in una progressione che va dal concetto di 'opera' a quello di 'operare', in relazione al processo di codificazione e di trasmissione degli stessi.

Come possiamo vedere (v. Es. 28, p. 196), abbiamo testi visivi (partiture) e testi sonori (registrazioni) che possono influenzarsi vicendevolmente, e eventi dal vivo che possono a loro volta trasformarsi in testi audiovisivi. Possiamo distinguere gli eventi dal vivo in *performance*, all'interno dello schema produzione/fruizione (concerti) e 'riti', in cui l'evento è rivolto principalmente a chi vi partecipa (*roda*). Ognuno di questi elementi testuali può avere un diverso tipo di codificazione e trasmissione. I testi visivi hanno una codificazione scritta e un tipo di trasmissione visiva, ma anche orale (se assumiamo la prospettiva di chi trasmette), attraverso il classico meccanismo lettura-interpretazione-trasmissione. I testi sonori hanno una codificazione sonora e un tipo di trasmissione aurale mentre i testi audiovisivi possono avere una codificazione video-sonora e un tipo di trasmissione visivo-aurale. Gli eventi dal vivo (elementi testualizzabili), veicolati tutti per trasmissione orale, possono avere vari tipi di codificazione: scritta, mnemonica (per tutti gli elementi tenuti solamente a mente) e una codificazione in tempo reale, nel caso di musiche o momenti musicali legati a processi improvvisativi o a prassi di estemporizzazione.

⁴⁷ «Em 1964, com sete anos, eu comecei a me encantar pelo choro, especialmente por um LP do Altamiro chamado 'Choros Imortais' (EMI-Odeon, LP/1964, CD/1999)». Intervista del 2008 a Maurício Carrilho, di Maria Luiza Kfoury (<http://www.mauriciocarrilho.com.br/>), con contenuto confermato da comunicazione personale (2017).

	ELEMENTI TESTUALI O TESTUALIZZABILI	CODIFICAZIONE	TRASMISSIONE
O P E R A O P E R A R E E	TESTI VISIVI (partiture)	Scritta	Trasmissione visiva / orale
	TESTI SONORI (registrazioni)	Sonora	Trasmissione aurale
	TESTI AUDIOVISIVI (video)	Video-sonora	Trasmissione visivo-aurale
	EVENTI DAL VIVO Performance (produzioni fruibili) Riti (partecipati)	Scritta / Mnemonica / in tempo reale	Trasmissione orale

Es. 28 - Ipotesi tassonomica degli elementi testuali nello *choro*

Come emerge da questa ipotesi di lavoro, che può essere ulteriormente sviluppata, l'intreccio tra aspetti della tradizione 'visiva' eurocolta, delle tradizioni orali e delle musiche audiotattili, rende lo *choro* una musica di difficile classificazione all'interno delle attuali discipline musicologiche, ma allo stesso tempo è proprio questa apparente indefinizione che lo connota come una delle musiche più affascinanti, dinamiche e allo stesso tempo adatte alla condivisione sociale, nel panorama delle musiche a noi contemporanee, in un momento storico in cui questo genere si sta diffondendo in modo capillare in svariate parti del mondo, segno della sua intrinseca forza, anche pedagogica, e della sua 'necessità' di linguaggio tonale vivo e plasmabile artisticamente.

FABIANO ARAÚJO COSTA - PATRÍCIA DE SOUZA ARAÚJO

*O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira em
7 Anéis de Egberto Gismonti: uma filologia grooçêmica*

Introdução: o choro como fonte e modelo audiotátil

Neste artigo sustentamos a ideia de uma música brasileira em processo dinâmico de inovação técnico-formal e de resgate de suas fontes, dentre as quais, o choro. Na base desta tese está a distinção conceitual entre fontes musicais de matriz audiotátil e de matriz visual. Esta distinção tem sido largamente discutida em sua relação com a música brasileira, em publicações resultantes de projetos do Grupo de estudos em música e musicologia audiotátil [eMMa] da Universidade Federal do Espírito Santo.¹

No âmbito do projeto Música Brasileira e o Paradigma Audiotátil construímos um Quadro de referência (v. Fig. 1, p. 198) para a pesquisa de músicas brasileiras de expressão audiotátil, o qual apresenta os principais estilos, movimentos e artistas (lista não exaustiva) nos campos da canção e da música instrumental brasileira, ao lado de marcadores sócio-históricos (os quais serão oportunamente evocados), e da modalidade de CNA em vigor. Neste quadro destacamos que o choro já se manifesta desde a fase pré-CNA na forma de repertório escrito e prática não escrita. Já na fase de estabelecimento da CNA primária no Brasil, notamos que as primeiras fontes fonográficas de música brasileira são encontradas no Rio de Janeiro, no ano de 1897, sob a forma de gravações de canções com acompa-

¹ FABIANO ARAÚJO COSTA, *Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução*, «RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português», n. 1, 2018, pp. 1-33; disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>; última consulta 26 febreiro 2023.

Fig. 1 - Panorama das músicas brasileiras de expressão audiotátil
(extraído de F. ARAÚJO COSTA, *Música popular brasileira cit.*, p. 10)

PANORAMA DAS MÚSICAS BRASILEIRAS AUDIOTÁTEIS					
Mídia	Data	Marcadores Sócio-Históricos	CAÇÃO	INSTRUMENTAL	
pré-CNA	-1897			Repertório escrito de choro: polcas amaxixadas, tangos brasileiros de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Prática do choro instrumental não escrito	
CNA primária	Grav. mecânica	Industrialização	Modinhas, polcas et lundus Bahiano ; Cadete	Nascimento de Pixinguinha	
			Polcas, dobrados, mazurcas, marchinhas, tangos brasileiros Bahiano ; Cadete; Eduardo das Neves ; Catulo da Paixão Cearense	Choro Orquestra do Corpo de Bombeiros Anacleto de Medeiros flauta/clarineta, violão, cavaquinho (piano) Grupo Novo Cordão ; Grupo Cavaquinho de Ouro ; Grupo Passos no Choro; Grupo de Chiquinha Gonzaga; Grupo Choro Carioca (Pixinguinha)	
			Samba "Pelo telefone" Sinhô ; Donga	Choro (pianeiros) Chiquinha Gonzaga ; Ernesto Nazareth ; Ary Barroso	
			Samba de Carnaval Samba tradicional (maxixe)	Choro [com improvisação] Pixinguinha Otto Batutas Luís Americano Dilermando Reis Garoto Trio Carioca Jacob do Bandolim	
			Samba moderno do Estácio Noel Rosa Ismael Silva Ary Barroso Cartola	Frevo Capiba	
	Grav. elétrica	Estado Novo/Varguiano	"Era de Ouro" do Rádio	Samba-canção Angela Maria Emilinha Borba	Radames Gnattali
				Bossa nova João Gilberto Tom Jobim Nara Leão	Samba-jazz Johnny Alf ; Luis Eça ; Zimbo Trio ; Sambalção Trio ; Sambrastra trio
				Clube da Esquina Milton Nascimento ; Lô Borges ; Fernando Brant	Choro Grupo Época de Ouro
				MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown	MPB-Rock progressivo Som Imaginário A Barca do Sol Ave Sangria
				MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown	Música Instrumental Brasileira Quarteto Novo ; Egberto Gismonti ; Hermeto Pascoal Camerata Carioca ; Nana Vasconcelos ; César C. Mariano ; Wagner Tiso ; Hélio Delmiro Tominho Horta ; Raphael Rabello ; Paulo Moura ; Marco Pereira ; Itiberê Zvarg e Orquestra Família ; Orquestra Mantiqueira ; Nô em Pingo d'Água ; Hamilton de Holanda ; Yamandú Costa ; André Mehmari ; Trio Corrente ; André Marques ; Quatro a zero ; Baobab trio ; Hércules Gomes
CNA secundária	45 rpm e LP 33 ^{1/2} rpm	Ditadura Militar	Bossa nova João Gilberto Tom Jobim Nara Leão	Sambalção Elza Soares ; Djalma Ferreira ; Tamba trio ; João Donato	
			Clube da Esquina Milton Nascimento ; Lô Borges ; Fernando Brant	Canção de protesto Chico Buarque ; Edu Lobo Elis Regina Baden Powell	
			MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown	Tropicalismo Caetano Veloso Gilberto Gil Os Mutantes Tom Zé Zé Rodrix Pós-Tropicalismo Novos Balanos	
			MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown	Rock: Pop-rock Legião Urbana Titãs Paralamas do Sucesso Marina Lima Lulu Santos	
			MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown	Rock: Pop-rock Legião Urbana Titãs Paralamas do Sucesso Marina Lima Lulu Santos	
Grav. digital	CD	Democracia	"Nova MPB" Aramando Lebo Thiago Amud Edu Kriger	Sertanejo Pagode romântico- pop Axé Funk carioca	
Internet	2000	Crise da indústria fonográfica Subvenção pública Produções independentes			

nhamento instrumental de músicos de choro, e também gravações de choro instrumental que datam de 1902.²

O choro segue como expressão musical que se desenvolve sob a indução da CNA primária com destaque, até 1916, aos registros fonográficos da Orquestra do Corpo de Bombeiros sob o comando de Anacleto de Medeiros, e de pequenas formações de flauta/clarinete, violão, cavaquinho e piano tais como Grupo Passos no Choro; Grupo de Chiquinha Gonzaga e Grupo Choro Carioca (com Pixinguinha).

Em 1917, ano em que surgem as primeiras gravações de jazz nos Estados Unidos, e com o surgimento das gravações de samba, a produção do choro tem destaque com os pianeiros Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Ary Barroso. Nos anos 1920 e 1930, o choro produzido por Pixinguinha, Oito Batutas, Dilermando Reis, Luis Americano, Garoto, Trio Carioca e Jacob do Bandolim já apresentava episódios de improvisação. Em seguida, a partir dos anos 1940 até 1960 o choro é protagonizado principalmente por Radamés Gnattali e pelo grupo Época de Ouro, dividindo a cena da música instrumental brasileira com expoentes da música nordestina como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Sivuca e Dominginhos e o Samba-jazz de Luiz Eça, Johnny Alf, Zimbo Trio, Sambalanço Trio etc.

O quadro mostra que no cenário das músicas brasileiras de expressão audiotátil o choro figura praticamente isolado até o início dos anos 1920 quando passa a dividir a cena com outras expressões musicais como o samba, a música caipira, o frevo, a bossa nova, o samba jazz, o sambalanço, a canção de protesto, a música do Clube da Esquina. No início da década de 1970, a cena da música instrumental brasileira se caracteriza por uma fusão de todas essas expressões que se sintetizam como MPB adotando sonoridades e procedimentos criativos e experimentais do rock progressivo e do jazz. É nesse contexto que surge a música de artistas como Egberto Gismonti, que se apresenta como modelo paradigmático para o nosso argumento de uma música brasileira em processo dinâmico de inovação técnico-formal e de resgate de suas fontes, dentre as quais, o choro.

Desde que a música brasileira passa a ser registrada em fonogra-

² *Ivi*, p. 9.

mas e distribuída em discos as fontes musicais e a transmissão de técnicas de performance deixam de ser apenas escritas (partituras, métodos) ou orais (concertos, performances, roda de choro, aulas) passando para o complexo estatuto audiotátil. Em síntese, o texto audiotátil, fono-fixado no disco, torna-se fonte perene e repetível de aspectos não fixados pelo medium da notação musical nas composições de choro. Um dos principais aspectos fixados no novo médium é o que denominamos forma groovêmica em suas dimensões micro e macro, isto é, uma forma regida por valores estéticos audiotáteis. No caso das músicas brasileiras audiotáteis, as formas groovêmicas são constantemente reelaboradas com toda a liberdade e limitações que especificam o modelo de formatividade audiotátil, mas, ainda, com os traços singulares de uma artisticidade groovêmica e interacional de orientação musical brasileira, mais especificamente do samba, do choro, do baião, do maracatu, e de suas variações e fusões.³

Tal processo de reelaboração audiotátil ocorre mesmo quando as fontes em jogo são fontes escritas, que representam um elemento importante na música brasileira, notadamente em relação ao repertório do choro, e outras referências da música brasileira erudita como Villa-Lobos e Radamés Gnattali. Nesse contexto de fusão de fontes musicais, as reelaborações emergem como soluções criativas de ordem formal e técnica resultantes de processos de extemporização sobre modelos implícitos ou explícitos (samba, choro, candomblé, etc.) nas partituras e gravações, bem como de regras que nascem do próprio ato criativo, durante as interações audiotáteis, tanto na fase de produção como na de pós-produção das músicas.

A abordagem musicológica que adotamos nessa problemática consiste na identificação de 'fontes audiotáteis', pertinências estéticas e critérios poéticos adotados no processo de criação das obras musicais de características inter e transculturais, como percebemos nas múltiplas versões de *7 Anéis*, de Egberto Gismonti. De um ponto de vista fenomenológico, olhamos para a interdependência idiomática de valores visuais e audiotáteis na macroforma groovêmica de cada versão agindo em um processo onde o artista almeja, ao mesmo

³ *Ivi*, p. 6.

tempo, expressar-se de maneira singular e objetivar uma linguagem universalmente reconhecida como música brasileira.

Formulamos então a seguinte questão principal: diante da dupla utilização, por Egberto Gismonti, de meios criativos, fontes e técnicas audiotáteis e visuais na composição *7 Anéis*, um choro, segundo o próprio autor, como se revelam os efeitos dessa sua prática nos modos de existência (estatuto ontológico) dessa obra quando expressas musicalmente pelo próprio autor? A ideia diretriz de nossa investigação parte da premissa que o reconhecimento do estatuto ontológico de *7 Anéis* só é possível a partir de uma análise diacrônica das múltiplas manifestações dessa obra realizadas pelo próprio autor e registradas em fonogramas produzidos em estúdio, em vídeos de concertos, e em partitura.

A análise de um *corpus* de 7 registros de *7 Anéis*, que se estende de 1988 a 2018, incluindo gravações em estúdio, concertos gravados em áudio e vídeo, e ainda a partitura publicada pelo próprio autor, revela uma obra onde o choro, apesar de figurar como Tema principal da peça, representa apenas uma parte de um complexo fontes, técnicas e ‘modelos’ visuais e audiotáteis (como o baião, o maracatu, o minimalismo, o polimodalismo), que consolidam um modo de existência alográfico e autográfico.

I. *Ontologia e Filologia grooxêmica de 7 Anéis de Egberto Gismonti em 7 registros*

Os pesquisadores brasileiros têm se dedicado ao estudo da obra de Egberto Gismonti, a exemplo de Vilela (1998),⁴ Pinto (2009),⁵ Moreira (2016)⁶ e vários outros dentre os quais, destacamos aqueles que elaboraram análises completas ou parciais sobre a obra *7 Anéis* como os

⁴ SIBILA G. VILELA, *Dança das cabeças. A trajetória musical de Egberto Gismonti*, Dissertação de mestrado em musicologia, Centro de pós-graduação, pesquisa e Especialização, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1998.

⁵ MARCELO G. M. DE MAGALHÃES PINTO, *Frevo para piano de Egberto Gismonti: Uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*, Dissertação de Mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

⁶ MARIA BEATRIZ CYRINO MOREIRA, *Um coração futurista: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970*, Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas, 2016.

trabalhos de Correntino (2013);⁷ Grajew (2016);⁸ Tiné (2018);⁹ Pinto (2018);¹⁰ e Ribeiro (2019).¹¹ Revisando as contribuições desses autores, propomos uma abordagem que visa retrazar o que chamaremos de ‘filologia groovêmica’ de *7 Anéis* em um *corpus* de 7 registros. Utilizamos a expressão ‘filologia groovêmica’ no sentido de um estudo sobre o desenvolvimento das formas (micro e macro) groovêmicas que especificam a obra *7 Anéis*, baseado em fontes como registros fonográficos, referências de obras escritas, modelos, etc.

A pertinência de uma abordagem como essa pode ser notada a partir da problemática levantada por Tiné (2018) ao analisar o modelo composicional da peça *Forró*, de Gismonti. Na passagem que citamos abaixo, o autor estende sua conclusão à peça *7 Anéis*:

Conforme apontado no plano formal da peça [*Forró*], após a exposição das partes I II e III, que se repetem, há uma última volta à parte I, passando-se então para a seção B, que poderíamos chamar aqui de elaboração. Muito embora, não se trate de um desenvolvimento propriamente dito, mas, sim, de uma série de eventos elaborados baseados em ostinatos e figuras rítmicas brasileiras, bem como em achados harmônicos próprios à música da primeira metade do séc. XX, principalmente do compositor Igor Stravinsky. Tal procedimento, o da elaboração na seção central com as características apontadas, acontece também em obras como *Infância e Sete Anéis* [*sic*], entretanto, não em suas versões originais, mas naquelas executadas no álbum da peça aqui estudada [*Mú-*

⁷ DIONES CORRENTINO, *Tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti: um estudo do choro 7 Anéis*, Dissertação de Mestrado, EMAC-UFG Goiânia, 2013.

⁸ DANIEL GRAJEW, *O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê*, Dissertação de mestrado, USP, São Paulo, 2016.

⁹ PAULO TINÉ, *As escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça ‘Forró’: Brasilidade, vanguarda e sacralidade*, Anais do V Festival de Música Contemporânea Brasileira: *Vida e obra de Egberto Gismonti e Mariza Rezende*, Campinas, SP, FMCB, 2018, pp. 32-47.

¹⁰ MARCELO G. M. DE MAGALHÃES PINTO, *Pensamento musical de Egberto Gismonti em 7 Anéis*, Apresentação Artística, V Festival de Música Contemporânea Brasileira: *Vida e obra de Egberto Gismonti e Mariza Rezende*, Campinas, SP, FMCB, 2018; disponível em: <https://youtu.be/H9w2EOoErVc>.

¹¹ ÉRIKA RIBEIRO, *Maria, O pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti*, Tese de Doutorado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

sica de *Sobrevivência*, 1993] e no álbum anterior [*Infância*, 1991]. Tal fato mostra que o autor não realizou a composição completa de uma vez, mas foi adicionando partes com o passar dos anos o que, a meu ver, aponta para o procedimento de um ‘rapsodismo’ formal, ou seja, uma composição por colagens.¹²

As observações de Tiné são muito pertinentes e delas pretendemos aprofundar dois pontos centrais apontados pelo autor:

- 1) Gismonti não realizou a composição completa de uma vez, mas foi adicionando partes com o passar dos anos;
- 2) o procedimento de um ‘rapsodismo’ formal, ou seja, uma composição por colagens.

Em primeiro lugar, impõe-se a questão ontológica do problema, isto é, sobre quais são os modos de existência da ‘peça’ ou ‘composição’ de Gismonti. Recorrendo ao modelo de Nelson Goodman, e aos princípios fundamentais da TMA, podemos apontar dois modos gerais de existência da obra *7 Anéis*. O primeiro corresponde ao modelo ‘alográfico’ da obra de Gismonti, no sentido goodmaniano,¹³ que corresponde à ideia que permanece apesar das novas formas que a obra manifesta e acumula ao longo do tempo. Ao nos referirmos a este modo de imanência, neste texto, escrevemos *7 Anéis* em itálico. O segundo modo de imanência corresponde à obra ‘autográfica’, especificada em um registro fonográfico localizado em um tempo e local e em um ‘lugar interacional formativo’ (LIF)¹⁴ emergente singu-

¹² P. TINÉ, *As escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça ‘Forró’* cit., pp. 41-42.

¹³ Nos referimos à distinção goodmaniana entre os modos de existência de uma obra: *autográfica* (por exemplo, uma pintura única de van Gogh em um certo Museu. Qualquer cópia será falsa e sem valor) e *alográfica* (por exemplo, a 5ª *Sinfonia* de Beethoven, que se manifesta como obra de Beethoven em múltiplas cópias e performances). Cf. NELSON GOODMAN, *Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho, Lisboa, Ed. Grádiva, 2006 [1976], p. 136 et seq.

¹⁴ Ver FABIANO ARAÚJO COSTA, *À l’écoute du ‘lieu interactionnel-formatif*, in *Écoute multiple, écoute des multiples*, a cura di Béatrice Ramaut-Chevassus e Pierre Fargeton, Paris, Éditions Hermman, coll. «Esthétique», 2019; ID., *Groove and Writing in Toccata*

lar. Ao nos referirmos a este modo utilizamos a grafia “7 Anéis” (entre aspas duplas) seguido do ano do registro. Diante dessa fundamentação ontológica da obra, não seria exata a afirmação de que «Gismonti não realizou a composição completa de uma vez, mas foi adicionando partes com o passar dos anos», como propõe Tiné, pois essa tese pressupõe uma relação de causa e efeito que em uma análise das fontes escritas do autor, não se confirma. Senão, vejamos.

I.1. *Fontes escritas: as partituras das composições de Gismonti e de 7 Anéis*

A própria ideia de composição, portanto, deve ser discutida aqui no caso específico de Gismonti, para não induzir ao erro em relação a outras práticas. Gismonti possui composições editadas e publicadas em partitura desde a época em que viveu em Paris, no final dos anos 1960. Nesse caso, destacamos as composições para violão solo *Variations*, de 1970 e *Central Guitar*, de 1973 (v. Fig. 2, p. 205), publicadas pela Éditions Max Eschig, Paris, por intermédio de Turíbio Santos.¹⁵

No entanto, essas são composições que se enquadram em um modelo bem específico do repertório de concerto. As composições de Gismonti que tratamos aqui são aquelas cujas performances foram registradas em seus álbuns, e que em relação à complexidade das performances de Gismonti nesses discos, essas partituras assemelham-se ao modelo de *leadsheets* para as performances senão de partituras de choro como as de Ernesto Nazareth ou Chiquinha Gonzaga.

Nesse quadro a primeira publicação das partituras das composições de Gismonti serão encontradas no encarte da edição origi-

em ritmo de Samba nº 2 by Radamés Gnattali: Mediological Subsumption and Emergences of the 'Interactional-Formative Space, «RJMA – Journal of Jazz and Audiotactile Musics Studies», n. 1, 2018, English Notebook, IReMus-Sorbonne; URL: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7eb0f109>>; ID., *Plurality of 'Spuntos' and Audiotactile Formativity: A New Look on Collective Music Improvisation*, «Itinera: Rivista di filosofia e teoria delle arti», n. s., n. 10, 2015, pp. 216-233; doi: <http://dx.doi.org/10.13130/2039-9251/6661>.

¹⁵ Hoje distribuídas pela Éditions Durand: <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Catalogue.aspx/details/415020>, e <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Catalogue.aspx/details/433827>.

CENTRAL GUITAR

EGBERTO GISMONTI
1973

8^e corde en Ré

Vivo $\text{♩} = 84$

f

p

ppp

Lento

pp *f* *pp* *f*

sul pont

f *pp*

a Tempo

Lento

f *p* *f*

* Étouffer les Cordes — Laisser sonner le La (2) sur la 6^e corde.
 ** Sur la 5^e corde. *** Golpe

© 1978 by EDITIONS MAX ESCHIG
215, rue de Valenciennes - 75006 PARIS

M. E. 8159

EGBERTO GISMONTI
ALBUQUERQUE
POUR GUY PAVY

Fig. 2 – EGBERTO GISMONTI, *Central Guitar* (1973):
Primeira página da partitura; Éditions Max Eschig, Paris

nal do LP *Alma* de 1986 (v. Fig. 3, p. 206). Essas composições, editadas pela 'Branquinho Edições Musicais Ltda', são as seguintes: *Baião Malandro*, *Palhaço*, *Loro*, *Maracatú*, *Karatê*, *Frevo*, *Água & Vinho*, *Infância*, e *Cigana*.

Em 1990, Gismonti publica um *songbook* com 22 composições, agora editadas pela Gismonti Editions, em parceria com a 'Mondiamusic', editora localizada em Genebra, Suíça, comandada pelo Grupo editorial Liechti.¹⁶ Em relação à apresentação da estrutura das parti-

¹⁶ http://www.sidomusic.com/en/groupe_liechti.php. O grupo administra os catálogos Gismonti Editions e Mondia Music.

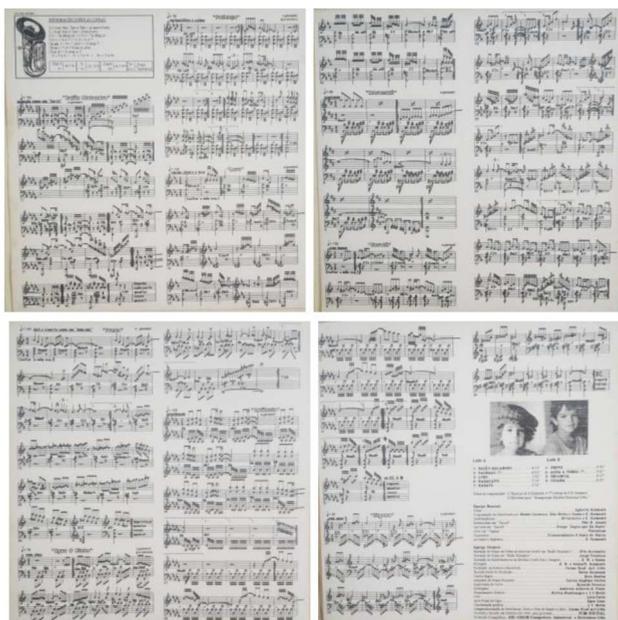


Fig. 3 – Frente e verso do encarte dobrável do LP *Alma* (1986) com partituras publicadas

turas, a proposta dessa publicação é semelhante à do encarte do LP *Alma*, isto é, apresenta a melodia, as cifras, o acompanhamento de mão esquerda, informações sobre os álbuns que contém as composições gravadas, e um dicionário de acordes. Das vinte e duas composições desse volume, sete delas já haviam sido publicadas no encarte de 1986, ficando de fora *Água & Vinho*, *Infância*, e *Cigana*. Outra observação importante é que as partituras de 1990, da Gismonti Editions, são mais detalhadas que as do encarte de 1986, da Branquinho Edições Musicais Ltda, e em alguns casos certas partes da forma encontram-se realocadas em relação à versão anterior e novas partes são adicionadas, como é o caso de *Frevo* e *Baião Malandro* (v. Figg. 4 e 5, p. 207).

Essa característica, de apresentar partes da forma realocadas ou adicionadas, é, como observa Vinícius Bastos Gomes (2015), um traço marcante nas execuções de Gismonti sobre suas próprias composições: «O que é perceptível é que Egberto altera as formas das composições ao seu gosto. E na obra estudada [LP *Alma* de 1986], o pia-

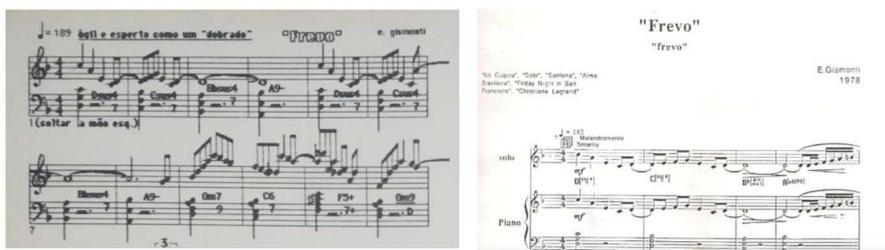


Fig. 4 – Partituras de *Frevo* no Encarte do LP *Alma*, 1986, e no *Songbook* Egberto Gismonti, Genebra, Mondiamusic, 1990

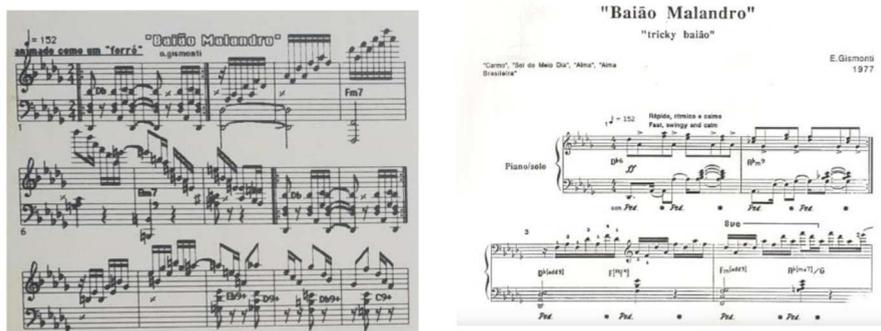


Fig. 5 – Partituras de *Baião Malandro* no encarte do LP *Alma*, 1986, e no *Songbook* Egberto Gismonti, Genebra, Mondiamusic, 1990

nista não se limita apenas a repetir partes ou não. Também as altera, adiciona e omite».¹⁷ No entanto, na discussão em questão neste tópico, sobre as fontes escritas da música de Gismonti, essa característica pode ser notada também nas edições das partituras, e isso nos diz algo sobre o caráter ao mesmo tempo prescritivo e descritivo dessas partituras. Elas prescrevem uma abertura para as execuções (com indicações do tipo: ‘repetir cada parte quantas vezes quiser’, ou ‘improvisar quantas vezes queria’, etc.), mas também descrevem uma determinada forma adotada pelo autor na performance registrada em um dos discos listados na partitura.

¹⁷ VINÍCIUS BASTOS GOMES, *Alma: o estilo pianístico de Egberto Gismonti*, Dissertação de Mestrado em Música, sob a orientação de Paulo S. Tiné, Campina, Unicamp, 2015, p. 143-144.



Fig. 6 – Frente e verso do encarte dobrável do CD *Alma* (1996) com partituras publicadas

O caso de *7 Anéis* apresenta um novo problema. Sua partitura não se encontra no *songbook* de 1990, mas foi publicada em 1996 no encarte da reedição em CD do disco *Alma*. Nessa reedição de *Alma*, além das gravações da versão original do disco foram adicionadas as gravações de “Ruth”, “Sanfona”, “A Fala da Paixão”, “Realejo” e “7 Anéis”, gravadas em um concerto no Teatro Sesc São Paulo, em 1993. O novo encarte, dobrável, (v. Fig. 6) trazia as partituras de todas composições presentes no disco.¹⁸

Essas novas partituras possuem um padrão de editoração mais elaborado em relação ao da edição de 1986, e impressiona sobretudo a extensão da partitura de *7 Anéis*, que, diferentemente das outras composições, apresenta mais detalhes e um número maior de partes. Nesse conjunto de composições, vale observar que a partitura de *Maracatú*, por exemplo, limita-se à escrita do tema, enquanto a gravação apresenta uma forma bem mais complexa. Não é o que acontece, no entanto, com *7 Anéis*. Para esta composição, o autor publicou uma partitura com todas as partes, ocupando 3 páginas do encarte (v. Fig. 7, p. 209).

O curioso é que a forma detalhada apresentada na partitura difere, como veremos, da forma da gravação do disco (realizada em 1993, publicada no disco em 1996). Além disso, vale lembrar que a primei-

¹⁸ Nesta edição de *Alma*, figuram as seguintes composições: *7 Anéis*, *Água & Vinho*, *Baião Malandro*, *Cigana*, *Fala da Paixão*, *Frevo*, *Karatê*, *Loro*, *Maracatú*, *Palhaço*, *Realejo*, *Ruth*.

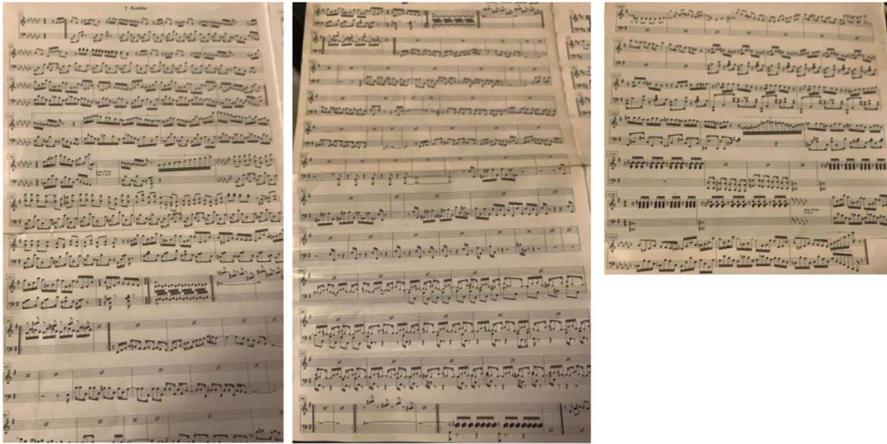


Fig. 7 – Partitura de *7 Anéis* publicada no verso do encarte do CD *Alma* (1996)

ra gravação de *7 Anéis*, em 1988 no álbum *Feixe de Luz*, não contém uma das seções temáticas contidas na partitura. Colocam-se, portanto, as seguintes questões: qual forma caracterizaria o estatuto ontológico alográfico de *7 Anéis*? Seria a forma da partitura publicada no encarte do CD *Alma* (1996)? Seria esta forma publicada em partitura a ‘composição completa’, como sugere Tiné (2018)? Nesse caso, a qual gravação esta partitura corresponde?

Se o problema se resolve com a resposta a essas perguntas, a forma que caracteriza o estatuto ontológico alográfico de *7 Anéis* é a forma registrada no álbum *Infância* (1990^G/1991^P) que, por sua vez, corresponde à forma da partitura publicada em 1996 no encarte da reedição do disco *Alma*.

Temos assim, a seguinte sequência cronológica:

- 1988 – gravação de “7 Anéis” no álbum *Feixe de Luz*;
- 1990 – publicação de 22 composições pela Mondiamusic, onde não consta *7 Anéis*;
- 1990 – gravação de “7 Anéis” no álbum *Infância*;
- 1991 – publicação do álbum *Infância*;
- 1993 – gravação em concerto solo de “7 Anéis” no Teatro Sesc.
- 1996 – publicação da reedição em CD do álbum *Alma*, com a

gravação de “7 Anéis” de 1993, e da partitura de 7 *Anéis* descrevendo a forma realizada no álbum *Infância*, de 1990.

I.2. O rapsodismo e a perspectiva visual

Vamos analisar agora a tese sobre o rapsodismo. Vejamos os argumentos apresentados por Tiné (2018):

Do ponto de vista formal observa-se que, apesar de se tratar simplesmente de um grande ABA com uma cadência inserida antes da reexposição final, do ponto de vista da constituição interna das partes, há, como observado, um desenvolvimento da seção B por ostinatos de repetição. Não deixa de ser intrigante tal semelhança de procedimentos com os dos nacionalistas da 1ª metade do séc. XX esse procedimento composicional rapsódico,

O nome ‘rapsódia’ sugere uma improvisação. [...] A excelência de uma improvisação assenta-se mais em seu inspirado imediatismo e vivacidade do que em sua elaboração. É claro, a diferença entre uma composição escrita e improvisada é a velocidade de produção [...] Assim, sob condições apropriadas, uma improvisação pode ter a profundidade de elaboração de uma composição cuidadosamente trabalhada. Geralmente, uma improvisação irá apegar-se a seu tema mais pelo exercício da imaginação e emoção do que, propriamente, das faculdades estritamente intelectuais. Haverá uma abundância de temas e ideias contrastantes cujo efeito total se adquire por meio de rica modulação e regiões remotas. A conexão entre temas de natureza tão diferenciadas e o controle da tendência centrífuga da harmonia são, em geral, obtidos de maneira casual, por meio de ‘pontes’ e, inclusive, justaposições abruptas; (ARNOLD SCHOENBERG, *Funções Estruturais da Harmonia*, trad. Eduardo Seincmann, São Paulo, Via Lettere, 2004, p. 108).

Ainda que se pese a definição de improvisação como uma composição com velocidade de elaboração, o termo *rapsodismo* parece conveniente para descrever alguns processos formais adotados pelo autor em outras obras que parecem clarificar o método de composição empregado. Por exemplo, a peça “7 Anéis” gravada nos álbuns *Feixe de Luz* (EMI-ODEON, 1988) e *Infância* (ECM, 1991). Este último tem a mesma formação do disco abordado. Na primeira gravação não há a presença da seção central em ostinato baseada no modo frígio que é enxertada na segunda versão. O mesmo vale para as diferenças entre as versões de “Infância” do mencionado *Alma* e a do disco de título homônimo à obra

na qual uma seção baseada em poliacordes é enxertada até chegar a um ponto culminante sob uma convenção rítmica em tutti. De maneira semelhante ao “Forró”, há uma cadência, desta vez do contrabaixo, que antecede a reexposição.¹⁹

Notamos inicialmente que o autor está focalizando um processo formal específico adotado por Gismonti dentro do ‘método composicional’ empregado em *Forró* e *7 Anéis*. Tal processo refere-se à liberdade de se incluir (‘enxertar’) ou omitir partes (a seção central, por exemplo) em uma composição, durante a performance, ou realizar colagens e conexões entre temas de natureza distintas com ostinatos, poliacordes, etc, em uma seção contrastante (frisamos, mais uma vez, durante a performance). A problemática noção de improvisação como composição de rápida elaboração é evocada aqui com referência a Schoenberg, devido à inevitável relação de Gismonti com o mundo da composição musical, além de sua sólida formação musical, e se justifica pelo tipo de detalhamento que encontramos na partitura de *7 Anéis* publicada em 1996. Vamos aprofundar esse ponto.

De fato, a noção de improvisação como uma composição de rápida elaboração é problemática pois baseia-se em pressupostos da cultura da música de matriz visual, desconsiderando a ação do princípio audiotátil em fenômenos como o groove e a extemporização. Se consideramos a música de Gismonti na perspectiva de matriz audiotátil, as referidas seções de conexão se configuram na estrutura das performances como espaços de produção de grooves e extemporizações que comportam e integram diversas reelaborações de fontes escritas e audiotáteis da música brasileira e da música contemporânea constituindo o que denominamos por ‘lugar interacional-formativo’ (LIF).²⁰

Naturalmente, Gismonti é um músico que domina completamente a linguagem musical de matriz visual, mas isso não significa que a sua música funcione de acordo com o ‘esquema conceitual visual’. Ao contrário, sua música apresenta diversos traços de uma fenome-

¹⁹ P. TINÉ, *As escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça ‘Forró’* cit., pp. 44-45.

²⁰ Ver nota 14.

nologia audiotátil e conseqüentemente de um 'esquema conceitual audiotátil', onde procedimentos e valores de matriz visual são incorporados e subsumidos no processo poético.

Não se trata aqui, no entanto, de refutar a tese do rapsodismo, mas de investigar mais a algumas camadas do processo enquanto fenômeno audiotátil.

I.3. *Extemporização sobre o modelo e a perspectiva audiotátil*

Dadas essas considerações preliminares, queremos apresentar sucintamente o quadro conceitual que envolve as noções de modelo, extemporização e improvisação que, acreditamos, permite um aprofundamento adequado ao problema aqui analisado: *as múltiplas versões de 7 Anéis, registradas por Gismonti e o processo dinâmico de reelaboração e de fontes e de técnicas da música brasileira como o choro, baião, maracatu, e outras fontes audiotáteis incorporadas à música brasileira.*

Nos referimos à noção de 'modelo' apresentada pelo etnomusicólogo Bernard Lortat-Jacob em seu capítulo 'Improvisation: le modèle et ses réalisations' na obra coletiva *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*,²¹ desenvolvida conjuntamente por ele mesmo, Francesco Giannatasio e Simha Arom entre os anos 1982 e 1984. O conceito de 'modelo de improvisação' é reconhecido na obra de Lortat-Jacob como algo que é implicitamente conhecido do improvisador, mas que, do lado do receptor, é percebido apenas por suas próprias habilidades musicais, incluindo o problema de 'uma tipologia variável de modelos'. Portanto, as possibilidades estabelecidas podem ser uma estrutura modal geral ou rítmica, uma fórmula melódica, uma estrutura métrica-harmônica ou uma forma de construção polifônica específica. Estruturalmente um modelo pode ter um maior ou menor grau de densidade. Um modelo mais denso permite apenas algumas variações ou alterações do modelo, abarcando assim operações semelhantes à técnicas de composição. Um modelo menos denso oferece maior grau de liberdade e tende a ser absorvido pela improvisação.

²¹ BERNARD LORTAT-JACOB, *Improvisation: le modèle et ses réalisations*, in *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éditeur Bernard Lortat-Jacob, Paris, Selaf, Poche, 1987, pp. 45-59.

Independentemente do grau de densidade do modelo, ainda há o problema do enunciado musical improvisado. Do ponto de vista estático, o autor evoca a noção de ‘anterioridade estrutural’ do modelo frente à improvisação. Por outro lado, do ponto de vista dinâmico, o modelo não se limita mais a ser apenas uma referência, mas seus componentes atuarão diretamente na produção (geração) de enunciados improvisados. Os dois pontos de vista funcionam de forma combinada. O primeiro caso, (estático) recebe o rótulo de ‘modelo figurativo’, que funciona por um lado como um elemento comparativo no qual a variação é percebida. A forma de um tema (seu perfil melódico, sua estrutura harmônica), por exemplo, é o ‘modelo figurativo’ por meio do qual a variação se apresenta como tal, mas seus componentes estruturais (escala, modo, relações harmônicas) também atuam de uma maneira dinâmica no processo de improvisação como um ‘modelo gerador’ fornecendo os elementos construtivos (ou o conjunto de regras) pelos quais as variações podem ser explicadas. A relação entre o ‘modelo gerador’ e o ‘enunciado real’ é representada por Lortat-Jacob na forma de um diagrama tripartido (v. Fig. 8).

O tema e a forma de variação da música erudita, bem como a improvisação sobre a forma tema-chorus de improvisações do jazz, são modelos com um esquema métrico-harmônico, mas são apenas uma das possíveis manifestações da noção de modelo. Em relação ao diagrama, Lortat-Jacob destaca que a partitura memorizada da música lida é uma espécie de fusão entre o modelo figurativo e o enunciado real que coincide com o texto da composição escrita. Em compara-

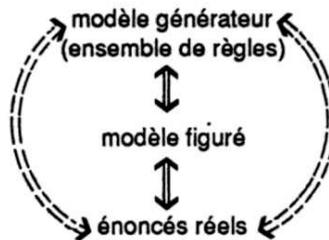


Fig. 8 – Diagrama tripartido representando o a estrutura do processo de improvisação através das relações entre ‘modelo gerador’ (conjunto de regras), ‘modelo figurativo’ e ‘enunciado real’ da improvisação (Extraído de B. LORTAT-JACOB, *Improvisation: le modèl et ses réalisations* cit., p. 53)

ção com a criação de tipo improvisado de culturas de tradição oral, ao contrário, a manifestação musical necessita de uma referência externa para se constituir.

Coloca-se em questão, portanto, a validade da estrutura do ‘modelo figurativo’ na especificidade das músicas audiotáteis, em especial no caso de *7 Anéis*. Para responder a essa questão deve-se atentar para o suporte mediológico desta figuração. Na cultura da música erudita o ‘modelo figurativo’ é o da figuração escrita que o compositor concluiu no ato da composição. Ato que é segmentado no tempo, e que pode ser submetido a diversas revisões até a forma definitiva da partitura. Nas músicas de tradição oral, a criação improvisada é transmitida pelo médium mnemônico de informação. Nas músicas audiotáteis, por sua vez, a formatividade audiotátil se interpõe entre o modelo figurativo e os enunciados musicais reais, como mostra Caporaletti em seu diagrama (v. Fig. 9).

Como nas músicas de tradição oral, o processo de modelização figurativa é mediado pela memória, as regras de extemporização são



Fig. 9 – Esquematisação da processualidade extemporisativa, segundo Caporaletti, com a formatividade audiotátil se interpondo entre o ‘modelo figurativo’ e o ‘enunciado real’ da improvisação (Extraído de VINCENZO CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019, p. 91)

sustentadas por uma memória, as regras de extemporização são engendradas por fórmulas menos específicas. No caso das músicas audiotáteis o processo de modelização é fundado sobre a codificação neaurática (CNA), e o processo de extemporização é distinto porque a dinâmica de objetivação da forma e da linguagem musical se cristaliza de tal forma no disco ou na performance registrada em tempo real, de maneira que a música seja o resultado de uma performance artisticamente exitosa. Assim, as fontes e técnicas orais e escritas em jogo dão lugar a critérios estéticos de extemporização fundados em valores como o *swing*, o groove ao estabelecimento de um lugar interacional-formativo. Mas como se situa então *7 Anéis*, considerada pelo compositor um choro, e diante da problemática exposta no tópico anterior sobre sua fonte escrita e diante das diferentes versões que apresenta?

Antes de entrarmos nas análises groovêmicas de cada versão *7 Anéis* – que nos permitirá uma possível resposta à questão acima, e que serão empreendidas no próximo tópico – vamos considerar mais uma camada do quadro teórico da noção de modelo em perspectiva audiotátil. Inicialmente, Caporaletti enfatiza a distinção entre extemporização sobre um texto musical estruturado (como uma partitura) e a ideia de interpretação da música erudita:

[...] È in ogni caso importante stabilire che l'estemporizzazione esula rispetto alle dinamiche che presiedono alla *riproduzione musicale* (secondo la terminologia di Adorno) di un testo già predisposto strutturalmente (ad esempio, in partitura), come l'*interpretazione* della musica classico/romantica/modernista, proprio in quanto il testo fenomenologico, sulla base di codici culturali, di fatto, non le preesiste, ma si configura appunto in funzione della sua azione.²²

[É importante estabelecer que a extemporização vai além da dinâmica que preside a *reprodução musical* (segundo a terminologia de Adorno) de um texto já estruturalmente preparado (por exemplo, na partitura), como a *interpretação* da música clássica/romântica/modernista, precisa-

²² V. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo* cit., pp. 92-93. Ver também o texto de Caporaletti neste volume, pp. 133-161.

mente porque o texto fenomenológico, com base nos códigos culturais, de fato, não os preexiste, mas se configura precisamente em função da sua ação].

Em seguida, a relação entre extemporização que produz um enunciado musical com um referente escrito ou não escrito, em suas especificidades culturais:

L'ambito elettivo dell'*estemporizzazione* è nella produzione di un enunciato musicale che non ha referente scritto, o con referente scritto con scarsa autorità testuale (estraneo, quindi, all'ideologia della *Werk-treue*) da cui sia possibile, per convenzione culturale, distanziarsi performativamente andando ad incidere – sempre *sub condicione* del processo di censura preventiva, di validazione della comunità culturale di appartenenza o della sottocultura di riferimento – sulla stessa struttura sintattica, ritmo-diafematica, armonica o modale. Oppure, da integrare con *addenda*, senza però perdere l'identità testuale di unità di concettualizzazione musicale o di processualità performativa-variazionale culturalmente stilizzata (ossia, senza sfociare in un'intenzionale e culturalmente riconosciuta procedura elaborativa in tempo reale con aggiunta di nuovo materiale).²³

[A esfera eletiva da *extemporização* está na produção de um enunciado musical que não tem referente escrito, ou com um referente escrito com pouca autoridade textual (portanto estranho à ideologia do *Werk-treue*) do qual é possível, por convenção cultural, distanciar-se performativamente – sempre sujeito ao processo de censura preventiva, validação da comunidade cultural de pertencimento ou da subcultura de referência – na mesma estrutura sintática, ritmo-diafêmica, harmônica ou modal. Ou, para ser integrado com um adendo, sem, no entanto, perder a identidade textual de uma unidade de conceituação musical ou processualidade performativa-variacional culturalmente estilizada (ou seja, sem levar a um procedimento de processamento intencional e culturalmente reconhecido em tempo real com a adição de novo material).]

Finalmente, o autor especifica a prática criativa em tempo real em dois níveis: extemporização (Nível 1) e improvisação (Nível 2), identificando a partir destes, dois modelos processuais: o de criação mu-

²³ *Ibid.*

sical em tempo real sobre um modelo figurativo (Processo A); e o de criação em tempo real de um modelo figurativo ex-novo (Processo B).

Nella prospettiva di un'ulteriore specificazione e approfondimento della teoria del *modello/referente* della prassi creativa in tempo reale, proponiamo una doppia qualificazione di tale nozione in ragione dei concetti di estemporizzazione e improvvisazione. Nel primo caso, che si può definire *Processo A*, vi è il normativo criterio del modello figurale – della mappa concettuale che presiede all'esplicazione delle prassi *ex tempore* – che si istanzia in una doppia articolazione, nei Livelli 1 e 2, corrispondenti rispettivamente ai processi dell'estemporizzazione e improvvisazione. In questo caso, i processi di creatività estemporanea implicati possono essere definiti come 'creazione sul modello'. Nel *Processo B*, invece, possiamo identificare una natura del modello di diverso tipo, in cui esso non si configura come mappa concettuale bensì come un diretto precipitato creativo, che viene a coincidere, così, col Livello 1. È questo il caso in cui l'atto estemporizzativo inteso in sé non si riferisce ad un modello culturalmente determinato, o preconstituito nella coscienza, ma come un farsi della forma nella propria attualizzazione prescindendo da un'antiorità strutturale, analogamente ai criteri di alcuni aspetti dell'ispirazione compositiva primigenia. In questo caso si potrà parlare di 'creazione del modello'. Naturalmente anche questo tipo di modello 'collassato', per così dire, sull'estemporizzazione, è suscettibile di elaborazione di secondo livello, coerentemente ai principi estetico/artistici seguiti dal *performer*, dando luogo ad una specifica implementazione improvvisativa, nell'ambito dei processi estetici di codifica neo-auratica.²⁴

[Com vista a uma maior especificação e aprofundamento da teoria do *modelo/referente* da prática criativa em tempo real, propomos uma dupla qualificação desta noção a partir dos conceitos de extemporização e improvisação. No primeiro caso, que pode ser definido como *Processo A*, há o critério normativo do modelo figurativo – do mapa conceitual que preside a implementação da prática *ex tempore* – que se instancia numa dupla articulação, nos Níveis 1 e 2, correspondendo respectivamente aos processos de extemporização e improvisação. Nesse caso, os processos criativos extemporâneos envolvidos podem ser definidos como 'criação no modelo'. No *Processo B*, por outro lado, podemos iden-

²⁴ *Ivi*, pp. 96-97.

tificar uma natureza do modelo de um tipo diferente, em que ele não se configura como um mapa conceitual, mas como uma direção criativa precipitada, que portanto coincide com os Níveis 1. É o caso em que o ato extemporizativo entendido em si mesmo não se refere a um modelo culturalmente determinado, ou pré-constituído na consciência, mas como um fazer da forma em sua atualização independente de uma anterioridade estrutural, à semelhança das críticas a alguns aspectos da composição primitiva. inspiração. Neste caso, podemos falar de 'criação do modelo'. Claro que mesmo este tipo de modelo 'colapsado', por assim dizer, na extemporização, é susceptível de processamento de segundo nível, coerentemente com os princípios estéticos/artísticos seguidos pelo intérprete, dando origem a uma implementação improvisada específica, no contexto de processos estéticos de codificação neo-aurática.]

Esse esquema teórico é ilustrado na Figura 10, abaixo:

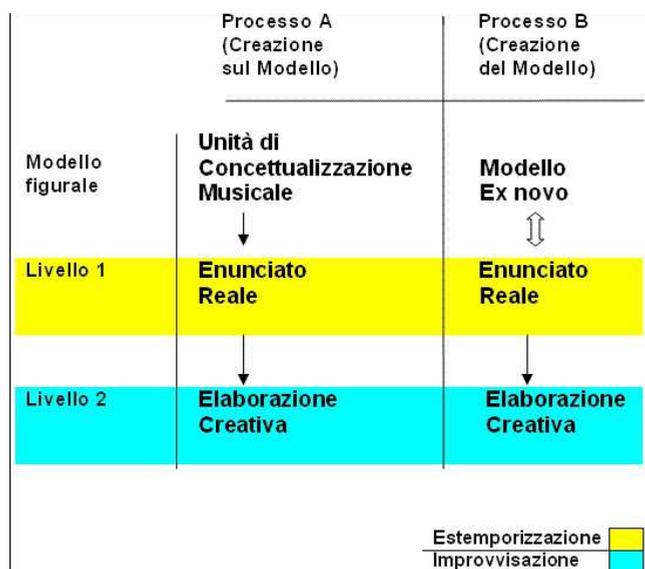


Fig. 10 – Esquemática dos processos improvisativos de tipo A e B, segundo V. CAPORALETTI, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo* cit., p. 97)

Esse esquema teórico apresenta, ao nosso ver, potencial heurístico para o entendimento dos processos implicados na construção de 7 *Anéis*, sobretudo se aplicado na análise diacrônica das formas macro-

groovêmicas registradas em performances em estúdio e em concertos, em álbuns ou difundidos nas mídias digitais, não deixando de considerar a forma registrada na partitura publicada em 1996.

II. *Análise macrogroovêmica das versões*

Seguimos agora com uma análise comparativa de um *corpus* de 7 gravações de 7 *Anéis*, listadas abaixo, identificando a macroforma groovêmica de cada registro. Veremos como o modelo foi estruturado e consolidado ao longo das versões.

1. “7 Anéis” [1988] - Gravação em Estúdio com o grupo Academia de Dança, no álbum *Feixe de Luz* (1988);
2. “7 Anéis” [1990^C/1991^P] - Gravação em Estúdio, em Quarteto, no álbum *Infância* (1991);
3. “7 Anéis” [1991] - Gravação de Concerto no programa ‘Jazz Brasil’ - Tv Cultura (1991);
4. “7 Anéis” [1993^C/1996^P] - Gravação de Concerto de piano solo no SESC Pompéia, em 1993 na reedição do álbum *Alma* (1996);
5. “7 Anéis” [1994] - Gravação de Concerto, em Trio, na Sala Cecília Meireles (1994);
6. “7 Anéis” [2015] - Gravação piano solo no Programa Sr. Brasil (2015);
7. “7 Anéis” [2018] - Gravação de Concerto, em Trio, no V FMCB - Campinas (2018).

Esse *corpus* permite três categorizações preliminares: (1) a categoria Estúdio/Concerto ; (2) Grupo/Solo e (3) Versões com correspondência Formal/Versões isoladas (v. Figg. 11-13, p. 220) As condições presentes em cada uma dessas categorias definem uma série de fatores que devem ser levados em conta para compreendermos a dinâmica formativa manifesta nessa obra musical. Em Araújo Costa (2015)²⁵ definimos o conceito de ‘Lugar Interacional-Formativo’ como o *locus* de constituição e reconhecimento da artisticidade de uma obra. Onde estão em jogo as referências culturais envolvidas na obra e as iniciativas criativas no ato formativo.

²⁵ F. ARAÚJO COSTA, *Plurality of ‘Spuntos’ and Audiotactile Formativity: A New Look on Collective Music Improvisation* cit.

Versão Estúdio	Versão Concerto
“7 Anéis” [1988]	“7 Anéis” [1991b]
“7 Anéis” [1990 ^G /1991 ^P]	“7 Anéis” [1993 ^G /1996 ^P]
	“7 Anéis” [1994]
	“7 Anéis” [2015]

Fig. 11 – *Corpus* organizado segundo a categoria Estúdio/Concerto

Academia de Danças	Piano Solo
“7 Anéis” [1988]	“7 Anéis” [1993 ^G /1996 ^P]
Quarteto/Trio ECM	“7 Anéis” [2015]
“7 Anéis” [1990 ^G /1991 ^P]	
“7 Anéis” [1991b]	
“7 Anéis” [1994]	
Trio	
“7 Anéis” [2018]	

Fig. 12 – *Corpus* organizado segundo a categoria Grupo/Solo

Forma Isolada	Correspondência Formal
“7 Anéis” [1988]	“7 Anéis” [1990 ^G /1991 ^P]
“7 Anéis” [1993 ^G /1996 ^P]	“7 Anéis” [1991b]
	“7 Anéis” [1994]
	“7 Anéis” [2015]
	“7 Anéis” [2018]

Fig. 13 – *Corpus* organizado segundo a categoria Isolada/Correspondência Formal

II.1. Sobre o entendimento da forma de *7 Anéis* como um choro

Há uma questão que pode ser tomada como ponto de partida para nossa investigação: *7 Anéis* é um choro? De fato, além de vários estudiosos se referirem à peça como um choro, sem maiores ressalvas, o próprio Gismonti, na gravação da versão de 2015, se refere a esta peça como um choro, dedicado à *pianeira* Tia Amélia.

Antecipamos aqui uma série de problemas que encontramos nas análises. Na nossa visão o maior problema é a análise de uma versão isolada. O resultado formal encontrado em uma versão pode mostrar inconsistência com uma outra versão. Daí a necessidade de uma análise comparativa diacrônica e sincrônica, e que considere o estatuto ontológico alográfico e autográfico da obra, além das condições do ‘lugar interacional-formativo’ do registro da obra. Correntino (2013) e Magalhães Pinto (2018), por exemplo, analisam a versão “7 Anéis” [1993^G/1996^P]. Na verdade, Correntino analisa a partitura de *7 Anéis* publicada em 1996 tomando-a como base para a gravação de 1993 (publicada no álbum de 1996, como vimo acima), identificando um choro em forma variante do rondó ABACA, organizado em longas seções ABCA’.²⁶ A solução da análise formal alcançada é interessante, pois efetivamente analisa a versão de 1991 (correspondente à forma da partitura) englobando na descrição certas partes da versão de 1993.

Magalhães Pinto, por sua vez, recorre à transcrição da versão “7 Anéis” [1993^G/1996^P]. Para o autor, *7 Anéis* é um choro, e a versão analisada é organizada em 3 seções, sendo a Seção I: Tema choro (AB) + 5 variações; Seção II: baseada em desenvolvimento rítmico e motivico; Seção III: 2 variações.²⁷ Em seguida, o autor analisa o Tema choro em si, subdividindo-o da seguinte forma: Partes A e B, que são seguidas por 5 variações. Veremos, que ao consideramos todas as versões, novos recortes são necessários para compreender a estrutura da composição e inclusive a estrutura da mobilidade das partes.

²⁶ D. CORRENTINO, *Tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti: um estudo do choro 7 Anéis* cit., p. 22.

²⁷ M. G. M. DE MAGALHÃES PINTO, *Pensamento musical de Egberto Gismonti em 7 Anéis* cit., 2’11”.

II.2. *A primeira versão: gravação em estúdio, com o grupo Academia de Dança no álbum Feixe de Luz (1988) – Forma Isolada*

A primeira performance gravada de “7 Anéis” encontra-se no álbum *Feixe de Luz* (1988). Por ser a primeira poderia ser considerada a forma de referência. No entanto, em relação ao conjunto de versões aqui analisadas esta versão se distancia das demais sobretudo pela sonoridade *fusion* do seu grupo Academia de Danças com uso de sintetizadores e a presença da bateria.²⁸

Após uma primeira audição percebe-se que há um Tema Principal, uma seção de improvisação do tipo *fusion* e em seguida a apresentação do Tema Secundário com um material contrastante com característica de baião modal. Apesar de, como dito acima, *7 Anéis* ser apresentada pelo próprio Gismonti como um choro, é possível identificar o modelo do choro apenas no Tema Principal o qual é composto por um período A de 4 compassos com repetição seguido de um refrão B, igualmente um período de 4 compassos, sem repetição. Este ||:A:||B|| é repetido, porém o segundo B surge com variação, após o qual o período A ressurgue com repetição. O que se tem até aqui é um ||:A:||B||:A:||B’||:A:||.

O material é tonal, com encadeamentos simples e de contornos melódicos e acentos rítmicos típicos do choro, e a base rítmica é um baião coco de embolada seguido por uma base de maracatu tradicional executada pela bateria. Após esse ciclo, pode-se dizer que a estrutura do Tema principal consiste de uma sequência de variações sobre A intercaladas pelo refrão B, pois o que se segue pode ser visto como uma variação estruturada sob a mesma harmonia e forma de 4 com-

²⁸ Na verdade, como mostra nosso estudo em F. Araújo Costa (*Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução*, cit.) a produção fonográfica de Gismonti no período de 1982 a 1989, no Brasil, girava em torno de experimentações eletrônicas, como pode ser observado nos álbuns *Fantasia* (1982), *Cidade Coração* (1983), *Bandeira do Brasil* (1984), *Trenzinho Caipira* (1985) e *Feixe de Luz* (1988). Esse é um período em que Gismonti dedicou-se também à produção de trilha sonora de filmes. É comum encontrar nos discos acima citados faixas que correspondem ao material preparado para os filmes. Outros como *Kuarup* (1989) e *Amazônia* (1990) eram praticamente a trilha sonora dos filmes em disco. O compositor também produziu música para balé, registrada em *Sonhos de Castro Alves* (1982).

passos meio tom acima, embora o material melódico seja consideravelmente contrastante ritmicamente e em seu caráter. A esta variação segue-se o refrão B idêntico ao anterior, porém já na nova tonalidade. O resultado formal até aqui é ||:A:||B||:A:||B'||:A:||:A':||B||A||.

Voltemos à questão da forma do choro, levantada acima. Diversos autores concordam que a forma tradicional do choro é ABACA, podendo surgir com o padrão de repetições ||:A:||:B:||A||:C:||A|| ou outro tipo de padrão. São exemplos clássicos os choros *Atrevido* (1913), de Ernesto Nazareth e *Angá* (1913) de Chiquinha Gonzaga.

Surge então a questão se o Tema principal de "7 Anéis" [1988] é um ||:A:||B||:A:||B'||:A':||B||A|| ou se a parte A' pode ser considerada como um C configurando assim um ||:A:||B||:A:||:C:||B||A||, forma mais próxima do padrão tradicional ABACA do choro.

A Seção III, que se segue após a seção de improvisação (Seção II), apresenta um novo material temático contrastante estruturado em uma sequência de frases modais. Essa sequência é fixa, porém a liberdade encontra-se no groove que acentua o caráter expressivo do baião com acorde de sétima mixolídio e mixolídio com #4. Essa sequência de frases de acento modal dá então lugar para uma cadência que promove o retorno ao tema principal ||:A:||B||.

O resultado dessa forma pode então ser visto como um [||:A:||B||:]||C||:A:||B||, compreendendo o tema principal e variações incluindo a improvisação sobre o tema; a seção C contrastante e o retorno ao tema.

A macroforma desta primeira gravação de *7 Anéis*, representada na Fig. 41, no final deste texto, pode ser considerada um modelo isolado. Gismonti não dará continuidade a essa estética *fusion* 'Academia de Danças' nas versões subsequentes de *7 Anéis*. A seção de improvisação sobre o tema com o modelo solista e acompanhamento *fusion* dará lugar a novos materiais temáticos e a exploração de texturas minimalistas e polimodais. Esse novo modelo surgirá a partir da gravação de novembro de 1990 para o selo ECM com o novo grupo, com formato de tipo camerístico, com piano, violão, violoncelo, contrabaixo acústico e sintetizador. Assim se definirá a passagem para o

modelo da Macroforma 'ECM' de *7 Anéis*.

II.3. Macroforma ECM: “7 Anéis” [1990^G/1991^P]; [1991]; [1994]

A macroforma ECM foi registrada em estúdio, em quarteto, e repetida também com formação de quarteto no concerto de 1991, no Programa Jazz Brasil, em trio no Concerto de 1994 na Sala Cecília Meirelles.

II.3.1. As fontes fonográficas e videográficas.

Estúdio, Egberto Gismonti Group, Infância (1991)

Nessa gravação, Gismonti (piano) reúne Nando Carneiro (violão e sintetizador), Jacques Morelenbaum (violoncelo) e Zeca Assumpção (contrabaixo acústico). A gravação foi realizada em novembro de 1990 no Rainbow Studio, Oslo, Noruega.

Como mostra a Fig. 15 (p. 225), essa versão é a que produz mais correspondências formais neste *corpus* de 7 registros. Essa versão é de uma sonoridade predominantemente acústica apesar do sintetizador de Nando Carneiro que explora o som sintetizado de flauta acústica. Essa é também a versão cuja exposição do Tema principal se manifesta de forma mais pronunciada como um choro, sobretudo com o nível de refinamento do suingue de choro executado por Gismonti ao piano.

Mas uma das maiores evidências da importância dessa versão é a sua correspondência com a partitura publicada em 1996,²⁹ o que faz com que essa possa ser tomada com a versão de referência de *7 Anéis*.



Fig. 14 – Qr Code para vídeo da performance de “7 Anéis” [1990^G/1991^P], E. Gismonti Group, CD *Infância* (1991)³⁰

²⁹ Ver Fig. 7 e Fig. 20.

³⁰ <https://music.youtube.com/watch?v=LVJjpMObWEc&feature=share>.

Seção I	Introdução ‘Choro’	: A :	B	: A :	B’		
	Tema Principal ‘Choro’	: A :	B	: A :	: C :	B	: Pedal A :
Seção II	Extemporização	Trama Ostinatos/Polimodal					
Seção III	Tema Intermediário ‘Maracatu’	Sequência de frases modais					
Seção IV	Extemporização	Trama Ostinatos/Polimodal					
Seção V	Tema Secundário ‘Baião’	Sequência de frases modais					
Seção I	Tema Principal ‘Choro’	: A :	B				

Fig. 15 – Esquema formal da performance de “7 Anéis” [1990^G, 1991^P], E. Gismonti Group, *Infância* (1991)

Em “7 Anéis” [1990^G/1991^P], o que temos é uma Introdução onde as partes A e B do Tema principal são expostas em piano solo ||:A:| | B| |:A:| |B’| |. Nessa Introdução as variações da parte A são inflexões típicas do choro, que não alteram substancialmente o perfil melódico. Porém, é na variação do refrão B’ que surge um novo desenho melódico (v. Fig. 20, p. 229). A Exposição do Tema Principal ‘Choro’ apresenta a forma geral ||:A:| |B| |:A:| | seguida da parte C aproximando a forma do Tema principal à forma tradicional do choro.

Seguindo a forma da versão “7 Anéis” [1990^G/1991^P], notamos que após a Exposição do Tema Principal ‘Choro’ (Seção I) não temos mais uma seção de improvisação sobre o tema, mas uma Seção de Extemporização sobre um modelo organizado por tramas de ostinatos e texturas polimodais e minimalismo (Seção II). A parte subsequente seria o Tema Secundário ‘Baião’, formado por sequência de frases em estrutura modal. No entanto, na versão “7 Anéis” [1990^G/1991^P] esse Tema Secundário ‘Baião’ é precedido por duas novas seções (quais sejam: Seção III – Tema Intermediário ‘Maracatu’, e Seção IV – Extemporização sobre um modelo organizado por tramas de ostinatos e texturas polimodais e minimalismo) sendo deslocado, portanto, constituindo-se em uma Seção V.

A versão “7 Anéis” [1990^G/1991^P] prevê, portanto, duas seções para a elaboração de extemporizações sobre um modelo organizado por tramas de ostinatos e texturas polimodais e minimalismo.

Essas seções são intercaladas por um material temático inédito na versão de 1988, mas que será mantido nas próximas versões constituindo junto com a Exposição Tema Secundário 'Baião' e o Tema principal 'Choro' o material temático característico de 7 *Anéis* pós-1990.

Três pontos devem ser discutidos a partir da forma da versão do álbum *Infância*:

1) a composição passa a ser constituída por 3 temas: o tema principal (tonal), um choro; o tema intermediário (polimodal), um maracatu; e o tema secundário (modal), um baião. Após o terceiro tema, há a reexposição do tema principal, choro.

2) a quantidade e a disposição das repetições das partes A e B do tema principal variam em relação à versão de 1988.

3) as seções de extemporização, que se organizam em forma de tramas de ostinatos e minimalismo polimodal, ocupam o lugar da 'tradicional' seção de improvisação, da versão de 1988.

O objetivo da análise que empreendemos será agora, além de descobrir as fontes e modelos que compõem a obra, compreender qual é a estrutura do modelo extemporizativo que rege cada seção.

Concertos: 'Jazz Brasil' - Tv Cultura (1991) e Sala Cecília Meirelles (1994)

Os registros de performances em concerto aqui analisadas mostram em que medida estes tomam como base a macroforma ECM. São estes: o registro do programa 'Jazz Brasil' exibido na TV Cultura durante os anos 1990 e 1991, e apresentado pelo musicólogo Zuza Homem de Mello, e o concerto da Sala Cecília Meirelles, de 1994.

No concerto do programa 'Jazz Brasil', o grupo de Gismonti é o mesmo da gravação de 1990, um quarteto com Gismonti (piano), Nando Carneiro (vl.), Jacques Morelenbaum (c) e Zeca Assumpção (contrabaixo acústico). Não sabemos a data exata da gravação do programa, mas sabemos que o grupo realizou um concerto no Circo Voador, Rio de Janeiro, nos dias 09³¹ e 10/08/1991. Este concerto, no

³¹ Dia 09/08/1991, registrado em VHS, duração 1h14'50'', com o repertório: (1) *Salvador*; (2) *Dança n. 2*; (3) *Em Família*; (4) *Bianca*; (5) *Alegrinho #2*; (6) *Karatê*; (7) *7 Anéis*; (8) *A Fala da Paixão*; (9) *Infância* (incidental *Trenzinho Caipira*); (10) *Baião Malandro*; (11) *Realejo/Dansa n. 4 - Miudinho*; BIS (12) *Palhaço*. (Catálogo do Acervo Circo Voador 1982-1997, 1ª Edição, Rio de Janeiro, 2015, p. 322).

Circo Voador,³² é anunciado como lançamento do LP Amazônia (1990),³³ mas de fato o repertório apresenta como novidade as músicas “7 Anéis” e “Infância”, do álbum *Infância* (1991a), este gravado em novembro do ano anterior (v. Fig. 16).



Fig. 16 – Qr Code para vídeo da performance de “7 Anéis” [1991], E. Gismonti Group, VHS, Programa Jazz Brasil, 1991³⁴

O concerto da Sala Cecília Meirelles, por sua vez, encontra-se em um DVD publicado em 2007 que contém 3 concertos: Hermeto Pascoal (piano solo), Zimbo Trio e Egberto Gismonti Trio. As informações do DVD precisam o local do concerto (Sala Cecília Meireles, RJ), a ficha técnica de diretores e produtores: Direção Artística de André Geraissati; Direção Executiva de Sólon Siminovich; Produção Executiva de Paula Hayashi, e Direção de Vídeo de Kan Kato. No entanto, não há informação sobre a data do concerto. A data provável do concerto é o ano de 1994. Participam deste concerto: Egberto Gismonti (piano), Nando Carneiro (sintetizadores) e Zeca Assumpção (contrabaixo acústico; v. Fig. 17, p. 228).

Em relação à macroforma, no concerto ‘Jazz Brasil’, o grupo mantém os 3 temas (principal, intermediário e secundário) intercalados por duas seções de extemporização em tramas de ostinado polimodal,

³² Dia 10/08/1991, registrado em VHS, duração 46’56”, com o repertório: (1) *Salvador*; (2) *Dança n. 2*; (3) *Em Família*; (4) *Karatê*; (5) *7 Anéis*; (6) *A Fala da Paixão*; (7) *Infância*; (8) *Baião Malandro*; (9) *Realejo/Dansa n. 4 - Miudinho*. (Catálogo do Acervo Circo Voador 1982-1997, 1ª Edição, Rio de Janeiro, 2015, p. 323).

³³ O repertório do álbum *Amazônia* é: (1) *Dois Curumins Na Floresta*; (2) *O Senhor Dos Caminhos*; (3) *Trezinho Amazônico*; (4) *Forró Na Beira Da Mata*; (5) *Os Deuses Da Selva I*; (6) *O Baile Dos Caraibas*; (7) *O Coração Das Trevas*; (8) *Dança Das Amazonas*; (9) *Todos Os Fogos, O Fogo*; (10) *Ciranda No Céu*; (11) *Os Deuses Da Selva II*; (12) *Sertão / Forrobodó*; (13) *Turma Do Mercado*; (14) *Fuga & Destruição*; (15) *Floresta (Amazônia)*; (16) *Forró Amazônico*; (17) *Ruth*; (18) *No Coração Dos Homens*.

³⁴ https://youtu.be/96B1-W_ows0.



Fig. 17 – Qr Code para vídeo da performance de “7 Anéis” [1994],
E. Gismonti Group, Sala Cecília Meirelles, 1994³⁵

enquanto no concerto da Sala Cecilia Meirelles, Gismonti não prolonga o Ostinato $\lambda + \xi$ como uma seção de extemporização, mas como uma curta preparação para o tema intermediário (v. Figg. 18 - 19).

Fig. 18 – Esquema formal da performance de “7 Anéis” [1991],
E. Gismonti Group, VHS, *Jazz Brasil*, TV Cultura, 1991

Seção I	Introdução (Choro)	: A :	B	: A :	B		
	Tema Principal (Choro)	: A :	B'	: A :	: C :	B	: Pedal A :
Seção II	Extemporização	Trama Ostinatos/Polimodal					
Seção III	Tema Intermediário (Maracatu)	Sequência de frases modais					
Seção IV	Extemporização	Trama Ostinatos/Polimodal					
Seção V	Tema Secundário (Baião)	Sequência de frases modais					
Seção I	Tema Principal (Choro)	: A :	B				

Fig. 19 – Esquema formal da performance de “7 Anéis” [1994],
E. Gismonti Group, DVD, *Sala Cecília Meirelles*, 1994

Seção I	Introdução (Choro)	: A :	B	: A :	B		
	Tema Principal (Choro)	: A :	B'	: A :	: C :	B	: Pedal A :
Seção II	Tema Intermediário (Maracatú)	Sequência de frases modais					
Seção III	Extemporização	Trama Ostinatos/Polimodal					
Seção IV	Tema Secundário (Baião)	Sequência de frases modais					
Seção I	Tema Principal (Choro)	: A :	B				

³⁵ <https://youtu.be/n8B3-ZCsqcE>.

II.3.1.1. Análise comparativa

Seção I – Tema Principal ‘Choro’

O Tema Principal ‘Choro’ é estruturado pelas partes A e B, que são executadas inicialmente em piano solo, e em seguida, em interação com os outros instrumentistas, são repetidas mais 2 vezes com mais uma repetição da parte A. De maneira geral, a cada repetição Gismonti produz variações das partes em consonância com o modelo do choro. Tratam-se de extemporizações que produzem um enunciado musical com um referente escrito, no caso, as partes A e B. Identificamos nessa exposição a ocorrência do Processo A (ver Fig. 20, p. 230): modelo processual de criação musical em tempo real sobre um modelo figurativo, no caso o choro. Na versão [1990^G, 1991^P], Gismonti explora o modelo figurativo apenas no nível da extemporização (Nível 1). Vale notar que a variação melódica presente na parte B’ não é propriamente uma variação extemporânea ou improvisada de B, pois são idênticas às produzidas na versão de 1988.

Fig. 20 – Tema Principal ‘Choro’ na partitura (cc. 1-33) de *7 Anéis*, publicada no encarte do CD Alma 1996

7 Anéis

The image displays a musical score for the piece '7 Anéis'. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-5) is labeled 'A' and 'Seção I - Tema Principal 'Choro''. The second system (measures 6-9) is also labeled 'A'. The third system (measures 10-13) is labeled 'B'. The fourth system (measures 14-17) is labeled 'B'' and includes a '2' above the first measure and a '6' above the second measure, indicating a second ending. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.



Comparando essas duas versões em concerto com a gravação do álbum *Infância*, a forma adotada na Seção I é praticamente a mesma da versão gravada em estúdio, a diferença básica entre elas é a posição da variação de B'. Na versão de 1990^G/1991^P (assim como na 'original' de 1988) ocorre na 2^a repetição e nas versões de 1991 e de 1994, ocorre na 3^a repetição.

II.3.1.2. Seção II – Extemporização 1 'Trama Ostinato/Polimodalismo'

Na versão 1990^G/1991^P, a Seção II é composta essencialmente de uma estrutura escrita na partitura de 7 *Anéis*, e que identificamos em nossa análise como Ostinato λ (Fig. 21). Erika Ribeiro (2019) identificou como fonte da estrutura Ostinato λ , a seção intermediária da *Ciranda n.º 5 - 'Pobre Cega'* de H. Villa-Lobos (Fig. 22, p. 231).



Fig. 21 – 'Ostinato λ '. Compassos 34-35 da partitura de 7 *Anéis*, publicada no encarte do CD Alma 1996

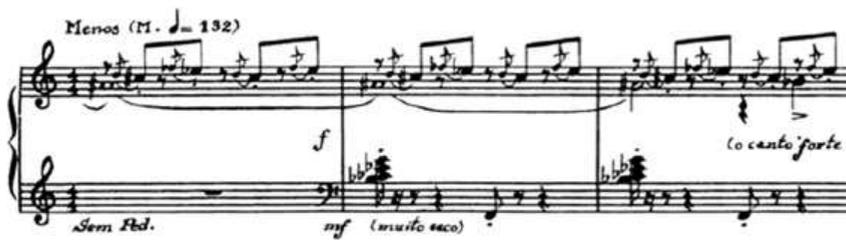


Fig. 22 – Ciranda nº 5 - Pobre Cega' de Heitor Villa-Lobos

Eis um momento importante para a compreensão da estrutura de 7 Anéis. As repetições do Ostinato λ se constituem como uma camada que sustenta os processos de extemporização que produzem um enunciado musical sem um referente escrito, apesar do Ostinato λ , escrito nos cc. 34-35 da partitura (Fig. 20 e 21). Analisando mais detidamente, na Seção II identificamos o modelo processual de criação musical em tempo real sobre um modelo figurativo (o Processo A da Fig. 10), no caso as estruturas presentes nas composições de Stravinsky, Villa-Lobos, Schoenberg, Messiaen, Webern, etc. Nessa versão, Gismonti explora o modelo figurativo no nível da elaboração criativa da improvisação (Nível 2), enquanto Nando Carneiro sustenta o Ostinato λ com o sintetizador.

Na Fig. 23 identificamos graficamente a partir do espectrograma, as posições exatas das estruturas Ostinato λ na linha temporal.³⁷ Além do ostinato, indentificamos com uma seta vertical para baixo e 3 colchetes na parte superior, após a parte da preparação, os pontos

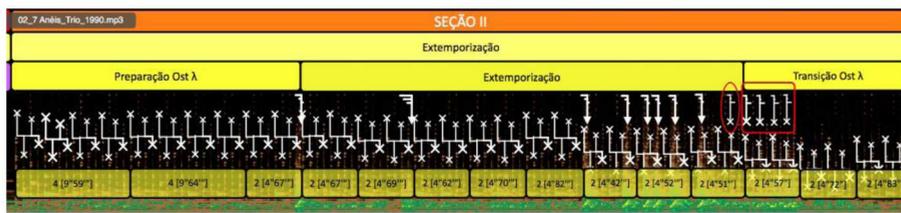


Fig. 23 – Seção II Extemporização 'Trama Minimalismo/Polimodal' "7 Anéis" [1990G/1991P]³⁶

³⁶ Cf. Qr-Code do Fig. 14 ou link da nota 30, minutos 2'32" a 3'50".

³⁷ Grupo de 4 hastes com um 'x' nas extremidades.

SEÇÃO II												
EXTEMPORIZAÇÃO TRAMA OSTINATOS E POLIMODALISMO												
Preparação			Extemporização									Transição
Ost λ			Ost λ									Ost λ
4	4	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	4
[Em7(#4)] 2'32"	70											94

Fig. 24 – Macroforma da Seção II de “7 Anéis” [1990],
E. Gismonti Group, CD Infância, 1990

de chegada das intervenções do piano, que funcionam como marcadores.

Na Fig. 24, por sua vez, mostramos a irregularidade da forma quando tomamos como base a quantidade de compassos que definem as partes dessa seção. A parte identificada como ‘Preparação’ (2’32” a 2’55”), por exemplo, dura 10 compassos. As extemporizações produzidas por Gismonti ao piano (2’55” a 3’32”) duram 18 compassos e a Transição (3’33” a 3’50”) para a Seção III duram 4 compassos. Esses dados nos permitem compreender mais sobre como se dá a gestão da forma em tempo real nesse ambiente de extemporização e interação. A fase de preparação possui a função de estabelecimento do novo ambiente de extemporização (que em nossa elaboração conceitual denominamos de ‘lugar interacional-formativo’).³⁸ Esse momento de preparação não se limita à execução do Ostinato λ , mas configura-se como um acordo em tempo real entre os músicos para a emergência e manutenção das regras que levarão a seção de extemporização ao seu êxito. A intervenção de Gismonti ao piano é o elemento improvisativo, embora determinado pela estética de estruturas minimalistas e polimodal amplamente utilizado, vale dizer, por improvisadores do rol de artistas do selo ECM.

A parte da preparação consiste, portanto, no Ostinato λ que se comporta como um groovema, isto é, como uma unidade estrutural que mantém sua vitalidade pulsiva no equilíbrio de duas modificações groovêmicas em escala temporal, previstas na Teoria dos groove-mas.³⁹ No caso específico, analisamos a variação das durações de cada

³⁸ Ver *supra* nota 14.

³⁹ Ver VINCENZO CAPORALETTI, *Swing e Groove. sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014, pp. 293 et seq.

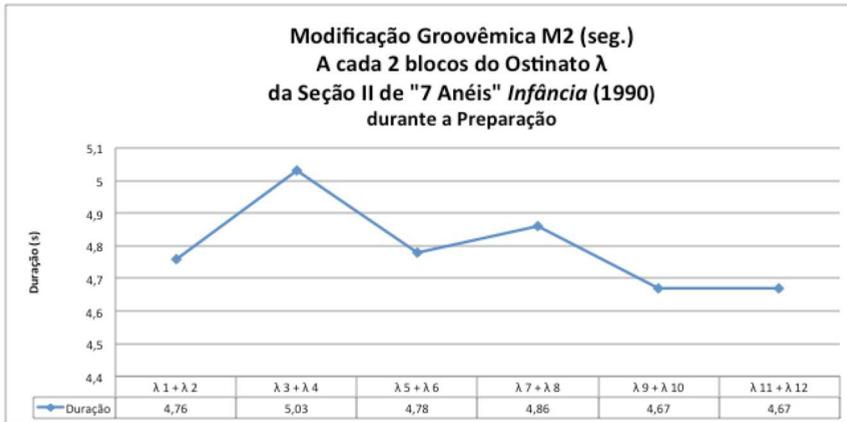


Fig. 25 – Modificação Groovêmica do ‘Ostinato λ ’ durante a Preparação

grupo de 2 blocos do Ostinato λ durante a Preparação, como mostra o gráfico da Fig. 25. Vemos que o padrão da ‘Modificação groovêmica M2’ executado por Nando Carneiro, com o sintetizador, compreendendo a sequência de Ostinatos $\lambda 1$ a $\lambda 10$, é do tipo propulsivo, depulsivo, propulsivo, depulsivo, ou P-D-P-D.

No entanto, assim que Gismonti inicia sua intervenção (2’55”, onde vemos a primeira haste com uma seta na parte inferior e 3 colchetes na parte superior, na Fig. 23), após os 10 compassos (e 10 Ostinatos λ), vemos que Carneiro estabiliza a relação de depulsividade e propulsividade, mantendo a duração do bloco $\lambda 11$ - $\lambda 12$ igual ao bloco anterior (v. Fig. 25).

A partir do início da intervenção de Gismonti, tem início a interação entre Carneiro que executa o Ostinato λ e a criação minimalista de Gismonti. Voltando à Fig. 23, notamos que as estruturas de marcação da improvisação de Gismonti ocorrem de forma mais espaçadas (um espaço mais curto e depois mais longo). Em seguida, caminhando para o final do trecho, ocorre um adensamento das estruturas, gerando um efeito de propulsividade até se estabelecer uma regularidade (grafada com um ‘x’ na ponta inferior das hastes) coincidindo com os pontos de ataque do Ostinato λ , sinalizando o início da Transição.

Em relação às Modificações groovêmicas M2 do Ostinato λ reali-

zado por Nando Carneiro durante a intervenção criativa de Gismonti, notamos, a partir das medições realizadas no espectrograma e dispostas no gráfico abaixo (v. Fig. 26), que não há mais um padrão, mas um comportamento conduzido pela interação com as intervenções de Gismonti, produzindo a trama. Em síntese o comportamento é:

- 1ª intervenção (espaçamento curto): Ost λ D-P
- 2ª intervenção (espaçamento longo): Ost λ D-D-P
- 3ª intervenção (curto): Ost λ D
- 4ª intervenção (adensamento): Ost λ P-D
- 5ª intervenção (bloco coincidindo com o ostinato): Ost λ D-D.

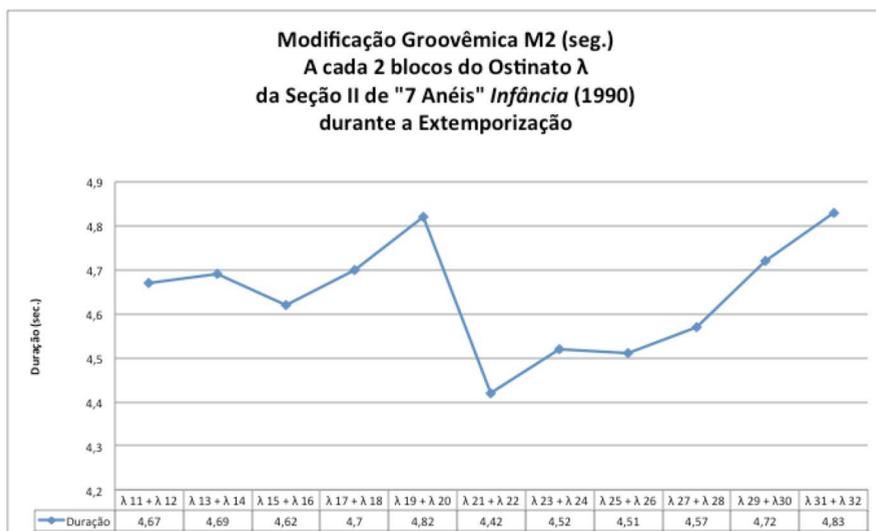


Fig. 26 – Modificação Groovêmica do ‘Ostinato λ ’ durante a Extemporização da Seção II

E quanto às versões de 1991 e de 1994? A principal diferença entre essas versões é a posição da Seção de extemporização. No concerto Jazz Brasil de 1991, ela ocorre de maneira idêntica ao modelo ECM. No concerto de 1994, ela ocorre depois do Tema Intermediário Maracatú. Na verdade, a versão de 1994 subtrai uma das seções de extemporização que ocorrem na versão do álbum *Infância* e no Concerto Jazz Brasil. Comparativamente, se no álbum *Infância* a parte de ‘Prepa-



Fig. 27 – Seção II Extemporização
 ‘Trama Minimalismo/Polimodal’ “7 Anéis” [1991]⁴⁰

ração’ durou 10 Ostinatos λ , no concerto Jazz Brasil ela durou convencionais 4 Ostinatos λ . A intervenção improvisativa de Gismonti insiste em uma fórmula mais constante em relação à de Infância, mas retoma uma estrutura de marcação indicada na Fig. 27, acima, com uma haste com 3 colcheias na parte superior e uma seta na parte inferior. Nessa versão, o Ostinato λ é marcado por uma estrutura aguda (marcada na Fig. 27 com uma haste com a ponta redonda na parte superior) que não segue necessariamente um padrão, senão que a última nota de cada bloco de 4 Ostinatos, e depois adensando para a primeira nota de cada bloco de 3 Ostinatos, e finalmente ocorrendo como um marcador após 7 blocos de Ostinato.

Na versão de 1994, a seção de extemporização ocorre após o Tema Intermediário ‘Maracatú’, e naturalmente, o seu estabelecimento como LIF é feito com o Ostinato $\lambda + \xi$, e será analisado em comparação com a Seção IV do modelo do álbum *Infância*.

II.3.1.3. Seção III – Exposição do Tema Intermediário ‘Maracatu’

O Tema Intermediário ‘Maracatú’ é um dos elementos determinantes na distinção entre o modelo original do álbum *Feixe de Luz* e o Modelo ECM. O Tema é composto por uma sequência de 10 frases modais intercaladas e preparadas pelo groovema Ostinato $\lambda + \xi$, como mostra a Fig. 28, p. 236. A exposição desse tema depende de um grau de interação estabelecida pelos músicos para ajustar os pontos de entrada das frases em meio ao groove constituído pelo Ostinato $\lambda + \xi$ (v. Fig. 29, p. 236). Combinando as Figg. 28 e 29 identificamos a unidade λ na linha temporal do espectrograma com a representação

⁴⁰ Cf. Qr-Code da Fig. 16 ou link da nota 33, minutos 5’23” a 6’22”.

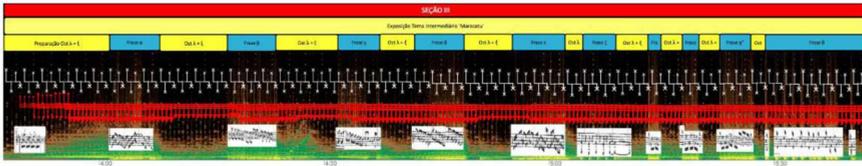


Fig. 28 – Seção III Tema Intermediário ‘Maracatú’,
Infância, “7 Anéis” [1990^G/1991^P]⁴¹



Fig. 29 – ‘Ostinato $\lambda + \xi$ ’. Compasso 36 da partitura
de *7 Anéis*, publicada no encarte do CD Alma 1996

gráfica em branco e hastes alternadas com a extremidade com um ‘x’, enquanto a unidade ξ é identificada em vermelho. As setas indicam os pontos de ataque de cada grupo de 4 semicolcheias. As setas apontando para cima representam o acento na nota si da unidade ξ e as setas para baixo representa o acento na nota mi da unidade ξ . Esse parece ser um importante fator na manutenção da vitalidade do groovema Ostinato $\lambda + \xi$, que depende da interação entre Carneiro, que executa a unidade λ e Gismonti que executa a unidade ξ . Há ainda um sutil jogo de dinâmica na execução da unidade ξ , que identificamos com a espessura e o tamanho das setas. As frases são executadas em dobra com o piano (mão esquerda), contrabaixo e violoncelo.

Nos vídeos dos concertos é possível perceber Gismonti indicando as entradas das frases com um leve gesto com a cabeça. No concerto do Jazz Brasil, especialmente, Morelenbaum faz um ataque de marcação que antecipa o início das frases. A unidade ξ , executada por Gismonti, é objeto de pequenas variações (marcadas em branco em contraste ao vermelho na Fig. 30, p. 237), pontuando uma breve e suave nova camada melódica no agudo junto ao ostinato.

⁴¹ Cf. Qr-Code do Fig. 15 ou link da nota 29, minutos 3’40” a 5’45”.

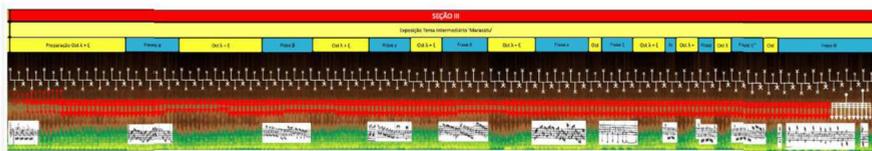


Fig. 30 – Seção III Tema Intermediário ‘Maracatú’, Jazz Brasil, “7 Anéis” [1991]⁴²

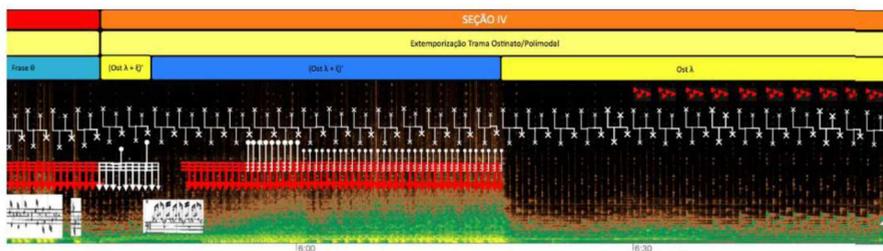


Fig. 31 – Seção IV Extemporização ‘Trama Minimalismo/Polimodal’ *Infância*, “7 Anéis” [1990^G/1991^P]⁴³

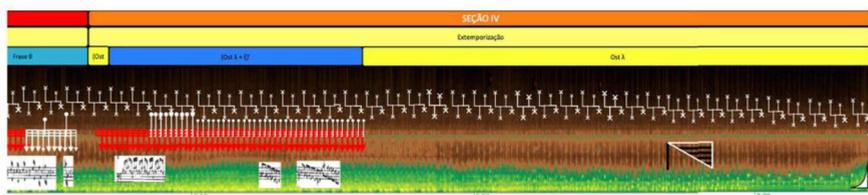


Fig. 32 – Seção IV Extemporização ‘Trama Minimalismo/Polimodal’ Jazz Brasil, “7 Anéis” [1991]⁴⁴

II.3.1.4. Seção IV – Extemporização 2 ‘Trama Ostinato/Polimodalismo’

Como vimos mais acima, as versões do álbum *Infância* e do concerto Jazz Brasil possuem duas seções de extemporização, (Seção IV) enquanto a versão da Sala Cecília Meirelles, de 1994, apenas uma, que se configura como Seção III. A principal característica dessa seção é que ela ocorre após a exposição do Tema Intermediário ‘Maracatú’.

É especialmente pertinente a transição do Tema Intermediário

⁴² Cf. Qr-Code do Fig. 16 ou link da nota 34, minutos 6’22” a 8’25”.

⁴³ Cf. Qr-Code do Fig. 14 ou link da nota 30, minutos 5’45” à 6’50”.

⁴⁴ Cf. Qr-Code do Fig. 16 ou link da nota 34, minutos 8’25” à 9’45”.

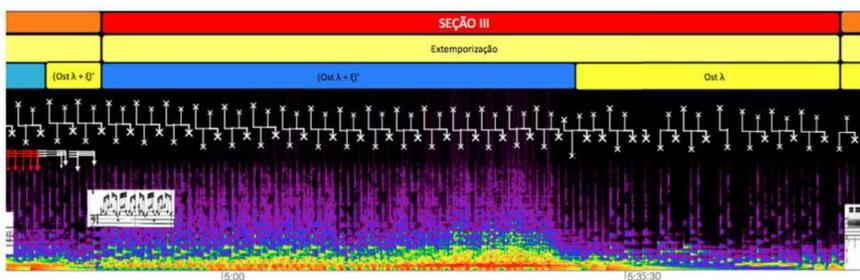


Fig. 33 – Seção III Extemporização ‘Trama Minimalismo/Polimodal’ Cecília Meirelles, “7 Anéis” [1994]⁴⁵

‘Maracatú’ para essa seção de extemporização. Nas Figuras 31 (v. p. 237) a 33 é possível visualizar a ausência/presença da unidade ξ nesse processo, notadamente na versão de 1994 onde a unidade é totalmente ausente.

Essa seção de extemporização tem como elemento distintivo a textura $(Ost \lambda + \xi)'$ que resulta da adição de mais uma camada ao $Ost \lambda + \xi$ (v. Fig. 34). No álbum *Infância*, a linha que se inicia no c. 83 é realizada pelo violoncelo, e em seguida a linha grave anotada a partir do c. 85 é realizada pelo piano dobrado pelo contrabaixo, enquanto o sintetizador mantém o Ostinato λ . No concerto Jazz Brasil, a textura é construída de modo similar, mas Gismonti valoriza mais a unidade ξ com a mão direita. No concerto de 1994, com



Fig. 34 – Desenvolvimento de $(Ost \lambda + \xi)'$. Extrato da partitura publicada no encarte da reedição do álbum *Alma* (1996)

⁴⁵ Cf. Qr-Code do Fig. 16 ou link da nota 35, minutos 4'50" à 5'50".

a formação em trio, sem Morelenbaum, Gismonti executa com a mão direita a linha do violoncelo, prescindindo da unidade ξ .

II.3.1.5. Seção V – Exposição do Tema Secundário ‘Baião’

Diferentemente do Tema Intermediário ‘Maracatu’, o Tema Secundário ‘Baião’ já se encontrava na versão original do álbum *Feixe de Luz*, de 1988. Além da sequência de frases, é de grande importância os grooves que as antecedem e sucedem. As versões que compreendem o modelo da Macroforma ECM retêm apenas a estrutura Gr \forall (v. Fig. 35) da versão de 1988. Nas versões do álbum *Infância* e no concerto *Jazz Brasil*, o groove é repetido 2 vezes antes da entrada das frases do Tema. Na versão de 1994 o groove é repetido 6 vezes.

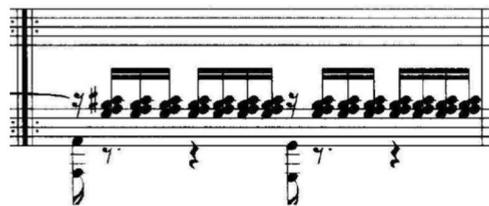


Fig. 35 – Groove Gr \forall

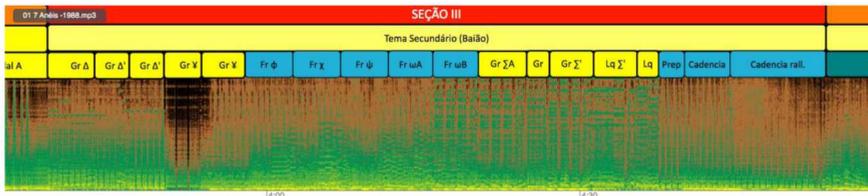


Fig. 36 – Seção II Exposição Tema Secundário ‘Baião’, *Feixe de Luz*, “7 Anéis” [1988]

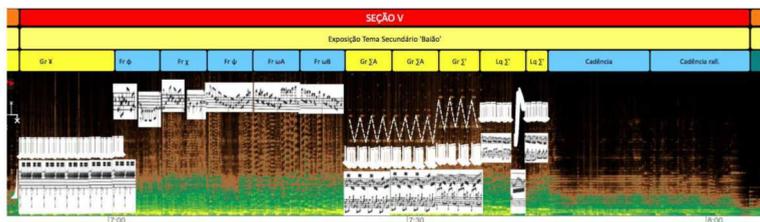


Fig. 37 – Seção V Exposição Tema Secundário ‘Baião’, *Feixe de Luz*, “7 Anéis” [1990^G/1991^P]

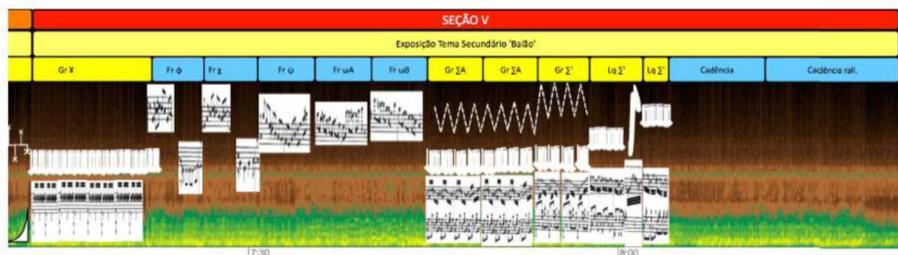


Fig. 38 – Seção V Exposição Tema Secundário ‘Baião’, Jazz Brasil, “7 Anéis” [1991]

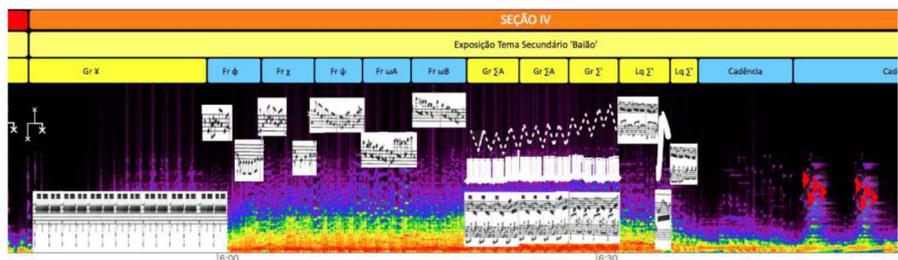


Fig. 39 – Seção IV Exposição Tema Secundário ‘Baião’, Cecília Meirelles, “7 Anéis” [1994]

4. *Exceções: Gravação de Concerto, piano solo SESC Pompéia, em 1993 na reedição do álbum Alma (1996); Progama Sr Brasil (2015) e V FMCB (2018)*

Três versões do nosso *corpus* se destacam tanto da versão original (“7 Anéis” [1988]) quanto da versão de referência (“7 Anéis” [1990^G/1991^P]). A primeira é o registro de uma performance piano solo de 7 *Anéis* em concerto no Sesc Pompéia em 1993, publicado em 1996 na reedição do álbum *Alma*. Essa versão, que foi objeto de análise dos trabalhos de Correntino (2014) e de Magalhães Pinto (2018) – os quais utilizam abordagens diferentes da nossa e exploram outros aspectos – apresenta diferenças importantes em relação à seção de exposição do Tema Secundário ‘Baião’. Como mostra a Fig. 41 (p. 241), o Groove ¥ (Fig. 36, p. 239) é inserido após as Frases φ e χ e em seguida todas outras frases da sequência original (Frases ψ e ωA) são subtraídas.

A versão de 2015, também em piano solo, é uma performance que acontece em meio a uma entrevista informal e bem humorada no Programa Sr. Brasil. Trata-se de um programa que retoma as raízes



Fig. 40 – Qr Code para vídeo da performance de “7 Anéis” [1993], E. Gismonti, piano solo, Sesc Pompéia, 1993, *Alma*, 1996⁴⁶

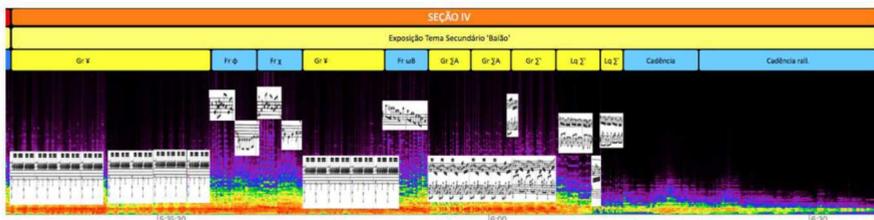


Fig. 41 – Seção IV Exposição Tema Secundário ‘Baião’, Sesc Pompéia, “7 Anéis” [1993]

da cultura brasileira e que é comandado pelo apresentador Rolando Boldrin. Durante a entrevista, Gismonti conta diversas anedotas que contextualizam a música *7 Anéis*, em especial a referência à pianista Tia Amélia, a quem o choro é dedicado. Talvez a informalidade e a ocasião dessa performance nos permitam entender que se trata de uma versão sucinta de *7 Anéis*, da qual o autor apresentaria o essencial da composição. Neste sentido, é interessante perceber que a forma resultante prescinde das seções de extemporização, mas também do Tema Intermediário ‘Maracatú’. Conclui-se, portanto que a macroforma resultante é mais próxima da versão original (de 1988) do que da versão de referência (do álbum *Infância*), desconsiderando na primeira a seção de improvisação.



Fig. 42 – Qr Code para vídeo da performance de “7 Anéis” [2015], E. Gismonti, piano solo, Programa Sr Brasil, 2015⁴⁷

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=WnoCf_7chIk.

⁴⁷ https://www.youtube.com/watch?v=b_o0QxC1v9I.

Finalmente, a versão de 2018, foi registrada em um concerto realizado no Teatro Castro Mendes, Campinas, na ocasião do V Festival de Música Brasileira Contemporânea, onde Gismonti fora homenageado. Nesse concerto Gismonti executa *7 Anéis* com dois músicos convidados, Rafael Martini (acordeon) e Felipe José (violoncelo). Esse é um exemplo da continuidade, vitalidade e mobilidade criativa dessa obra. Em suma, a macroforma ECM é evocada, no sentido que a música apresenta os 3 Temas (Principal 'Choro', Intermediário 'Maracatú' e Secundário 'Baião') intercalados por 2 seções de extemporização. A primeira seção de extemporização se abre para a criação de um modelo *ex-novo* da parte do violoncelo, e a segunda seção de extemporização para uma improvisação do piano sobre a parte A do Tema Principal.

Conclusão

Esse estudo nos permitiu encontrar novas referências sobre o processo criativo de Gismonti, especialmente sobre a originalidade de suas soluções para a criação de espaços de interação e criação em tempo real (improvisação e extemporização). Permitiu reconhecer aspectos estruturais da sua prática rapsódica na dimensão macroformal e na produção e combinação de unidades groovêmicas explorando fontes escritas e audiotáteis da música brasileira, do choro, ao maracatu e o baião, absorvendo e resignificando estruturas e modelos da música do século XX.

As Figg. 43 a 49 (pp. 243-249) permitem uma comparação em escala das macro-formas das performances aqui analisadas.

Fig. 43 – Macroforma groovêmica da performance de “7 Anéis” [1988], E. Gismonti & Academia de Danças, álbum *Feixe de Luz*, 1988

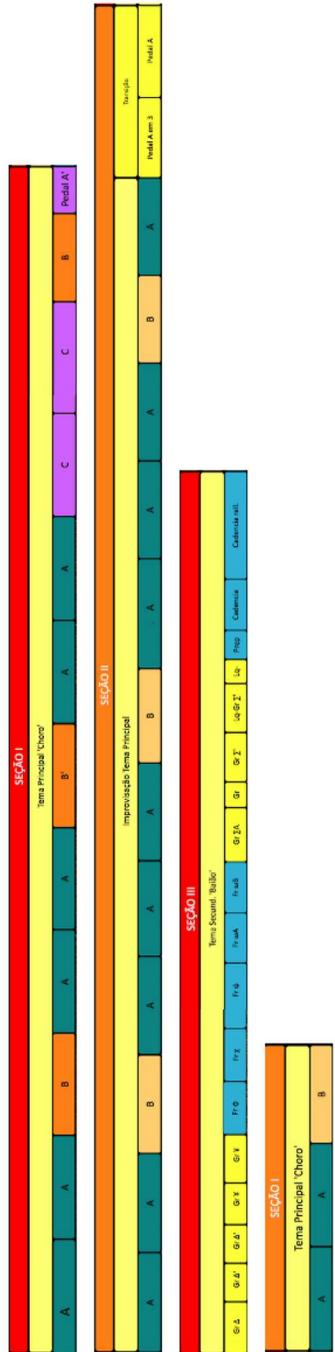


Fig. 44 – Macroforma groovêmica da performance de “7 Anéis” [1990],
 E. Gismonti Group, álbum *Infância*, 1991

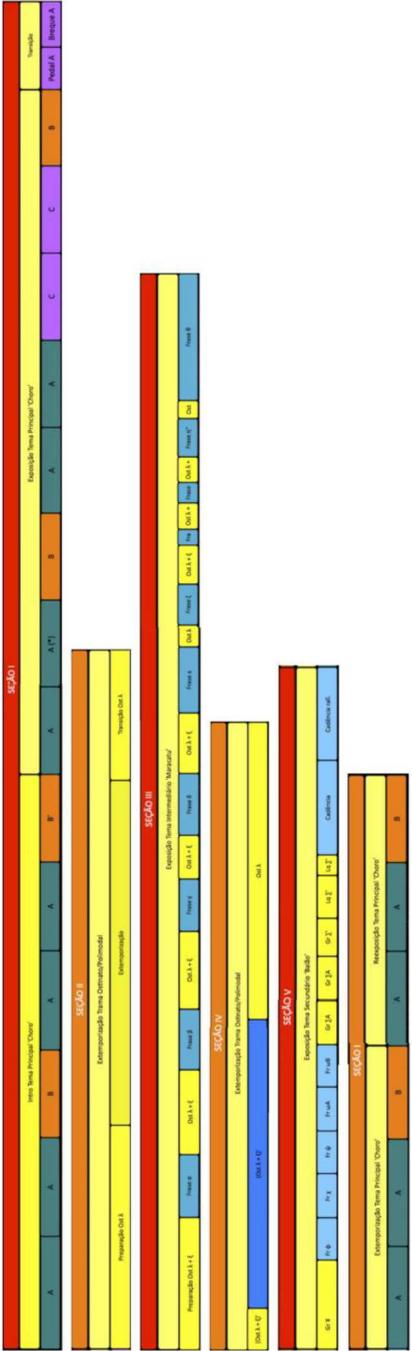


Fig. 45 – Macroforma groovêmica da performance de “7 Anéis” [1991], E. Gismonti Group, Concerto Jazz Brasil, 1991

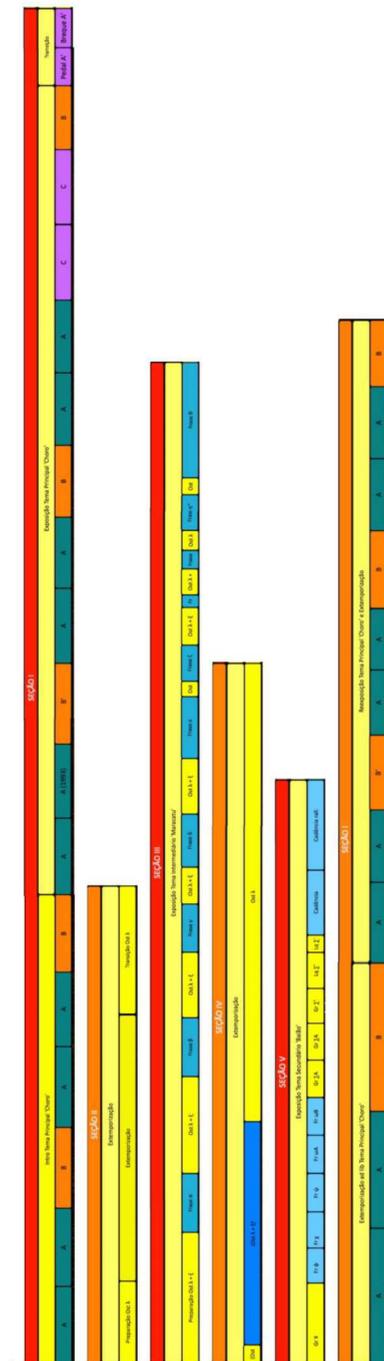


Fig. 46 – Macroforma groovêmica da performance de “7 Anéis” [1998], E. Gismonti Trio, Concerto Sala Cecília Meirelles, 1994

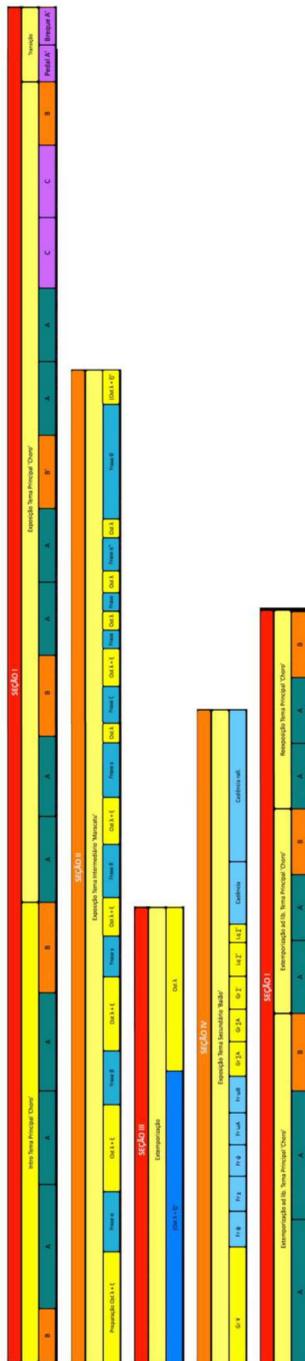


Fig. 47 – Macroforma groovêmica da performance de “7 Anéis” [1993], E. Gismonti, álbum *Alma*, 1996

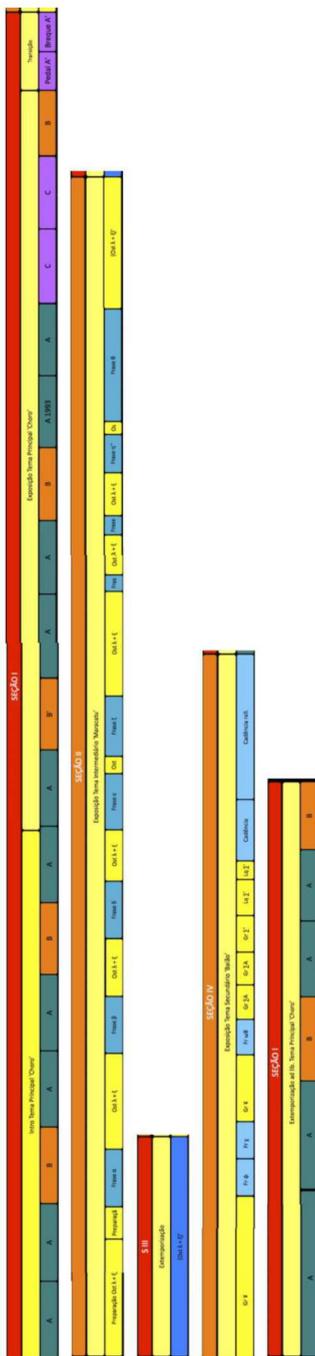
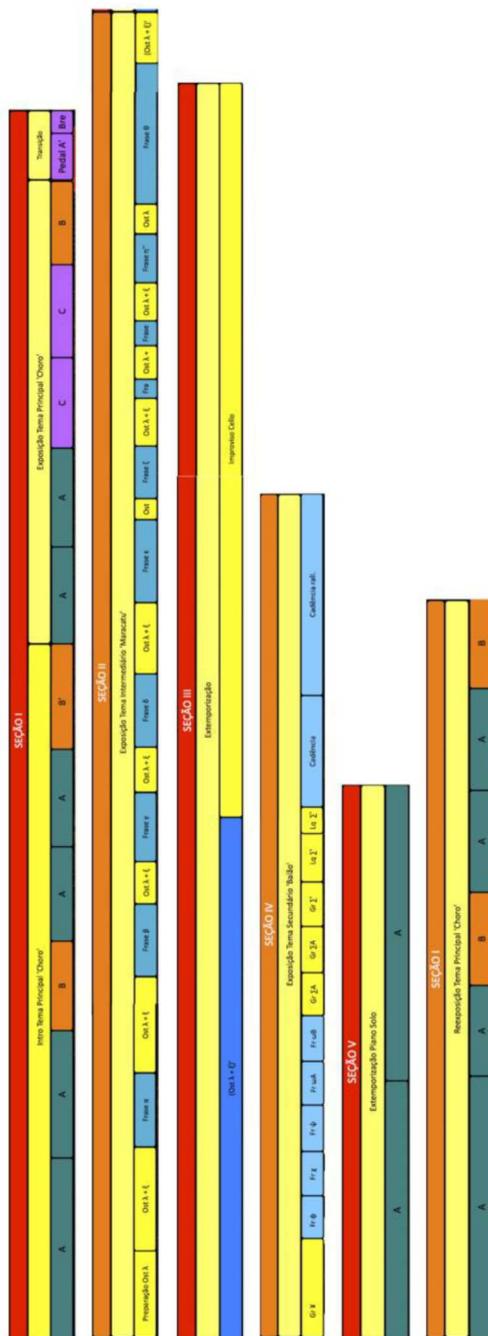


Fig. 49 – Macroforma groovêmica da performance de “7 Anéis” [2018], E. Gismonti e convidados, Concerto V FMCB, 2018



MARIA INÊS GUIMARÃES

Choro in Paris - Music education and an International Festival

In October 2019 we joined the *Lo Choro Brasileiro* meeting in Reggio Calabria: it was an immense pleasure to receive the invitation from Giovanni Guaccero and Nicolò Maccavino and to get acquainted with this project. This International Colloquium was an excellent way to strengthen the promotion of *choro* music outside Brazil and especially in Europe. The event allowed creating links across borders, as *choro* naturally incites us to do. A exchange of knowledge about *choro* and the proposal of a collective, theoretical and practical production brought an important testimony of what our instrumental music can represent to students, performers and the general public. This event elevated Brazilian culture to its fair and deserved place by promoting conceptual, creative and interpretative work at all levels: social, cultural, institutional. In collaboration with Wander Pio and in the context of didactic and promotion activities, our participation dealt with music education at “Club du Choro de Paris” and during the International Festival.

Festival, partnerships and international promotion

“Club du Choro de Paris” (CCP) is an important center for the dissemination of Brazilian instrumental music in Europe. Every year, at the end of March, CCP is a major partner of the “International Choro Festival” that takes place at “Casa do Brasil” in Paris, under the artistic direction of Maria Inês Guimarães. There are six concerts during this event, performed by musicians who come from Brazil specifically for the festival. French and European ensembles also participate. Instrument workshops are organized for young people and adults (*cavaquinho*, *pandeiro*, 7-string guitar, piano and other percussion, wind

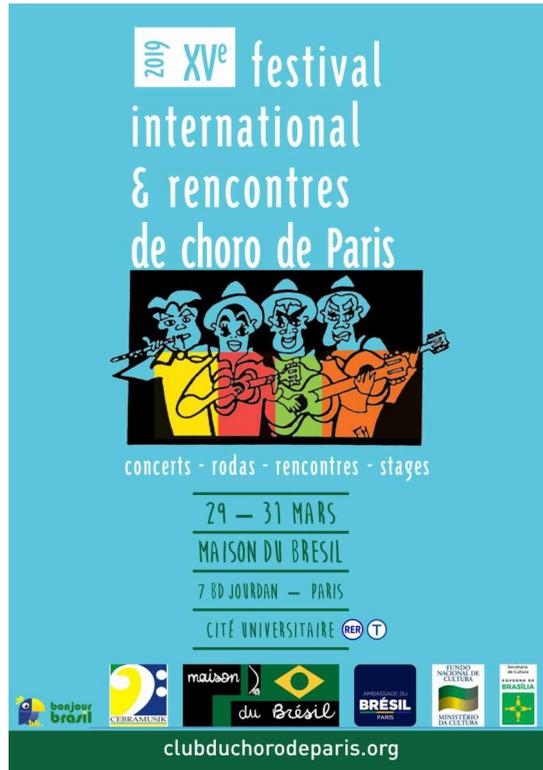


Fig. 1 – Festchoro affiche - Paris 2019

and string instruments), as well as improvisation classes, composition, collective practice (*regionais*¹ and orchestra), *rodas de choro*, meetings, conferences, photo exhibitions, selling and free distribution of music partitions, CDs, magazines, books (see Fig. 1).

Another international activity in which the CCP participates is the “Euro-Brazilian Choro Seminar”, held in Brazil, since 2016, with also the collaboration of “Cebramusik”, “Casa de Choro de Toulouse” and of Brazilian entities such as “UFMG” in Belo Horizonte, “Unicamp” in Campinas, “AESO”, “Paço do Frevo” in Recife, as well as others. This event is itinerant and takes place in several Brazilian cities, promoting individual and group instrumental practices, *rodas* and concerts. The trip to Brazil permits European musicians to stay two weeks in the

¹ For specific terms, see *infra* (p. 280) the glossary. This text can be read in Portuguese at: <http://www.mariainesguimaraes.com.br/>.

country and learn the repertoire of Brazilian composers. On their return, the music can be disseminated in Europe. The artistic coordination is realized by the pianist Maria Inês Guimarães and the guitarist Olivier Lob with the guidance and recommendations of local musicians in Brazil. Additional collaborations are regularly established by Maria Inês Guimarães and CCP for promotion of *choro* in France, through projects with professionals and young musicians enrolled in the "Conservatories of Paris" and the "Conservatory of Antony–Grand Paris".

"Club du Choro de Paris", history

This Parisian institution, a pioneer outside Brazil, has been promoting and disseminating *choro* in Europe since 2001. It carries out several projects considered by Ivan Camargo, director of "Casa do Brasil" (2017 and 2018), of "invaluable cultural value" in the dynamics of Brazilian art abroad. CCP was established as an initiative of Inez Machado Salim, the director of "Casa do Brasil" in 2001, with contribution of Brazilian and French musicians based in Paris. The inaugural concert on December 14, 2001, featured Aline Soulhat and Júlia Ohrman (flutes), Maria Inês Guimarães (piano), Fernando Del Papa (*cavaquinho*), Celinho Barros (*pandeiro*, guitar), Renato Velasco (arrangements, guitar), Paul Mindy (*pandeiro*), Felipe Pegado, Daniel Castanheira, Wander Pio (percussion) among others. The "Club", as it is called by the French, has two websites, one that promotes the festival² and another one for historical³ and current events, as well as links to search for scores, recordings and contacts with *choro* ensembles, record stores and *choro* musicians, also called *chorões*, scattered around the world. CCP also has a Facebook page.⁴

Choro in Paris

For the last 20 years, Brazilian musical seedbed in Paris was supplied only by composers and performers living in the city or musical ensembles that passed through. A rapid growth in interest is due to

² <https://www.festivaldechorodeparis.org/>.

³ <https://clubduchorodeparis.org/wp/>.

⁴ <https://www.facebook.com/clubduchorodeparis/>.

the establishment of the "Club du Choro". Meetings, *rodas*, instrumental workshops, festivals proposed by the "Club" provided new possibilities for "isolated" *chorões* natives of various geographical horizons of Brazil and the world, who began to meet and prepare events in closer collaboration. Paris is today a *choro* city with a rich dynamic around our so refined and popular instrumental music:

- The early informal meetings were structured progressively in the following years and regular classes began at "Club du Choro de Paris", from 2004-2005.
- Autonomous *regionais* groups developed a rich musical activity in the city having been formed largely with musicians who have met at the Club.
- *Rodas* were installed and became more frequent every year in the city: "Casa do Brasil", "Cebramusik", bars and various jazz clubs like "Blue note", "Swan bar", "Lou Pascalou", "Les Lauriers", "L'estoril", "Mineirinho bar", "Osmoz café" [...].
- Since 2005, the Festival facilitated the direct and continuous contact with Brazil. The "International Choro Festival of Paris" always opens doors, offering the musicians, who participate during the event, the possibility to also perform in French cities and other European centers such as London, Berlin, Cologne, Lisbon, Madrid, Rome, Milan.

Regular educational activities

In addition to this brief history, we will now present regular didactic activities the Club provides. These actions give both amateur and professional musicians the chance to learn to play specific instruments from the *choro* universe and other Brazilian rhythms (7-string guitar, *cavaquinho*, *pandeiro*). Classes are held on Mondays at 6:30 pm and they allow quality collective work to be carried out by *regionais*. Education and practice takes place around a new repertoire each year, fed with traditional pieces and also with works by current composers who have visited the Festival in the past, others who have sent us their compositions or took part in the "Euro-Brazilian Choro

Seminar". In 2020 teachers are Thierry Moncheny (7-string guitar), Filipe Dourado (*cavaquinho*), Wander Pio (pandeiro and others percussion) and Maria Inês Guimarães (piano and "Ear and Memory" class, addressed to soloists).

Soloists, ear training and musical memory

In the "Ear and Memory" course the soloists are offered an initiation into choro, performers are encouraged to improve their learning by ear and memorizing abilities. The objective is for students to become aware of each element that constitutes musical thought in general, and in particular, of specific aspects of the Brazilian musical vocabulary, in what consists of melody, rhythm, harmony and form. Concepts are treated progressively in a spiral, clarifying and deepening each notion, separately and together in search of the desired global progress. Recurrent work on multiple memories – auditory, visual, proprioceptive and tactile, theoretical – permeates sessions, and helps to understand the complex world of musical discourse and the aesthetics of *choro's* language.

In the following pages a part of this teaching experience is presented, as a testimony of the article's author career, which seeks to illuminate the musician's way of listening, thinking, memorizing and playing.

Inner ear, outer ear; visualization and reality

With the exception of unrecorded works, before approaching a new repertoire we should know it first, listen to different versions of various groups and artists as they perform live, on audio or on video.

Then, playing without a score allows us to develop the inner ear, imagine sound more acutely and seek immediate visualization and memorization of instrumental gesture. This procedure brings security, guarantees permanence of knowledge and releases energy and mental space to listen with lucidity to the other musicians with whom we play.

Recording and listening to our performance allows us to verify *a posteriori* the quality of our playing, developing external ear and critical sense.

Thus, in this learning, after repeatedly listening to a piece, the student must practice by singing the melody or a bass line, following the harmony. We can also sing with the recording. At this moment it is very good to repeat several times each section of the piece, take the opportunity to count the bars, perceive each pulse. Nowadays it is easy to find some feature in most audio or video applications that can be used during this step of the learning process. After these exercises, we will play and memorize with instruments what we sang previously: a work by imitation can be very efficient, because a student can help the others to complete the musical phrase, giving them autonomy during the class. In the absence of an *pandeiro* player or in addition to his presence, it is recommended to have someone else playing a small percussion instrument, such as *caxixi*, *agogô* or other, while others play the melody, counterpoint or bass line. At the end of class, it is important to record results, in order to review them later.

The homework of every one determines the good progress of the collective practice. Playing routinely without a score, preferably with an accompanying playback, harmonic, percussive or both, should be encouraged.

On the other hand, the metronome is irreplaceable, one of the greatest musician's friend and should be used regularly in class and during individual sessions.

This circular procedure (listen, play, record, listen) performed frequently with a good attitude of associative visualization, active – and not passive, dissociative – brings progress faster than we can imagine. In active visualization, we are actors, we believe in our ability to perform gestures. A passive attitude makes us spectators, apprehensive ones... Visualizing increases concentration ability, self-confidence, gestures accuracy, it eases memorization and leads to an improved interpretation quality.

Learning music: melody, rhythm, harmony and form

In parallel with memorization of musical pieces we must help the performer to develop an understanding of the elements that constitute music. This theoretical awareness is a complementary lever to enhance auditory perception and it is a bedrock of self-confidence.

On the other hand this knowledge opens doors to the path of variation and improvisation, which is so necessary to the language of *choro*.

Melody

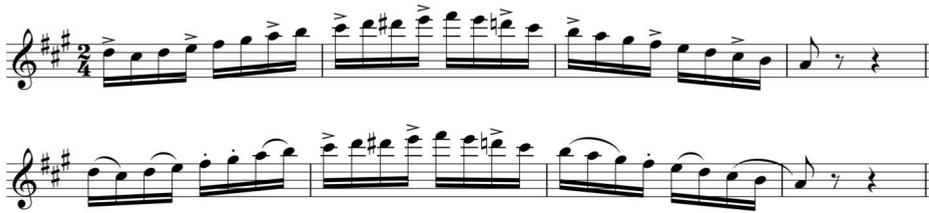
Transposition is an essential tool for acquiring melodic skills required by *choro* and is a process that helps to improve the musician's overall performance and competences such as ear, memory, technical ability, sound quality. Transposing into various keys, short fragments taken from the piece being memorized, is good practice.

Melodic analysis is also an excellent cognitive shortcut that really helps memorizing. We must detail the structure of each section, separate phrases, observing their symmetry or not, outline motifs, identify chromaticisms, ornaments, name intervals, arpeggios, scales, modes.

In addition to learning the theme, each soloist needs to work on the ability to create counterpoint even if very simple. Beginning with small rhythmic cells, delicate, with few notes, leaving time for the musician to consider what he is creating. Then using motifs from the piece itself, over and over, following all the harmonic sequence. Finally working the most technical traits separately, in semiquavers, doubling them in thirds or sixths, which are intervals that occur frequently in melodic arrangements, whether improvised or not.

This is a propitious moment to train singular rhythmic articulations of *choro's* language, to explore the percussive effects of each instrument, the subtle use of vibrato, glissandos, and to add ornaments (mordents, appoggiatura), anticipations. The underlying accents of the melody inspired by *tresillo* (3-3-2) are common to other musical genre of the Americas such as *tango*, *beguine*, *choro*, *samba*. Moreover, transposed to the flute, we see two interpretative suggestions for the last passage in semiquavers of B section of *Tico-tico no fubá*.⁵ The first one is exclusively inspired by the *tresillo*, while the second phrasing is more varied, with changes in bars 34 and 36 below, sounding more natural (see Ex. 1, p. 258).

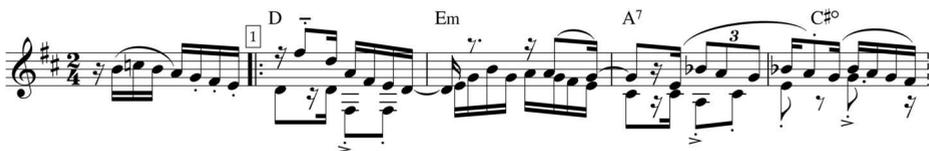
⁵ ZEQUINHA DE ABREU, *Músicas do filme Tico-tico no fubá*, São Paulo-Rio de Janeiro, ed. Irmãos Vitale, s.d., pp. 2-3. In this paper the author quotes the first edition he had contact with.



Ex. 1 – ZEQUINHA DE ABREU, *Tico-tico no fubá*, B section: bb. 34-37

A specific effort is necessary to provide the musician with the ability to vary naturally, in order to avoid "monotony"⁶ brought on by repeated use of the same rhythmic or phrasing effect. A good training practice consists of playing the same motif or phrase with varying articulations and dynamics, following the teacher, another student or a recording. Evoking that *choro* is always written in 2/4, at this stage everyone can write suggestions of articulations for the played passages: hear – play – record – hear – write. It is not simple to transcribe your own performance, so this exercise is very enriching and brings a true understanding of the concept.

Let us now observe a fragment of *Eis*,⁷ a piece composed by M. I. Guimarães, with a phrasing for solo and counterpoint that can – and should – be changed at will by soloists. In the first and the last bar of the example, we see suggestions of how to play the accent of the Brazilian⁸ syncopé with the non legato quaver, to not weight it down. Remembering also that the second beat of the bar is more supported, without forcing it (see Ex. 2):



Ex. 2 – MARIA INÊS GUIMARÃES, *Flâneries musicales: Eis*, bb. 1-4

⁶ HORÁCIO SALGAN, *Curso de Tango*, dir. Pablo J. Polidoro, Buenos Aires, author's own edition, 2001, p. 46.

⁷ MARIA INÊS GUIMARÃES, *Flâneries musicales, pièces pour piano solo et petits ensembles instrumentaux*, Crozon, Buissonnières, 2020, fascicle *musiques d'ensemble*, p. 13.

⁸ MÁRIO DE ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte – São Paulo,



Ex. 3

The following progressive table (see Ex. 3) is suggested to help writing different phrasing and accents—*staccatos*, more or less long *tenutos*, *legatos*, *non legatos* etc.

A central point of melodic work are the anacrusis which open most themes and should be worked on in detail, separately, from the first sessions. The goal is to present a panorama of possibilities so that soloists can begin any theme, safely and accurately.

Pedagogically, the author prefers to separate each anacrusis according to the duration it encompasses, and not according to the number of actual notes it contains. The important thing is to know on which semiquaver of the bar the anacrusis begins. We can propose alternating short and long anacrusis, as it will show in the following pages, as a more transparent way to differentiate between them, facilitating their assimilation.

We can start with pieces opening with anacrusis of equal duration – dotted quaver – but rhythmically different ones: at first, pieces beginning with three⁹ semiquavers, represented here by *Sururu na cidade*,¹⁰ by Zequinha de Abreu, then with examples starting with quaver-semiquaver¹¹ as in *Falta-me você*,¹² by Jacob do Bandolim, as we can see next Ex. 4:

ed. Itatiaia - Universidade de São Paulo, 1989, pp. 475 - 478.

⁹ The author uses in this moment his own repertoire, with the following memorized works: *Tico-Tico no fubá*, Zequinha de Abreu; *Odeon, Apanhei-te Cavaquinho*, Ernesto Nazareth; *Flor Amorosa*, Joaquim Callado; *Sons de carrilhões*, João Pernambuco; *Bem-Te-vi atrevido*, Lina Pesce; *Flores*, Moacir Santos; *Aeroporto do Galeão*, Altamiro Carrilho; *Beija-flores*, Maria Inês Guimarães; *Secundino Sacudindo*, Marcela Nunes and Renato Muringa.

¹⁰ Z. DE ABREU, *Músicas do filme Tico-tico no fubá* cit., pp. 14-15.

¹¹ Here, the author complements it with *Sax soprano magoado*, by Luiz dos Santos. *O melhor do choro brasileiro*, São Paulo, ed. Irmãos Vitale, 2002, vol. 3, pp. 78-79.

¹² *Tocando com Jacob*, partituras e playbacks, São Paulo - Rio de Janeiro, ed. Irmãos Vitale - Instituto Jacob do Bandolim, 2006, pp. 86-87.

Sururu na cidade, Zequinha de Abreu *Falta-me você*, Jacob do Bandolim

Ex. 4 – ZEQUINHA DE ABREU, *Sururu na cidade* and
JACOB DO BANDOLIM, *Falta-me você*

Ex. 5 – ERNESTO NAZARETH, *Escorregando*

We will carry on alternating with a longer group:¹³ the following is an example beginning in the second semiquavers, *Escorregando*,¹⁴ by Ernesto Nazareth, but there are several rhythmic possibilities for this case that we can explore if we have time in class (see Ex. 5).

The work continues by singing, with notes names or with onomatopoeias, hand-claps comprising ghost notes, body percussion. Deep rhythmic perception of each semiquaver of the bar is developed through these exercises performed with a metronome. We carry on with the following possibilities, namely, on the one hand *Parafusando*,¹⁵ by Belini Andrade and, on the other hand, *Atlântico*,¹⁶ by Nazareth and *Ternura*,¹⁷ by K-Ximbinho (see Ex. 6, p. 261).

Finally we work with the following examples of anacrusis beginning in the last semiquaver¹⁸ as *Eu quero é sossego*,¹⁹ by K-Ximbinho

¹³ Here, the author complements it with *Sonoroso*, K-Ximbinho / *Lu driblando o Toefl*, Paulo Gondim.

¹⁴ ERNESTO NAZARETH, *Para piano*, 2 voll., São Paulo - Rio de Janeiro, ed. Irmãos Vitale, s.d., vol. 2, pp. 4-6.

¹⁵ *II Seminário euro-brasileiro de choro Belo Horizonte, arquivos*, Paris - Toulouse - Belo Horizonte, Club du choro de Paris, Casa de Choro de Toulouse et Cebamusik, 2017.

¹⁶ www.ernestonazareth.com.br.

¹⁷ *Songbook do choro*, idealized by Almir Chediak, coord. Mário Sève, Rogério Souza, Dininho, São Paulo - Rio de Janeiro, ed. Lumiar e Irmãos Vitale, 2011, vol. 3, pp. 194-195.

¹⁸ Like in *Naquele tempo*, Pixinguinha; *Três estrelinhas*, Anacleto de Medeiros.

¹⁹ *Songbook do choro*, idealized by Almir Chediak, coord. Mário Sève, Rogério Souza, Dininho, Rio de Janeiro, ed. Lumiar e Chediak, 2007, vol. 1, pp. 138-139.

Parafusando, Belini Andrade

Atlântico, Ernesto Nazareth

Ternura, K-Ximbinho

Ex. 6

Eu quero é sossego, K-Ximbinho

Redondo, Edu Martins

Levanta Poeira, Zequinha de Abreu

Choro pra Zélia, Waltel Branco

Ex. 7

and *Redondo*,²⁰ by Edu Martins, or in the third semiquaver, as the contrasting *Levanta poeira*,²¹ by Zequinha de Abreu, and *Choro para Zélia*,²² by Waltel Branco, born in the state of Paraná (see Ex. 7).

If time allows, we can also ask students to sing pieces with variants that were not described in previous examples. For example, anacrusis beginning in the fifth semiquaver of the bar, as the syncopated of the famous *Carinhoso*,²³ by Pixinguinha, or other rarer ones intoning fifth, sixth, seventh and eighth semiquavers such as the contemporary *Chateau rouge*,²⁴ by Lucas Telles, from Minas Gerais

²⁰ *Oficina de Choro da Fames apresenta Edu Martins*, Vila Velha, ed. Fames, 2012, pp. 24-25.

²¹ ZEQUINHA DE ABREU, *Clássicos do choro brasileiro, você é o solista*, São Paulo, ed. GCMusic, 2014, pp. 22-23.

²² *Songbook do choro curitibano*, organização e pesquisa de Tiago Portella Otto, Curitiba, ed. Otto produções artísticas, 2012, vol. 1, pp. 80-81.

²³ *O melhor de Pixinguinha*, coord. Maria José Carrasqueira, Rio de Janeiro - São Paulo, ed. Vitale, 1997, pp. 28-29.

²⁴ *I Seminário euro-brasileiro de choro Belo Horizonte, arquivos*, Paris - Toulouse -

and *Mágoa de canário*,²⁵ by Pedrinho da Viola, from Santo Antônio da Platina.

Note that in general, in *choros* without anacrusis such as *Vou vivendo*²⁶ and *Ingênuo*,²⁷ by Pixinguinha and Benedito Lacerda, *Lembrando Chopin*,²⁸ by Waldir Azevedo, a 7-string guitar introduction creates an anacrusis that is in reality a musical call, so that the rest of the players can begin to play on time.

To conclude, it is necessary to pay attention to the fact that we often find scores or recordings proposing different anacrusis for the same piece. In any case, this freedom is found in all domains of this genre of music. In the following example we observe the work *Cinema mudo*, by Waldir Azevedo, with an anacrusis version often sung or performed in *rodas* and the composer version²⁹ (see Ex. 8):

Eu vi um fil-me de Car-li - tos que por mui-to tem - po

By Waldir Azevedo

Gm Gm Cm

EX. 8 – WALDIR AZEVEDO, *Cinema mudo*

See also *Pedacinhos do céu*, by the same composer, in the original songbook version, beginning in the eighth semiquaver, and another version,³⁰ played on several occasions, beginning in the seventh semiquaver (see Ex. 9, p. 263).

In addition to specific melodic work we can give some examples

Belo Horizonte, ed. Club du choro de Paris, Casa de Choro de Toulouse et Cebra-musik, 2016, vol. 1, p.14.

²⁵ *Songbook do choro curitibano*, vol. 1, cit., pp. 108-109.

²⁶ *O melhor de Pixinguinha* cit., p. 126.

²⁷ *Ivi*, pp. 56-57.

²⁸ WALDIR AZEVEDO, *Clássicos do choro brasileiro, você é o solista*, São Paulo, ed. Global Choro Music, vol. 2, 2016, pp. 38-39.

²⁹ *Ivi*, pp. 28-29.

³⁰ WALDIR AZEVEDO, *Clássicos do choro brasileiro*, São Paulo, ed. Global Choro Music, 2017, vol. 1, pp. 40-41.

By Waldir Azevedo Frequently played version

Ex. 9 – WALDIR AZEVEDO, *Pedacinhos do céu*

Sax soprano magoado, descending arpeggio *Elegante*, ascending arpeggio *Acerta o passo*, chromaticism

Ex. 10

of idiomatic endings that often appear in traditional choros. We find descending arpeggios as in *Sax soprano magoado*,³¹ by Luiz dos Santos / Patrasca, or ascending arpeggios as in *Elegante*,³² by Lina Pesce and also chromaticism in *Acerta o Passo*,³³ by Pixinguinha (see Ex. 10). Nowadays, composers avoid these endings and, in order to create surprise, finish up in suspension or proposing new conclusions.

Rhythm

Rhythm exercises are pleasant and extremely useful, employing voice, body percussion, percussion instruments such as *caxixi*, *ganzá*, triangle, *tamborim*, *reco-reco*, *agogô*, *claves*, *surdo*. Using voice with onomatopoeia is also very effective, especially for identification of the bass, medium and treble elements of a rhythmic pattern. *Maxixe*, *baião*, *choro*, *samba*, *frevo*, *maracatu*... each rhythmic pattern can be decomposed to be sung. The following example illustrates a training practice around patterns of *choro sambado* (voice and *tamborim*) and *samba* (*agogô* and/or voice). The low pitched sound of *surdo* can be imitated by clapping the hands shaped like symmetric shells; high pitched sound will come about by fingers of one hand clapping the palm of the other hand. For *tamborim*, the written x represents ghost notes, played on the inside of the instrument's skin with the finger of the hand that is holding it. Students sing or play alternately one of the ele-

³¹ *O melhor do choro brasileiro*, vol. 3, cit., pp. 78-79.

³² *Ivi*, pp. 44-45.

³³ *Ivi*, p. 7.

ments and do it while walking, without leaving their places: either swinging sideways³⁴ (right foot, left foot to the right; left foot, right foot to the left); or backward and forward (right foot, left foot to the front, right foot, left foot backward).³⁵ Each step equals a quarter note; in this way we build a mental itinerary to identify the place of each sound into the rhythmic cell (see Ex. 11).

The musical score for Ex. 11 is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff, labeled 'Surdo or voice or claps', shows a sequence of notes with lyrics 'tak' and 'Poum' above them. The second staff, 'agogo or voice', features a rhythmic pattern with lyrics 'ta ta ta to to' and 'to ta ta to to'. The third staff, 'voice', has lyrics 'ta ta ta ta' and 'hum ta ta hum ta ta'. The fourth staff, 'Tamborim', includes performance instructions 'finger' and 'stick' above the notes. The fifth staff, 'voice', has lyrics 'ta ka ti ka ta ka ti ka' and 'ta ka ti ka ta ka ti ka'. The score is divided into two measures by a vertical line.

Ex. 11

Learning Brazilian rhythmic patterns, by using small percussion instruments, besides bringing *balanço* or swing fluidity, also helps the soloist to enhance his perception of the Brazilian instruments timbres present in audio and video recordings, adding tangible sound references that are extremely valuable for a good performance in ensemble practice.

We should also work from the rhythmic-melodic perspective, in order that the soloist is able to identify how to use the low, medium and high pitched components that constitute percussive or harmonic accompaniment. This type of exercise feeds the imagination and helps

³⁴ The French percussionist, Paul Mindy proposes this choreography in the workshops he has been organizing for decades in France.

³⁵ This way of marking the pulse is inspired by the "O Passo" method: <https://www.institutodopasso.org/>.

Ex. 12 – ABEL FERREIRA, *Chorinho ao luar* - choro sambado

Ex. 13 – CLÁUDIO MENANDRO, *Baião-de-três*

a lot in understanding musical language of Brazil. In this example, from B section of *Chorinho ao luar*,³⁶ by Abel Ferreira, we see the main melody with one suggestion of articulation for the soloist and one recommended example to the second soloist using the *levada* of *choro sambado* as counterpoint (see Ex. 12).

A last rhythmic resource that we will see is the *breque*, which is a typical element, characterized by displacing attacks of the accompaniment rhythmic patterns and by affecting performance at all arrangement levels. The soloist needs to identify it in order to pay more attention to the groove at these specific moments. They often come indicated at the melody top, as it is the case of Cláudio Menandro's *Baião-de-três*³⁷ (see Ex. 13).

Harmony

Harmonic analysis is naturally discussed in order to acquire knowledge of particular *choro* sequences and about idiomatic mechanisms of the accompaniment. As always in this musical genre, the performers' intervention in this area is significant, however certain usual harmonic progressions deserve to be memorized and transpo-

³⁶ I Seminário euro-brasileiro de choro Belo Horizonte, vol. 1, cit., p. 7.

³⁷ CLÁUDIO MENANDRO, *Brazilian Choro*, Curitiba, author's own edition, 2009, pp. 32-33.

sed into various keys so as to bring crucial automatisms. Next, as we look at the last four bars of B section of *Tico-tico no fubá*,³⁸ we note in the piano score, a very simple harmony that we can memorize at first (see Ex. 14):

Ex. 14 – Z. DE ABREU, *Tico-tico no fubá*: accents and sequence harmonique

However, we usually hear this section played with a more dynamic harmonic sequence.³⁹ This is very common, because the musician's thinking should always seek new harmonic progressions that improve his contribution to musical discourse and prepare the way for variation or improvisation (see Ex. 15):

Ex. 15 – Z. DE ABREU, *Tico-tico no fubá*: accents and sequence harmonique 2

This harmony can be used identically, or with slight variants, in several other *choros* by the same composer or by his colleagues, as in the last 4 bars of B section of *Descendo a Serra*,⁴⁰ by Pixinguinha, and of *Chorinho ao Luar*,⁴¹ by Abel Ferreira. We can analyze in this way the following passage of *Chorinho ao luar*: |IV **IVm** | I V7/II | **V7/V** V7 | I | I. Differences, marked in bold, are the IVm chord in place of the #IV° and the final cadence, where the II_m that is present in *Tico-tico no fubá* is replaced here by a dominant of the dominant (see Ex. 16, p. 267).

Let's look at one more example in C section of *Sururu na cidade*,⁴² by Zequinha de Abreu. The edition version, which is analyzed next,

³⁸ Z. DE ABREU, *Músicas do filme Tico-tico no fubá* cit., pp. 2-3.

³⁹ HENRIQUE LIMA SANTOS NETO - EDUARDO MAIA VENTURINI, *Manual do choro*, Brasília, ed. Escola de choro Rafael Rabello, 2017², p. 95.

⁴⁰ *O melhor de Pixinguinha* cit., pp. 38-39.

⁴¹ *I Seminário euro-brasileiro de choro Belo Horizonte* cit., p. 7.

⁴² Z. DE ABREU, *Músicas do filme Tico-tico no fubá* cit., pp. 14-15.

Ex. 16 – A. FERREIRA, *Chorinho ao luar*

is very basic, having only three scale degrees: II, V, I. This harmonic sequence is very usual among more traditional composers (see Table 1):

E I	E I	E I	B7 V7
B7 V7	B7 V7	B7 V7	E I
E I	E I	E I	F#m IIIm
F#m IIIm	E I	B7 V7	E I

Table 1

A new version, performed by our friend Flávio Fontenelle,⁴³ brings a beautiful color to this *choro*. Next, we see how this guitarist and mandolinist from Belo Horizonte adds a more dynamic and varied harmonic movement in a perfectly idiomatic way, respecting and enriching Zequinha de Abreu's text (see Table 2).

E	E	E/G# G°	F#m
F#m F#m/E	B7/D# F#m/C#	B7 G°	E/G#
E	E	Bm7 E7	A
A Bb°	E/B C#7	F#m7 B7	E

Table 2

⁴³ This harmonic sequence was played by Flávio Fontenelle at a *roda* in Belo Horizonte in 2017.

First 4 bars of <i>Vibrações</i>							
Dm	A7/E	Dm/F	D7/F#	Gm	D7/A	Gm/Bb	
First 4 bars of A section of <i>Carinhoso</i> :							
F/C	F(#5)/C#	F6/D	F(#5)/C#	F/C	F(#5)/C#	F6/D	F7/Eb
First 4 bars of B section of <i>Aeroporto do Galeão</i> :							
Fm	Fm/E	Fm7/Eb	Fm6/D	Bbm	Bbm/A	Bbm7/Ab	Bbm6/G

Table 3

The chromatic bass lines used by Fontenelle appear often in *choro*. We find also other bass lines created by the different chord inversions that guide both the performer and the listener in such divers choros as *Vibrações*,⁴⁴ by Jacob do Bandolim, *Carinhoso*,⁴⁵ by Pixinguinha, *Aeroporto do galeão*,⁴⁶ by Altamiro Carrilho. We can see the first 4 bars of these sequences here (see Table 3).

Form

Naturally, each new piece should be analyzed from the point of view of its overall structure, which also greatly helps memorizing. The most frequent *choro* structure is with three sections of 16 bars, repeated such as this in a rondo form: ABBACCA. Each section is composed in a different, parallel or neighboring key, and often consists of 2 phrases of 8 bars. This structure is found in great classics like *Tico-tico no fubá*,⁴⁷ by Zequinha de Abreu, *Odeon*,⁴⁸ by Ernesto Nazareth, and also in *Flores*,⁴⁹ by Moacir Santos, from Pernambuco, or *O Sapo e o grilo*,⁵⁰ by Geraldinho Alvarenga, born in the state of Minas Gerais.

⁴⁴ *Songbook do choro*, vol.1 cit., pp. 248-249.

⁴⁵ *O melhor de Pixinguinha* cit., pp. 28-29.

⁴⁶ ALTAMIRO CARRILHO, *Aeroporto do galeão*, Rio de Janeiro, ed. Intersong, 1983, p. 4.

⁴⁷ Z. DE ABREU, *Músicas do filme Tico-tico no fubá* cit., pp. 2-3.

⁴⁸ E. NAZARETH, *Para piano* cit., pp. 11-13.

⁴⁹ *Choros e alegria, Cancioneiro Moacir Santos*, conception: Mario Adnet, Zé Nogueira, coord. Mariza Adnet, Rio de Janeiro, ed. Jobim Music, 2005, pp. 55-58.

⁵⁰ *I Seminário euro-brasileiro de choro Belo Horizonte* cit., p. 11.

Sometimes a bridge is present in place of the third repetition of A (“middle” A) as in *Atlântico*⁵¹ and *Escorregando*,⁵² also by Nazareth. Effects of dynamics and changes of tempo usually mark this passage. On the other hand, as choro is a music that calls for variations and improvisation, the form is often extended, following the musicians' inspiration.

There are other forms, in two sections also with repetitions: AA-BBA. We can mention *Lembrando Chopin*,⁵³ by Waldir Azevedo; *Eu quero é sossego*,⁵⁴ by K-Ximbinho; *Saudades de Jacques*,⁵⁵ by Moacir Santos; *Chorinho ao luar*,⁵⁶ by Abel Ferreira, from Minas Gerais, and *Simples assim*,⁵⁷ by the talented Alexandre Rodrigues, from the state of Pernambuco. Another very beautiful *choro*, suggested for working with variations and improvisation, is *Lu driblando o toefl*,⁵⁸ by Paulo Gondim, from the state of Ceará with two sections repeated like this: ABAB.

Choros permeates by a *batuque* like *Gaucho*,⁵⁹ by Chiquinha Gonzaga and *Brejeiro*,⁶⁰ by Ernesto Nazareth, or with refrain like *Beija-flores*⁶¹ by Maria Inês Guimarães, are very practical to start working with collective improvisation, because of the simple harmonic sequences of these repeated parts.

Quite atypical forms appear in the author's piece *Marcel*⁶² with

⁵¹ www.ernestonazareth.com.br.

⁵² E. NAZARETH, *Para piano* cit., vol. 2, pp. 4-6.

⁵³ W. AZEVEDO, *Clássicos do choro brasileiro* cit., vol. 2, pp. 38-39.

⁵⁴ *Songbook do choro*, vol. 1, cit., pp. 138-139.

⁵⁵ *Choros e alegria*, *Cancioneiro Moacir Santos* cit., pp. 59-60.

⁵⁶ *I Seminário euro-brasileiro de choro Belo Horizonte* cit., vol. 1, p. 7.

⁵⁷ *IV Seminário euro-brasileiro de choro Recife - Olinda, arquivos*, Paris- Toulouse - Belo Horizonte, Club du choro de Paris, Casa de Choro de Toulouse et Cebramusik, 2019.

⁵⁸ PAULO GONDIM, *Trajatórias sonoras para piano*, Salvador da Bahia, ed. Contexto, 2006, p. 1.

⁵⁹ *O melhor de Chiquinha Gonzaga, originais e arranjos para piano*, São Paulo, ed. Irmãos Vitale, 1998, pp. 18-19.

⁶⁰ E. NAZARETH, *Para piano* cit., vol. 1, pp. 4-7.

⁶¹ MARIA INÊS GUIMARÃES, *Danses et oiseaux du Brésil*, Paris, ed. Billaudot, 2003, vol. 2, pp. 16-19.

⁶² MARIA INÊS GUIMARÃES, *Fantaisies, 7 pièces pour piano solo et 4 mains*, Crozon, ed. Buissonnières, 2018, pp. 18-19.

only one section with 22 bars and a small coda *lento*. Because this piece was composed for a child, a beginner clarinetist, it has been chosen to be a short one, to allow him a more rapid approach to the language of *choro*. Additionally, in *Belos aires, buenos horizontes*,⁶³ composed in 2008, by Carlos Walter from Uberaba, Minas Gerais, the form was influenced by the moment of its creation, in a *roda* context during a week of *choro* in Buenos Aires. Breaking through paradigms, the composer creates a brief *choro*, without the 16 bars structure. The use of the *campanela*, a kind of bells like effect, gives greater originality to the piece (see Ex. 17).

Belos Aires, Buenos Horizontes
 [Choro breve e atípico (com 1 parte e campanelas) alusivo à I Semana de Belo Horizonte em Buenos Aires]
Carlos Walter
 [Belo Horizonte | Minas Gerais | 06/12/2008]

Variação incidental de Olha Maria (Amparo) de Tom Jobim e Chico Buarque.

Ex. 17 – CARLOS WALTER, *Belos aires, buenos horizontes*

⁶³ CARLOS WALTER, *O violão e as linguagens violonísticas do choro*, Uberaba - B.H., ed. Clube de autores, 2012, p. 153.

Concluding these paragraphs about form, we are reminded that the composers or performers of *choros* usually create introductions or codas with typical or surprising elements. They should be memorized when we begin to study the piece.

Composition, a variation tool

Individual or collective composition is also a very useful pedagogical modality that is used by the author in the framework of this music. The creative act sets in motion all the musician's skills that have been worked on previously with respect to melody, rhythm, harmony and form. We may compose melody or harmony first, or both at the same time... it depends on the sensitivity of each person. In the example given here, we begin by memorizing a harmonic sequence without students knowing which piece inspired us. Then, when everyone is familiar with it and knows how to play available sound material like, chords, scales and arpeggios, we launch collective composition by means of improvisation. One student proposes a basic idea with 2 bars, another one continues until the class builds the phrases they want to perpetuate. At the end of the year, we play this passage as a precedent or as a variation of the piece that inspired it. We see in the following example, an excerpt of the melody made with the harmony of *Amapá*,⁶⁴ by Costa Júnior, during "Club de Choro de Paris" "Ear and memory"⁶⁵ class in 2018 (See Ex. 18).

The image shows a musical score in 2/4 time. It consists of three staves of music. Above the first staff are the chords: Am, Am/C, E7/B, E7/D, Am, Am/C, E7/B, E7. The first staff has a whole rest for each of the four measures. The second staff starts with a box around the first measure, which contains the letter 'A'. The chords for the second staff are: Am, Am/C, E7/B, E7, Am, Am/C, E7/B, E7. The melody in the second staff includes a triplet of eighth notes in the second measure. The third staff has the chords: Am, Dm/F, E7, Am, F7, Bø7, E7. The melody in the third staff continues the melodic line.

EX. 18 – COSTA JÚNIOR, *Amapá*

⁶⁴ XV Festival de Choro de Paris, *Rencontres de Choro de Paris*, CCP digital score archives, Paris, 2019.

⁶⁵ The author wishes to leave here a thank you to Guy Le Roux, Secretary of the

Memories: auditory, visual, proprioceptive and tactile, theoretical

While they work on understanding *choro's* language, and searching for new abilities, the author suggests that musicians become conscious about the various types of memories that are at stake: auditory, visual, proprioceptive and tactile and theoretical or analytical. Developing hearing is essential and we should avoid reading scores in order to be able to direct the attention to the sound and to the gesture that builds it. The author advises prioritizing abstract visualization in the case of wind instruments or real visualization for keyboard, strings, percussion instruments. Playing an instrument is learning a choreography and in order to accomplish that, tactile and proprioceptive memories should be cultivated by visualizing one's gestures, with eyes closed, perfecting awareness of the reliefs and textures of the instrument and the movements of the hands and body. Patience and perseverance in this work is fundamental and is priceless.

Reading hinders hearing and creates an additional visual memory: the score mental image overlaps the gesture internal visual memory and ends up being a parasite in the construction of a perennial memory. Sheet music needs to be used sparingly if we cannot avoid it: in this case, theoretical memory will have even more weight in the learning process. Harmonic and melodic analyses help faster memorizing. For those who really have great difficulty of learning by ear, we can offer score and/or incomplete chord chart to be filled mentally by the student. The use of a chord chart by itself, as an intermediate source between reading and memorizing, is very effective and should be done as soon as possible. A chord chart is a synthetic score, signaling symmetries, with 4 bars groups per line. Unlike what happens in classical writing, piece structure is visible in the chord chart, which leads the musician to a better understanding of what he is playing. These pedagogical tools reduce stress, allow peaceful memorizing, help to overcome mental blocks and save time.

In any case, if we use scores edited in a classical manner, the first

"Club du Choro de Paris", who has accompanied some years the author's classes with his guitar.

step is to bring writing into the scope of Brazilian popular music, suggesting some modification in text as we are beginning the reading. For example, in melodic part, shortening duration of certain long notes of winds, cutting one or another semiquaver when the passage is too long and prevents a calm breathing. Also writing down some ornaments, articulations and accents for the student's part so that sound is lighter and according with the desired artistic character. In the following examples, two writing versions for *Amphibious*⁶⁶ (Moacir Santos), bars 1-16. Two M. I Guimarães' phrasing suggestions are marked: the first with accents and articulations and the second alternative with different note durations. This type of document helps the reading musician to relativize, leading him to think the sound more freely (see Ex. 19 and 20).

Ex. 19 – MOACIR SANTOS, *Amphibious*

Ex. 20 – M. SANTOS, *Amphibious*

⁶⁶ *Ouro Negro, Cancioneiro Moacir Santos cit.*, pp. 54-57. Here the author kept the Jobim Music's writing in 2/2.

Piano in Choro: solo, chamber music, regional

Through out M. I. Guimarães' career, she has often been asked about the place of the piano in *choro*, instrumental formations and concerts spaces. She dealt with this subject during the piano practice workshop held by her in Calabria at Giovanni Guaccerro's request, which ran parallel to the conference about *Choro* in Paris presented at the colloquium *Lo Choro Brasileiro*.

From her standpoint, the pianist is a musician set apart in world of *choro* for at least two reasons. The first reason is the problem of the absence of the instrument in classrooms, bars where *rodas* are held and some concert halls. The other one is intrinsic to the fact that the piano is an orchestral instrument with no definite place in the regional, unlike the guitar. The piano in *choro* asks the musician for a specific work aimed at popular musical expressions. The pianist should always be looking for its function, which is extremely flexible, when he is playing in ensembles. This work requires time and patience to acquire the skills to bring fluidity to collective performances.

To reduce the inconvenience due to the lack of this instrument in certain spaces, the "Club du Choro de Paris" puts three pianos at the disposal of those interested: a grand piano and two digital pianos that can be transported to *rodas* and informal concerts.

As for the way of playing, M. I. Guimarães approaches the subject from three very different aspects: that of the traditional soloist, alone to perform all piece elements; that of accompanist of small chamber ensemble, and a more versatile attitude that is developed as the instrument's roles in *regionais* evolved.

Solo piano

When the pianist wants to approach original scores by Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga and other works for solo piano, a few minor writing changes bring a welcome lightness to the pianist *choro*-like touch (see Fig. 2, p. 275).

In Fig. 2 of *Tico-tico no fubá*⁶⁷ score for solo piano, note the following suggestions: excerpts in orange do not need to be played and

⁶⁷ Z. DE ABREU, *Músicas do filme Tico-tico no fubá* cit., pp. 2-3.

Tico-Tico no fubá...

Letra de
EURICO BARREIROS

CHÔRO SAPÉCA

Musica de
ZEQUINHA ABREU

1.ª PARTE

Um tico-tico só
Um tico-tico lá
Já está comendo
Todo, toda o meu fubá
Óhã, seu Nicoláu
Que o fubá, se vai
Fago no meu Fica-póu
E um tiro son,
Coltado...

Enão eu tenho pena
Do xisto que levou
E uma cola cheio
Mais fubá eu dou
Alegre lá
Voando, piando
Meu fubá, meu fubá
Saltando de lá para cá.

2.ª PARTE (Declamado)

Tico-tico engraçadinho
Que estás sempre a piar
Vá fazer o teu ninho
E terás assim um lar
Procure uma companheira
Que eu te garanto o fubá
De papado sempre cheio.
Não esbarra o vido má.

3.ª PARTE

Fig. 2 – ZEQUINHA DE ABREU, *Tico-tico no fubá*

Ex. 21 – Z. DE ABREU, *Tico-tico no fubá*: syncopé right hand

the left hand should play with varied articulations, mostly non legato and with very little pedal. On the other hand, we can see an example of how the right hand may play a syncopé in the first beat of bars 1 and 6 of theme, varying rhythmically and phrasing freely (see Ex. 21).

In M. I. Guimarães' compositions, she gives articulation and phrasing indications but always encourage musicians to feel free to make changes. Next, we can see an extract from the solo piano version of *Eis*,⁶⁸ composed by the author as a self-portrait (see Ex. 22, p. 276).

Piano in choro chamber music

We will now address the second approach which may be adopted

⁶⁸ M. I. GUIMARÃES, *Flâneries* cit., pp. 19-21.

AA BB A' CC A Coda

Eis
choro

Maria Inês Guimarães

Ex. 22 – MARIA INÊS GUIMARÃES, *Eis*, bb. 1-8

by the pianist, which is that of accompanist in the manner of chamber music, including suggestions for when the pianist plays alone, with two soloists, one of whom plays the counterpoint. In this example of the same piece, *Eis*,⁶⁹ the piano takes the place of the *cavaquinho* and guitar, building the rhythmic foundation and playing bass lines (see Ex. 23).

Ex. 23 – M. I. GUIMARÃES, *Eis*, bb. 1-4

⁶⁹ *Ivi*, fascicle *musiques d'ensemble*, p. 13.

The musical score consists of two staves. The upper staff is the right hand (RH) in treble clef, and the lower staff is the left hand (LH) in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The RH part begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and D5. A triplet of eighth notes (B4, A4, G4) is marked at the end. The LH part provides harmonic support with chords: D, Em7, A7, A7/C#, and C#°/E. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*.

Ex. 24 – M. I. GUIMARÃES, *Eis*, bb. 1-4

Still in the context of small ensembles without guitar and *cavaquinho*, the piano adds counterpoint when only accompanying a single soloist, taking not only the place of the *cavaquinho* and guitar but also that of a second melodic instrument⁷⁰ (see Ex. 24).

Piano in regional

Our work at the “Club” follows naturally in the direction of opening the pianist’s horizons for collective practice in *regionais*. Thus, we encourage musicians to apply different approaches to the part they play in the ensembles. When playing at a *roda* or concert, the piano should fill in the best role at the best time.

His role may be melodic, soloist or one of counterpoint, alternating with other soloists or playing a bass line, the famous *baixarias*. This purely melodic competence is little known to pianists who have made soloist career. Playing one note at a time, like a flutist or clarinetist, is unusual for many of them, coming from a classical formation. To this end, the author suggests forgetting the left hand and its predominantly harmonic function, performing only melodic exercises to become aware of the difference between this new outlook that you are looking for and the touch you are accustomed to. This single note part may be adopted in any register-lower, middle or higher-depending on the color and *tessitura* of the other ensemble instruments. In the case of melodic harmonization in middle and higher registers, it is better to avoid octaves and give preference to thirds or sixths.

⁷⁰ *Ivi*, fascicle *musiques d’ensemble*, p. 14.

More rarely the pianist can be engaged in the role of ensemble accompanist, performing only a harmonic role, not completely like plucked string instruments, but rather dismantling the rhythmic pattern, stressing accents or harmonic colors. He will take up spaces and above all play in a lighthearted manner inspired by great Brazilian Popular Music accompanists.

Playing bass and middle lines as a 6-or 7-string guitar, the piano resumes a more familiar role and accompanies in a harmonic melodic manner. If the ensemble does not have a 7-string guitar, bass lines will be very welcome. Otherwise, it is important to be attuned to the guitars with which the piano will alternate roles according to the use of registers: the piano must avoid the range that is occupying guitar and vice versa.

We can say that, in order to achieve this desired fluidity in role changes within the ensemble, the pianist needs to study his own repertoire, on the one hand, isolating melody or accompanying counterpoint, variations and improvisations. On the other hand, understanding harmony by learning chords sequences by heart, creating bass lines, learning to occupy the rhythmic foundation. In this respect, we stress once again that transposition is an essential tool. Especially when certain themes have a solo piano tonality that will never be played by *regionais*. Three typical examples are *Odeon*,⁷¹ by Ernesto Nazareth, originally in C#m, always appearing in Dm at *rodas*; *Flor amorosa*,⁷² by Callado, often transposed into Bb for piano and played in C in group performances, and *Atlântico*,⁷³ also by Nazareth, in C for solo piano and in G for ensemble.

Other remarks that can help the pianist performing choro: pedal must be used very sparingly in this kind of music and in similar Brazilian genres, except maybe in *bossa-nova*, in which it is more present. Phrasing is also idiomatic. It is not enough to try imitating winds, *cavaquinho* or guitars, you have to look for new solutions to create a vocabulary of your own. It should be remembered that auditory sensation of accents is often a result of a more or less long duration and

⁷¹ E. NAZARETH, *Para piano*, vol. 1, cit., pp. 11-13.

⁷² *Centenário do choro*, São Paulo, ed. Fermata do Brasil, 1977, vol. 1, pp. 30-33.

⁷³ www.ernestonazareth.com.br.

not always of intensity. We can also suggest that a partially prepared piano can create a new sound space in the field of pure percussion.

The pianist should think about the percussive rhythmic patterns while playing, using lower, middle and higher notes, to feel the remarkable presence of syncope, bearing in mind that the second beat is slightly stressed, emphasizing without imposing: we have to bring a zest of *surdo*, the bass drum of *samba* groups, that are always present in *choro* by means of *pandeiro* or other instrument.

Conclusion

The pioneering creation of "Club du Choro de Paris" in 2001 was a decisive action for the expansion of *choro* in France and Europe. This non-profit organization, directed by Maria Inês Guimarães, has set the example for other centers and is a solid driving force in fostering Brazilian music outside Brazil. The "International Choro Festival of Paris" held its sixteenth edition in September 2020 and offered an international platform for individual artists and groups from all over Brazil.

In the pedagogical field, the "Club" builds on knowledge of Brazilian music in the most pragmatic way possible. Regular teachers and guests, that are frequently invited, bring a dynamic and productive pedagogy, establishing a regular artistic bridge with Brazil. Just as we learn to speak a new language, the student learns how to create his own vocabulary in order to facilitate studying and memorize new pieces. Musicians are always encouraged to exercise their freedom in all domains of this music.

In this paper the author presents a non-exhaustive synthesis of his pedagogical experiences connected to transmitting the aesthetics of *choro* to all instruments and, more particularly, dealing with the role of the piano in this music. Through this activity, he explores theoretical elements like a comprehensive toolkit that is always associated with the instrumental practice and with learning by ear. Listening, understanding and playing, this triangle supports the release of the fine musician's spirit.

GLOSSARY

Agogô: a small percussive instrument composed by bell-like cones played with a stick.

Baião: is a Northeastern Brazilian music and dance.

Batuque:⁷⁴ here, pattern rhythmic also called *corta jaca* by the name of a piece de Chiquinha Gonzaga where it appears: *Gaúcho, cá e lá, o corta jaca*.

Caxixi: a small percussion instrument like a rattle.

Frevo: the main music and dance of Pernambuco's carnival. The street *frevo* is an instrumental genre, played very fast. The *frevo canção*, with lyrics is more calm.

Ganzá: a small percussion instrument like a rattle.

Maracatu: frenetic Afro-Brazilian rhythm and dance, with intense polyrhythm in the percussion instruments that contrasts with the lyricism in the ancestral singing of religious origin.

Maxixe: a Brazilian dance, a precursor of the *choro*.

Reco-reco: instrument with indentations along its body where a stick is scraped to produce a rash sound.

Regional: *choro* ensemble (plural *regionais*).

Rodas de choro: Amateur or professional jam sessions.

Surdo: a large bass drum played in the lower registers.

Tamborim: a small drum played with a stick or the hand not holding it.

⁷⁴ See also: LUIS DA CÂMARA CASCU DO, *Dicionário do folclore brasileiro*, Belo Horizonte - São Paulo, Itatiaia – Editora da Universidade de São Paulo, 6 ed., 1988, pp. 114-116.

HENRIQUE LIMA SANTOS NETO

*Il Manual do Choro e l'esperienza didattica presso
la "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" di Brasília*

La sfida di sviluppare una metodologia di insegnamento per lo *choro* è il tema principale di questo intervento, che si concentra sull'esperienza della "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" (EBCRR), fondata nel 1998 dal giornalista e musicista Henrique Lima Santos Filho, ossia Reco do Bandolim (Salvador, 1954), musicista attivo nel gruppo 'Choro Livre'. La EBCRR è stata la prima scuola ad essere dedicata esclusivamente all'insegnamento dello *choro* nel mondo e, dopo venti anni dalla sua inaugurazione, si è nel tempo modernizzata investendo in struttura, corsi e professori per rispondere al numero crescente di nuovi alunni in ogni semestre. L'attenzione per l'alta qualità dell'insegnamento si riflette nella credibilità dell'istituto, che, essendo diventato un riferimento per l'intero Brasile, attualmente ha più di 1.100 alunni, circa 350 nuove matricole per semestre, 20 opzioni di corsi disponibili, 25 professori. Nel 2017 la EBCRR ha promosso una pubblicazione pionieristica intitolata *Manual do Choro*, realizzata da chi scrive e dal mandolinista Eduardo Maia Venturini (Dudu Maia), di cui tratteremo in seguito.¹

Lo choro a Brasília: il Clube do Choro e la 'EBCRR'

Dopo la sua fondazione, la città di Brasília è diventata gradualmente un polo importante per la diffusione dello *choro* in Brasile. Una tappa importante in questa fase fu, tra il 1967 e il 1968, la permanenza per sei mesi in città di Jacob do Bandolim. La sua presenza attrasse

¹ HENRIQUE LIMA SANTOS NETO - EDUARDO MAIA VENTURINI, *Manual do Choro*, Brasília, Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, 2017.

molti *chorões* che si erano trasferiti nella capitale come funzionari pubblici. Così Jacob in quei mesi, come faceva a Jacarepaguá, tutti i sabati riuniva i migliori strumentisti per *saraus* memorabili. Ma dopo questo primo 'seme', una tappa fondamentale fu la nascita nel 1977 del "Clube do Choro".

Come indicato nel sito ufficiale, il "Clube do Choro de Brasília" viene fondato nel 1977, «da musicisti che si riunivano nella casa della flautista francese (naturalizzata brasiliana) Odette Ernest Dias. Il chitarrista Avena de Castro, grande amico di Jacob do Bandolim, è eletto per acclamazione primo presidente. Fanno anche parte del gruppo Pernambuco do Pandeiro, che suonò con Carmen Miranda, il flautista Bide, cugino di Pixinguinha; il trombonista Tio João, dell'Orchestra della Rádio Nacional; il mandolinista Arnaldo Veloso [...], il cavaquinista e boêmio Assis Carvalho»² e altri musicisti. In quegli anni vive a Brasília anche Waldir Azevedo, che, dopo un periodo di difficoltà, si rivitalizza anche grazie al movimento *chorístico* che si sviluppa in quel periodo nella città.

Ma in realtà è a partire dagli anni '90, con la presidenza di Reco do Bandolim (1993), che il Clube ha un rilancio: viene regolarizzata la sede e viene creata nel suo ambito la "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello". Oggi gli edifici del club e della scuola, sorgono uno accanto all'altro, costituendo uno dei poli *chorísticos* più importanti del Brasile. Inaugurato nel 2011, lo 'Espaço Cultural do Choro' fu disegnato da Oscar Niemeyer, architetto che progettò la città di Brasília, e possiede più di duemila metri quadrati di area costruita nel 'Setor de Divulgação Cultural'. Lo spazio ospita il "Clube do Choro de Brasília" dove vengono realizzati più di 200 concerti all'anno, e la "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello", che dispone di una struttura completa dedicata all'insegnamento, con aule per le lezioni e sale prova. Lo 'Espaço Cultural do Choro' (v. Fig. 1, p. 283), riconosciuto come una delle più importanti istituzioni culturali del paese, è stato nominato dal Governo del Distretto Federale come 'Patrimonio Immateriale di Brasília' ed è stato insignito con la Medaglia dell'Ordine del Merito Culturale della Presidenza della Repubblica.

² <http://www.clubedochoro.com.br>.



Fig. 1 – Sede del 'Complexo Cultural do Choro'

Il grande successo del "Clube do Choro", con i suoi spettacoli spesso trasmessi dalle televisioni pubbliche, è stato un elemento importante per lo sviluppo della EBCRR, che inizialmente ha offerto corsi di strumenti come mandolino, *cavaquinho*, *pandeiro*, sax e chitarra a sei e sette corde e successivamente corsi di altri strumenti, come l'armonica, la *viola caipira*, il violino e la fisarmonica, oltre ai corsi di musica per bambini, corsi di storia dello *choro* e musica e cultura popolare brasiliana (v. Fig. 2). Ma come afferma Augusto Charan Alves Barbosa Gonçalves «l'inaugurazione della Escola Brasileira de Choro Raphael



Fig. 2 – Lezioni nelle aule della scuola

Rabello a Brasília non è stata solo dovuta al successo ottenuto dal Clube, cosa che in parte ha motivato Henrique Filho, con l'aiuto del fratello Carlos Henrique e Ruy Fabiano (fratello di Raphael Rabello), a guidare e attuare la creazione di un luogo specifico per l'insegnamento del genere. Ma è in gran parte dovuto alla passione che Reco ha sviluppato per Choro».³

La EBCRR attualmente offre una struttura completa con spazi per i differenti tipi di studenti: aule fino a una capacità di 80 alunni, aule per la pratica strumentale e per la teoria e un 'Caffé Musicale'. I corsi in genere consistono in due lezioni a settimana, e sono integrate da pratiche di musica d'insieme denominate *rodas de choro* (v. Fig. 3) una volta al mese, aperte al pubblico, sempre il primo sabato di ogni mese, nel patio del "Clube do Choro". Gli incontri sono ormai divenuti tradizionali nel calendario degli eventi della città e tutta la comunità è invitata ad assistere e suonare insieme. Gli alunni partecipano anche a spettacoli musicali e workshop programmati dal "Clube do Choro", nonché ai saggi di fine anno, che vengono realizzati sempre sul palco del Clube.

Oltre alle lezioni del curriculum regolare, gli alunni assistono a *work-*



Fig. 3 – Alunni della scuola mentre partecipano a una *roda de choro*

³ AUGUSTO CHARAN ALVES BARBOSA GONÇALVES, *O Ensino do choro no contexto da Escola Raphael Rabello de Brasília*, Mestrado em Educação Musical, Universidade de Brasília, 2013, p. 32.

shop gratuiti di alcuni dei maggiori musicisti brasiliani che, di passaggio al "Clube do Choro", sono disponibili per un interscambio con gli studenti. Tra quelli che hanno aderito a questa elogiabile pratica, ci sono personaggi della levatura di Altamiro Carrilho, Sivuca, Toninho Horta, Armandinho Macedo, Yamandu Costa, Leandro Braga, Dirceu Leite, Ivanildo Sax de Ouro e Carlos Malta.

La "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello" sta ottenendo successo nella formazione e scoperta di vari alunni talentuosi, che hanno seguito la traiettoria professionale di musicisti di *choro* e nello stimolare numerosi alunni che mantengono l'abitudine di suonare uno strumento musicale come forma di piacere e convivenza sociale. Tra i nomi illustri che sono cresciuti nell'ambito della EBCRR desideriamo ricordare anche il grande mandolinista Hamilton de Holanda. Mentre tra i gruppi che si sono formati nel contesto della scuola negli ultimi anni ricordiamo: Choro de Calango, Sorrindo à Toa, Comendo Água, Choro Moleque, Choro Lá de Casa, Quarteto de Clarinetas, Os Bando-leiros, Os Cavacadas, Cinco Estrelas, Regional Alvorada, Trio Cai Dentro, Quarteto Planalto e diversi altri.

Metodologia

Trattandosi di una musica prevalentemente di tradizione orale, il principale modo di trasmissione dello *choro* era attraverso la relazione maestro/allievo, attraverso le esperienze nelle *rodas de choro* e attraverso la convivenza tra i musicisti che lo suonavano, cosa che certamente rese molto difficile il suo apprendimento e la sua divulgazione. Ma a un certo punto, tra gli anni '80 e '90, tra i musicisti di *choro* ci si è posti il problema del passaggio da una educazione 'non formale' ad una educazione 'formale', che conciliasse i concetti di 'trasmissione culturale' e 'insegnamento'. I venti anni di esperienza didattica della EBCRR si sono così tradotti nella metodologia condensata nel *Manual do Choro* (2017; v. Fig. 4, p. 286), pubblicato in portoghese con traduzione in lingua inglese. Il manuale approfondisce aspetti armonici, ritmici e melodici in un modo sistematico, divenendo un grande strumento di divulgazione e approfondimento di questo genere nel mondo.

Frutto di un ampio studio e analisi delle opere più rappresentative di autori come Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth,

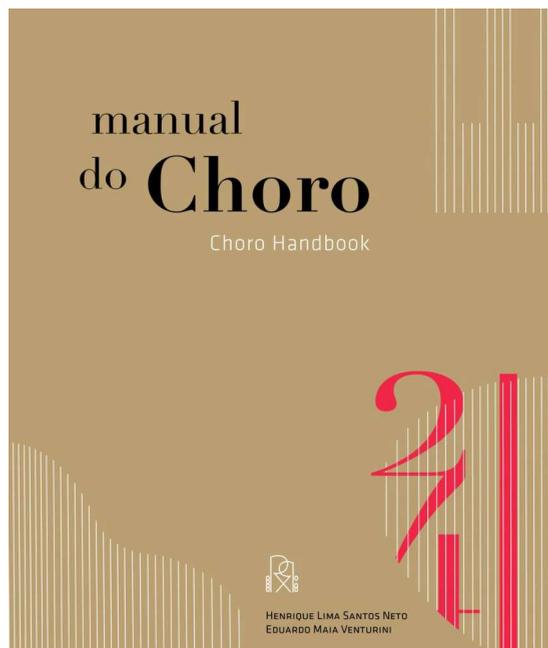


Fig. 4 – HENRIQUE LIMA SANTOS NETO - EDUARDO MAIA VENTURINI,
Manual do Choro (2017): copertina

Garoto e Radamés Gnattali, analizzando le similitudini e i principi che le accomunano, il *Manual do Choro* presenta così alcuni aspetti caratteristici della metodologia della EBCRR, proponendo l'acquisizione della padronanza della teoria, del linguaggio, dello stile e della prassi esecutiva di questo genere musicale, la cui conoscenza è fondamentale anche per relazionarsi ad altri generi brasiliani come *Música Popular Brasileira* (MPB), *samba* e *bossa nova*.

Nel percorso didattico proposto si cerca di mantenere viva quell'idea di spontaneità di questo modo di fare musica, tentando allo stesso tempo di strutturare il lavoro in una maniera più organizzata. Nella pratica tradizionale si tendeva a trasmettere 'tutto insieme', mentre nel *Manual do Choro* e nella metodologia di Brasília si cerca di separare i vari aspetti, approfondendoli attraverso esempi scritti e esempi audio allegati o suonati dal vivo. Come scrive Reco do Bandolim nella presentazione del libro «dalla creazione della Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, nel 1998, coltivavamo il sogno di costruire percorsi musicali allo stesso tempo coerenti e delicati per sistematiz-

zare l'insegnamento dello *choro* senza sottrargli la spontaneità». ⁴ Scorrendo l'indice del volume possiamo così renderci meglio conto degli obiettivi di questo testo che tenta di tematizzare in forma sistematica aspetti della trasmissione culturale dello *choro*, che prima erano veicolati principalmente per via orale e intuitiva:

Nozioni di armonia – Percezione armonica – Ritmo – Movimento dei bassi e *baixarias* – Interpretazione, fraseggio e ornamentazione – Forma dello *choro* – Struttura armonica – Vocabolario – Repertorio – Esercizi.

Dopo un primo capitolo in cui vengono sintetizzate alcune nozioni fondamentali dell'armonia tonale, è di primaria importanza il capitolo sulla 'percezione armonica'. Il saper armonizzare 'a orecchio' e all'impronta era certamente una abilità degli *chorões* che componevano i *conjuntos regionais* che negli anni '30 suonavano, e spesso accompagnavano i cantanti, nelle trasmissioni radiofoniche. ⁵ Questa competenza è rimasta fino ad oggi nei musicisti di *choro*, e per questo nel manuale viene sviluppato un percorso di esercizi che guida l'allievo dal riconoscimento di sequenze armoniche più semplici (come I – V), fino a successioni più complesse (come ad esempio IVm – Im – V7 – Im, o altre).

Un altro capitolo importante è quello sul ritmo, dove vengono descritte attraverso esempi scritti e audio le varie *levadas* dei diversi ritmi utilizzati nello *choro*, in particolare per gli strumenti a corde: *levadas* di *samba*, *choro*, *choro sambado*, *frevo*, *baião*, *maxixe*, *polca*, *schottische*, *valsa*, *valsa dobrada*. Ecco un esempio di combinazione tra *pandeiro*, *cavaquinho* e *violão* nello *choro* (v. Es. 1, p. 288).

Il capitolo su movimento dei bassi e *baixarias* tocca poi un argomento fondamentale per lo studio dello *choro*. All'inizio vengono evidenziati i diversi tipi di conduzione del basso: movimento misto (ascendente e discendente), movimento ascendente, movimento discendente, movimento misto con salti. E successivamente descritte le

⁴ HENRIQUE LIMA SANTOS FILHO, *Apresentação*, in H. L. S. NETO - E. M. VENTURINI, *Manual do Choro* cit., p. 6.

⁵ *Ibid.*

CHORO AUDIO 37

Pandeiro

Cavaquinho

Violão

Es. 1 – H. L. S. NETO - E. M. VENTURINI, *Manual do Choro*: combinazione di *pandeiro*, *cavaquinho* e chitarra nello *choro*, p. 43

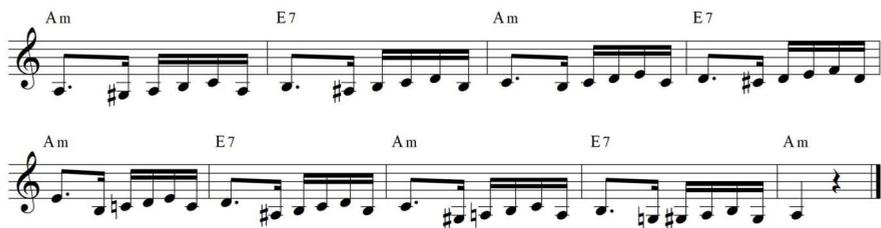
diverse tipologie di *baixarias* (basate su scale, arpeggi e cromatismi), per realizzare le quali è di fondamentale importanza conoscere l'armonia dei brani e di conseguenza le note cardine degli accordi (ossia quelle che costituiscono l'arpeggio). Si tratta di un percorso di graduale acquisizione degli elementi, a partire dal raggiungimento delle note cardine attraverso scale e arpeggi, ripetendo lo stesso schema sui vari accordi, poi omettendo una nota, aggiungendo un'altra nota, arpeggiando, omettendo una nota dell'arpeggio, aggiungendo una nota dell'arpeggio e con cromatismo (v. Ess. 2 e 3).

Il Capitolo 5 riguarda invece gli aspetti dell'interpretazione, del fraseggio e dell'ornamentazione. Vengono quindi presi in esame l'acciaccatura, il glissando, il mordente, il tremolo, il trillo, l'articolazione della sincope, attraverso un confronto tra le partiture originali di alcuni classici (come *Brejeiro*, *Odeon*, *Apanhei-te Cavaquinho* di Er-

Am E7 Am E7

Am E7 Am E7 Am

Es. 2 – H. L. S. NETO - E. M. VENTURINI, *Manual do Choro*: ripetizione di uno schema con *baixaria* che comincia sul secondo tempo della battuta, p. 60



Es. 3 – H. L. S. NETO - E. M. VENTURINI, *Manual do Choro*:
ripetizione di uno schema aggiungendo un'altra nota, p. 62

nesto Nazareth) e gli audio allegati al libro in cui gli aspetti interpretativi sono nettamente percepibili all'ascolto.

Nei due capitoli successivi viene affrontato il tema della forma dello *choro*, a partire da quella tipica in tre parti (AABBACCA) a quella in due parti (AABBA), in relazione ai rapporti tonali che si vengono a trovare tra le diverse sezioni e all'interno di esse. Vengono presi in esame i cambi di tonalità più tipici di brani in maggiore e in minore (così se ad esempio abbiamo una parte A in maggiore possiamo avere un B al VI grado minore e una parte C al IV grado, e così via). Generalmente ogni sezione è strutturata in quattro periodi di quattro battute, che hanno sequenze armoniche tipiche e molto codificate, conoscendo le quali è possibile in breve tempo (se non all'impronta) suonare anche brani che non si conoscono (un segnale 'tipico' è ad esempio il quarto periodo che generalmente comincia sul IV grado).⁶

In fine vengono presentati 'vocabolario' e 'repertorio' dello *choro*. A partire da brani noti del repertorio vengono presi in esame alcuni esempi di variazione che è possibile utilizzare (v. Es. 4, p. 290).

E come conclusione troviamo una raccolta di classici, che è possibile anche ascoltare nel Cd allegato (*Apanhei-te Cavaquinho, Corta jaca, O Boêmio*, ecc.), e un'appendice di esercizi.

È importante tener presente che un testo del genere dovrebbe essere divulgato, in Brasile e fuori dal Brasile, da musicisti che abbiano avuto una esperienza diretta con la pratica dello *choro*, con la sua trasmissione culturale e la sua didattica. A me è capitato di presentarlo in varie parti del mondo nell'ambito di seminari e *work-*

⁶ Cfr. CARLOS ALMADA, *A estrutura do choro*, Rio de Janeiro, Da Fonseca, 2006.

VARIAÇÃO 1 AUDIO 114

The image shows a musical score for a variation in 2/4 time. It consists of four phrases, each on a separate line of music. Above each phrase is a label in a box: P1, P2, P3, and P4. Chords are indicated above the notes. The key signature has one flat (Bb).

Phrase 1 (P1): G7, C, G7, C, C7

Phrase 2 (P2): F, Fm, C, A7, D7, G7, C

Phrase 3 (P3): G7, C, G7, C, C7

Phrase 4 (P4): F, Fm, C, A7, D7, G7, C

Es. 4 – H. L. S. NETO - E. M. VENTURINI, *Manual do Choro*:
 esempio di variazione su *Flor amorosa*, p. 123

shop, come ad esempio in Italia nel maggio del 2019 presso la "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" di Roma, un contesto in cui era già presente un laboratorio di *choro* tenuto dai musicisti Giovanni Guaccero e Fabio Falaguasta. Così in un suo scritto Guaccero descrive in maniera puntuale la prima sessione del seminario da me tenuto:

Come primo brano si è lavorato sul classico *Flor amorosa* di Joaquim Callado, concentrandosi su uno degli aspetti principali dello *choro* che è il contrappunto. Dopo alcune osservazioni sulla strutturazione dei temi e sulla forma (che 'deve essere chiara per tutti'), su alcuni comportamenti che è utile tenere nella prassi esecutiva ('se ci si perde, conoscendo la forma, si può rientrare alla ripetizione di un tema o alla parte successiva'), si sono visti dei modi possibili di pensare e sviluppare i percorsi contrappuntistici. La cosa importante è 'non stare dietro la partitura, che è solo un mezzo per studiare'. Le musiche vanno memorizzate, e va capita la struttura armonica, soprattutto per gli strumenti a fiato che hanno più problemi riguardo alla percezione dell'armonia. E così

Henrique ci fa sentire, partendo dalle linee di basso, alcuni esempi di linee contrappuntistiche, che vanno imparate 'a orecchio' e – anche – inventate in forma estemporanea, sia sulla parte A in Do maggiore sia sulla parte B in La minore. [...] Il tutto è mirato, non tanto al risultato finale, quanto allo sviluppo e al potenziamento di determinate capacità. E il suggerimento di Henrique è quello di 'non scrivere'. Il modo migliore per fissare tutto questo è, caso mai, registrarlo. Bisogna ascoltare e ripetere, cercando di comprendere le connessioni tra un accordo e l'altro per poter poi creare le proprie melodie. Il contrappunto poi, può essere arricchito anche con pochi elementi, non eseguendo sempre la stessa cosa, ad esempio inserendo variazioni ritmiche (una variante tipica, ad esempio, è quella con le sestine). Le linee contrappuntistiche partono dalla chitarra, in particolare dalla chitarra 7 corde, ma possono essere svolte anche da altri strumenti, basta che non siano eseguite in registri troppo acuti, per non 'competere' con la melodia, e, soprattutto, non vanno fatte meccanicamente e di continuo.⁷

L'esperienza viva di una lezione, di un *workshop* o di una *roda*, non potrà mai essere sostituita da pubblicazioni scritte. Ma queste – come il presente volume contenente gli atti del convegno *Lo choro brasiliano. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive* – potranno comunque rappresentare un valido contributo alla divulgazione dello *choro* nel mondo; e anche per questo motivo sono particolarmente felice di aver partecipato a questo primo convegno italiano sull'argomento. Essendo uno *chorão* (figlio di *chorão*), ho sviluppato uno stretto rapporto con questo tipo di musica fin da bambino, quando vedevo mio padre Reco do Bandolim suonare in casa con i maestri di questo genere, e sono quindi orgoglioso di poter oggi contribuire alla diffusione dello *choro* attraverso l'attività concertistica, l'attività didattica e divulgativa, e ora anche come Direttore della "Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello".

(Traduzione di Giovanni Guaccero)

⁷ GIOVANNI GUACCERO, *Appunti dal workshop di choro di Henrique Neto*, blog del Laboratorio Choro della Scuola Popolare di Musica di Testaccio (Roma), <https://laboratoriochoro.blogspot.com/2019/06/appunti-dal-workshop-di-choro-di.html>. Cfr. anche RAFFAELE BELLA, *Choro. Le radici della musica del Brasile*, Torino, Robin Edizioni, 2020.

FABIO FALAGUASTA

*L'insegnamento dello choro:
esperienze didattiche tra Brasile e Italia*

Il mio intervento verte sulle pratiche di insegnamento dello *choro* nel territorio brasiliano e qui in Italia. In particolare riferenti alla metodologia appresa alla "Casa do Choro" di Rio de Janeiro, e all'esperienza di docenza presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio in Roma.

L'istituto "Casa do Choro" di Rio de Janeiro, è un ente di pubblica utilità creato nel 1999, che ha come presidente la cavaquinista e compositrice Luciana Rabello, e come vice presidente il chitarrista e compositore Maurício Carrilho. Entrambi sono responsabili del progetto "Escola Portatil de Musica" (EPM), che dal 2000 forma studenti attraverso il linguaggio dello *choro*. Composta da circa quaranta professori e iniziata con circa cinquanta alunni, adesso ne conta circa un migliaio. I corsi dei vari strumenti, sono tenuti da musicisti operanti nel mercato musicale e di riconosciuta notorietà (Oscar Bolão per le percussioni, Maurício Carrilho chitarra, Cristovão Bastos pianoforte, Pedro Amorim mandolino, Jayme Vignoli *cavaquinho*, João Camarero chitarra e molti altri). Oltre a lezioni di strumento, vi sono anche lezioni di teoria musicale, armonia, arrangiamento, pratica di *conjunto* ovvero musica in gruppo. Particolare importanza e notorietà ha il saggio aperto settimanale del *Bandão* che riunisce tutti gli alunni della scuola, il sabato mattina ai piedi del Morro da Urca, che è diventato una attrazione turistica per gli amanti della musica, con centinaia di musicisti che eseguono le musiche nei giardini della Unirio - Università di Rio de Janeiro. Oltre a tutto questo la "Casa do Choro" presenta altre notevoli iniziative come la *Furiosa Portatil*, banda con enfasi sui fiati e sul ritmo, e la *Camerata Portatil* composta di chitarre, *cavaquinhos*, mandolini, fiati e percussioni.

Facendo un paragone tra la modalità dell'insegnamento dello *choro* e quella invece con la quale viene insegnata la musica classica ad esempio all'interno di un conservatorio, alcune differenze risultano subito evidenti. La partecipazione al succitato *Bandão* è non solo suggerita ma richiesta. È necessaria una frequenza stabilita per portare a termine gli studi. Ogni studente, apprendista musicista, si ritrova così a partecipare a questo appuntamento settimanale in cui suonerà assieme a tutti gli altri studenti anche più esperti e ai professori stessi, con tanto di pubblico anche turistico nei giardini dell'Università. Ha modo quindi di fare pratica diretta, dove non è richiesta l'esecuzione perfetta, dove conta più l'ascolto intuitivo dei musicisti che si hanno di fianco che la partitura scritta. Questa esibizione *en plein air* ha ogni settimana un pubblico diverso. Non posti numerati ma vero e proprio evento *na rua* (per strada). Lo studente si abitua così ad avere di fronte ascoltatori non addetti ai lavori, letteralmente passanti per strada, come nello spirito di questa musica. Lo *choro* inoltre non prevedendo un organico fisso, in quanto musica popolare può essere suonato da pochi come da centinaia di esecutori contemporaneamente come nel caso del *Bandão*, superando problemi logistici non presenti nella musica classica. Ad esempio nelle prove a parte effettuate durante la settimana solo con chitarristi e cavaquinisti, veniva suggerito ad ogni cavaquinista di avere di fianco due chitarristi se non tre, a seconda dei casi, per consentire alle chitarre di avere un volume sonoro adatto ad essere riferimento armonico per il cavaquinista. Altro aspetto rilevante riguarda il ritmo che viene insegnato per lo più per imitazione. Ciò che principalmente rappresenta uno scoglio per noi europei, ovvero la riproduzione esatta di un determinato ritmo brasiliano (che sia *samba*, *maxixe* ecc.), viene insegnato più attraverso l'imitazione dell'insegnante che con la notazione scritta. Trovo indicative a tale proposito le considerazioni di Jayme Vignoli, il quale ritiene impossibile riportare per iscritto tutte le infinite *nuance* delle esecuzioni ritmiche del *cavaquinho*, pur essendo stata utilizzata nell'analisi di questo strumento una sua proposta di grafia della *levada* (maniera di accompagnare ritmicamente il brano).¹ Nelle pratiche di gruppo, di ogni brano vengono mostrati

¹ Cfr. JAMERSON FARIAS RIBEIRO, *Cavaco rítmico-harmônico na música de Waldir Fre-*

dall'insegnante uno o più modi di eseguirlo ritmicamente. Ciò che conta non è la riproduzione perfetta dell'esempio, ma l'intenzione che ciascun ritmo porta con sé (ad esempio che sia ballabile, che sia staccato e così via) così come non vengono preclusi altri modi di suonare lo stesso ritmo eventualmente proposti dagli studenti, se consoni al brano che si sta eseguendo. Quindi, sempre per limitare l'esempio a chitarra e *cavaquinho*, nella pratica esecutiva non tutti i chitarristi suoneranno ritmicamente nella stessa maniera, non tutti i cavaquinisti faranno il *samba* nella stessa maniera, ma il risultato collettivo sarà un amalgama diverso di volta in volta in base al numero e alle capacità degli esecutori presenti in sala, e anche alle necessità di equilibrio di volume sonoro fra le varie sezioni dovute al luogo della *performance* e al differente numero e qualità degli strumenti che ne fanno parte.

La prima cosa da notare per quanto riguarda il suo insegnamento, è che il genere *choro* è variegato: si passa dalle esecuzioni del Trio Madeira Brasil di tipo quasi cameristico, alle *rodas* informali (la *roda* è una sorta di *jam session* brasiliana), a progetti più vicini al jazz o alle contaminazioni di tutto il mondo (un esempio fra tutti l'incisione dell'album di Hamilton de Holanda del 2013 con Richard Galliano, Omar Sosa, Stefano Bollani, Wynton Marsalis²). Il fatto che sia variegato rappresenta anche la sua ricchezza. La difficoltà nell'insegnamento qui in Italia, in Europa, riguarda due punti a mio parere. Prima di tutto è una musica 'altra' da noi, non appartiene alle musiche che sentiamo ogni giorno attraverso i vari media. In secondo luogo è una musica veicolata prevalentemente in forma orale. Non ci sono spartiti univoci, così importanti per noi europei, specie per chi arriva dallo studio della musica classica e quelli esistenti sono trascrizioni successive. Il problema è principalmente ritmico per noi europei, e non solo per chi accompagna o suona le percussioni, ma anche nell'esecuzione della melodia stessa. Aspetto quest'ultimo fondamentale nello *choro* tanto che in Pixinguinha, flautista, sassofonista e maggiore autore di questo genere, le variazioni sono soprattutto ritmiche, basate principalmente su cellule derivate dai ritmi ballabili del *samba* o del *maxixe*. Nelle parole di

derico Tramontano (*Canhoto*): *a construção estilística de um 'cavaco-centro' no choro*, Ph. D. Diss., Università Federale di Rio de Janeiro, 2014.

² HAMILTON DE HOLANDA, *No mundo do Pixinguinha*, Crioula Records, 2013.

Henrique Cazes «obiettivo di Pixinguinha era creare una musica da ballare a partire dalle matrici afro-brasiliane, con elementi dello choro e del samba».³

La difficoltà nella didattica – non essendo musica che rientra nel nostro ‘sentire’ quotidiano – è saper trasmettere queste modalità derivanti da una cultura prevalentemente orale. Allo stesso tempo, come nel caso di una lingua parlata, un madrelingua non è detto che avendo appreso quella lingua in maniera naturale dalla nascita la sappia insegnare, poiché può anche non conoscere o non riflettere sulle strutture, sulle declinazioni dei verbi. Le due cose così si presentano distinte anche in questa musica. Un conto è suonare, un conto è trasmettere didatticamente.

La *roda* è sicuramente una modalità importante di trasmissione culturale dello *choro*, ma fuori dal Brasile è difficile trovare una *roda de choro verdadeira* (un'autentica *roda de choro*), quindi, a parte i video che si possono reperire in rete certamente utilissimi, rimane la difficoltà di calarsi pienamente in questo contesto. La didattica dello *choro* può essere quindi certamente importante essendo indirizzata soprattutto a chi vuole apprendere il linguaggio, e non a creare i nuovi virtuosi del futuro.

Riguardo all'insegnamento fuori dal Brasile, e nello specifico qui in Italia, certamente è importante disporre di un luogo dove poter suonare e trasmettere didatticamente questa musica. La "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" di Roma, in questo senso, offre uno spazio di due ore a settimana, il "Laboratorio Choro", dove si è creato un luogo di confronto in cui suonare e analizzare questa musica formando così un pubblico di appassionati, contribuendo a diffondere lo *choro* fuori dalla sua terra natale.

In questa scuola già nel 2011 grazie al Maestro Giovanni Guaccero, è stata realizzata una Master Class con Guinga, uno dei maggiori compositori brasiliani viventi. Più di recente ricordiamo a maggio del 2019 il *Workshop* di Henrique Neto con la collaborazione del percussionista Carlos César Motta. Abbiamo avuto così modo di apprendere gli insegnamenti direttamente dal Maestro Henrique Lima Santos Neto,

³ HENRIQUE CAZES, *Choro. Do quintal ao municipal*, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 69.

docente e vicedirettore della "Escola brasileira de Choro Raphael Rabello" di Brasília (la principale e più antica scuola di *choro* del Brasile, fondata da suo padre, Reco do Bandolim). Abbiamo pertanto appreso come viene insegnato questo genere musicale a Brasília, coadiuvati dal libro *Manual do Choro*⁴ da lui recentemente scritto, nel quali vengono affrontati i vari aspetti necessari per affrontare questa musica: nozioni di armonia, percezione armonica, ritmo, movimento dei bassi, interpretazione, fraseggio e ornamentazione, forme tipiche dello *choro*, strutture armoniche. Più di recente, nel novembre del 2019, si è tenuto il *Workshop: Choro e samba. Teoria e pratica della roda* di uno tra i più importanti esponenti dello *choro*, Henrique Cazes, docente alla Universidade Federal di Rio de Janeiro, e autore fra l'altro di volumi fondamentali come *Escola Moderna do Cavaquinho*⁵ e *Choro. Do Quintal ao Municipal*.⁶ Nello specifico, durante questo *workshop* abbiamo affrontato sia brani strumentali sia brani cantati. Partendo da una base teorica introduttiva, il Maestro Henrique Cazes ha fatto sentire diverse incisioni storiche commentandole e mettendone in luce gli aspetti fondamentali per l'interpretazione. Abbiamo affrontato varie tematiche, come la trasformazione del ritmo della polka (attraverso un rallentamento della pulsazione e l'introduzione della sincope, fino ad arrivare al *maxixe*); l'influenza del *samba* nei *conjuntos regionais*, con la grande svolta degli anni '30 in cui per la prima volta vengono registrate le percussioni del *samba batucado* (nel *samba Na Pavuna* cantato da Almirante, inciso alla fine del '29); per arrivare al *conjunto* di Benedito Lacerda con Pixinguinha (facendo ascoltare ad esempio la versione di *Um a Zero* del 1947, con Lacerda, Pixinguinha, Dino 7 Cordas, Meira, definito uno dei punti più alti nella storia dei *conjuntos regionais*), in cui lo *choro* viene accompagnato ritmicamente con la cellula ritmica dell'ormai consolidatosi *samba*. Memori di questi insegnamenti abbiamo potuto confermare e ricalibrare durante le lezioni la nostra maniera di eseguire i brani di questo genere.

⁴ HENRIQUE LIMA SANTOS NETO - EDUARDO MAIA VENTURINI, *Manual do Choro*, Brasília, Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, 2017.

⁵ HENRIQUE CAZES, *Escola Moderna do Cavaquinho*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1988.

⁶ H. CAZES, *Choro. Do quintal ao municipal* cit.

Venendo quindi all'esperienza del citato "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" (creato nel 2017 da Giovanni Guacero, e condotto attualmente anche da chi scrive) è possibile dire che, essendoci una persona che fa da guida, la lezione in aula permette di avere una 'navigazione a vista', 'col salvagente' per così dire, rispetto a un approccio più tradizionale che qui da noi spesso tende a ricadere in una pronuncia ritmica e armonica più europea. In questo contesto si realizza pertanto una via di mezzo tra una *roda* e uno studio vero e proprio. Con gli allievi del "Laboratorio Choro" abbiamo proposto e effettuato situazioni di *roda* anche esterne alla scuola in spazi pubblici, aperte anche ad altri musicisti, anche professionisti. Si è sviluppato così uno stimolante confronto con gli altri, verificando che quello che succede in *roda* è diverso da quello che succede in fase di studio. Proprio in seguito a una di queste *rodas* (v. Fig. 1) – ho realizzato delle mini interviste tra i partecipanti – e in particolare voglio citare qui le parole dell'oboista del laboratorio la quale ha rilevato in questa esperienza tre cose interessanti: «imparare a conciliare lo scritto con l'orale, imparare a staccarsi dalla pagina scritta, imparare a sentire gli altri». ⁷ Altrettanto interessanti sono state le parole di un flautista classico, abituato a studiare magari mesi una parte orchestrale da solo, senza sentire cosa fa l'orchestra, che ha subito rilevato l'importanza di avere una esperienza viva, ascoltando chi sta di fianco musicalmente e fisicamente parlando.



Fig. 1 – *Roda di choro* didattica con gli alunni del "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica di Testaccio"

⁷ Intervista a Annabel Potter del 12 aprile 2019.

Nicolas Krassik, violinista francese, virtuoso e superbo jazzista – diventato ora in Brasile il maggior violinista di *choro* –, riferisce che una volta arrivato in Brasile nel 2001 ha capito che doveva imparare da capo un nuovo linguaggio. E sottolinea tutt'oggi l'importanza per gli stranieri di avere a disposizione dei metodi, degli esercizi per sviluppare il linguaggio musicale brasiliano.⁸ Nella "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" abbiamo utilizzato a questo proposito il volume *A estrutura do Choro* di Carlos Almada,⁹ gli schemi ritmici di Maurício Carrilho,¹⁰ confrontati con quelli proposti da Henrique Cazes e da Henrique Neto con il suo *Manual do Choro*.

La didattica è utile sia ai docenti che ai discenti. In una intervista allo stesso Henrique Cazes per 'Radio Batuta' (per l'uscita del libro *Musica nova para cavaquinho*)¹¹ egli rileva come la convivenza dal 2013 con gli alunni del corso di *cavaquinho* ha fatto sviluppare le idee, dimostrando che senza confronto con gli alunni la sua stessa esperienza musicale sarebbe arrivata solo fino a un certo punto.

Con gli alunni della "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" (SPMT) nel corso degli anni siamo arrivati a ricreare un organico tipico dello *choro* brasiliano, con la presenza di *pandeiro*, *cavaquinho*, chitarre di cui almeno una addetta alla *baixaria* (contrappunto realizzato nelle corde gravi dello strumento) e solisti tipici di questo genere: flauto e mandolino *in primis*, ma anche sassofono, tromba o strumenti più desueti come l'oboe. In considerazione del fatto che questo genere è principalmente di tradizione orale, una parte importante delle lezioni è stata riservata all'ascolto dei brani proposti (sia versioni in studio che dal vivo), ragionando sul perché delle varie interpretazioni, non per cieca imitazione dei maestri, ma per cercare di capire la motivazione di certe scelte (ad esempio riguardo alle dinamiche, perché effettua-

⁸ MATHILDE TANIA FILLAT, *O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik*, orientador Ivan Vilela, Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-03102018-154312/>. Acesso em 18 marzo 2023.

⁹ CARLOS ALMADA, *A estrutura do choro*, Rio de Janeiro, Da Fonseca, 2005.

¹⁰ AA. VV., *Cadernos de Choro*, Rio de Janeiro, Acari Records, 2006.

¹¹ HENRIQUE CAZES, *Musica nova para cavaquinho*, São Paulo, Irmãos Vitale, 2019, in <https://radiobatuta.com.br/programa/henrique-cazes/>.



Fig. 2 – *Roda di choro* aperta presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio

te in quel punto piuttosto che in altri e così via). Si è chiesto poi agli alunni di analizzare la differenza fra partitura e registrazioni; è emerso quindi come nello *choro*, a differenza della musica classica, sia importante far capire come l'utilizzo della partitura debba essere inteso solo come guida di riferimento basica e viceversa sia fondamentale e necessaria una certa libertà di interpretazione. Cito un esempio fra tutti, l'ascolto di un classico del genere, il brano *Lamentos* di Pixinguinha sentito in tre differenti versioni diversissime tra loro (l'interpretazione storica di Jacob do Bandolim con il suo *conjunto*, quella con arrangiamento vocale degli MPB4, e la più recente incisione di Hamilton de Holanda con il pianista cubano Chucho Valdes).

Lo *choro* pertanto (come tutta la musica popolare) permette una grande libertà di interpretazione, tanto che di un dato brano non si può parlare di una versione corretta, ma di versioni più o meno tradizionali, o di versioni con più o meno influenza di altri generi.

Andando nello specifico degli insegnamenti, per il delicato aspetto riguardante come e dove improvvisare variazioni sul tema scritto, riportiamo alcuni esempi indicati a lezione da Guaccero a tal propo-

sito. Ad esempio un suggerimento è quello di usare ornamentazioni già presenti nel brano in altri punti (copiando per così dire lo stile del brano). Ad esempio:

- nella parte B di *Vibrações* di Jacob do Bandolim, le ornamentazioni nella versione presente nel *Songbook* della Lumiar,¹² sono chiaramente desunte dalla prassi esecutiva mandolinistica. Quindi è possibile provare a inserire quel tipo di ornamentazione anche in altri punti (v. Es. 1).



Es. 1 – JACOB DO BANDOLIM, *Vibrações*, bb. 48-50.

Appunti dell'autore dalle lezioni di Giovanni Guaccero all'interno del "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" di Roma; ottobre 2017.

- in *Benzinho* sempre dello stesso autore, ove presenti sul tempo forte note lunghe dell'accordo è possibile inserire delle appoggiature come ad esempio fa# che va a sol (v. Es. 2).



Es. 2 – JACOB DO BANDOLIM, *Benzinho*, bb 1-3.

Appunti dell'autore dalle lezioni di G. Guaccero all'interno del "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica di Testaccio" di Roma; ottobre 2017.

- Sempre in *Vibrações* di Jacob do Bandolim, alla fine della prima frase, si possono inserire delle note ornamentali sul tempo forte, prima dell'appoggiatura consistente nella nona che poi risolve sulla fondamentale (v. Es. 3).

¹² MÁRIO SÈVE - ROGÉRIO SOUZA - DININHO, *Songbook do choro Vol. 1*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2007, pp. 248-249.

The image shows a musical score in G major (one sharp) on a treble clef staff. The main staff contains six measures of music with the following chords indicated above: Dm, A 7/E, Dm/F, D7/F#, Gm, and D7/F#. Above the fifth measure, there is a circled section of the melody labeled 'Variazione'. This variation consists of a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5, all beamed together. An arrow points from the circled variation down to the Gm chord in the fifth measure of the main staff.

Es. 3 – J. DO BANDOLIM, *Vibrações*, bb. 1-3.
 Appunti dell'autore dalle lezioni di G. Guacero all'interno
 del "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica
 di Testaccio" di Roma; ottobre 2017.

Lo *choro* nella pratica esecutiva richiede prontezza nel sentire gli altri e capacità di adattarsi. Nell'importante libro di Carlos Almada *A estrutura do Choro* si sottolinea come questo sia legato alla tradizione improvvisativa della musica classica con l'utilizzo di tutti i tipi di figure ornamentali (come note di passaggio e di volta, mordenti, appoggiature, acciacature, gruppetti, trilli, ecc.) che consentono di cadere su qualsiasi nota della scala, salvo poi risolvere estemporaneamente in una maniera corretta.

Negli esempi seguenti vediamo altri esempi di figure ornamentali, proposti durante l'esecuzione di brani affrontati al laboratorio:

- In *Vou vivendo*, di Pixinguinha e Benedito Lacerda, a battuta 3 possiamo inserire una appoggiatura (eventualmente con una sua ornamentazione) che richiama il ritardo presente in partitura a battuta 2. Inoltre è da notare come la sincope sul secondo quarto di battuta 1 vada eseguita in maniera più staccata, mentre quella sul primo quarto di battuta 2 può essere eseguita in modo più 'terzinato' (v. Es. 4, p. 303).

- In *Desprezado*, sempre di Pixinguinha, è possibile ad esempio inserire dei mordenti sul tempo forte delle battute 2 e 4 e un'acciacatura a battuta 6 (v. Es. 5, p. 303).

Il modello auditivo è una delle fasi dei metodi nell'insegnamento della musica rivolto ai bambini (pensiamo ai metodi Suzuki e Kodaly).

Es. 4 – PIXINGUINHA - BENEDITO LACERDA, *Vou vivendo*, bb. 1-3.
 Appunti dell'autore dalle lezioni di G. Guaccero all'interno
 del "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica
 di Testaccio" di Roma; dicembre 2017.

Es. 5 – PIXINGUINHA, *Desprezado*, bb. 1-6.
 Appunti dell'autore dalle lezioni di G. Guaccero all'interno
 del "Laboratorio Choro" della "Scuola Popolare di Musica
 di Testaccio" di Roma; dicembre 2017.

L'imitazione è alla base del processo di apprendimento, è il metodo della lingua madre: insegnare a cantare e a suonare così come si insegna a parlare. Ma questa modalità di trasmissione culturale della musica può perdurare anche in seguito, tra i professionisti, affiancata da un tipo di insegnamento più formale, veicolato attraverso la scrittura.

È un po' il percorso che ha avuto anche il jazz, che inizialmente era una musica tradizionale, di strada, e con il tempo è arrivata poi ad essere studiata nelle scuole americane ed europee, e che, anche grazie a questa evoluzione, continua ad essere studiata e ricercata, vivendo e rinnovandosi in una stimolante dialettica tra tradizione orale, tradizione scritta e fonti fonografiche.

L'importanza e l'interesse di questo convegno sta appunto nell'incrociare questo tipo di informazioni: come i musicisti brasiliani vedono lo *choro*, e come noi vediamo loro. Quindi i vari aspetti (la trasmissione orale, la tradizione scritta e il confronto con le fonti fonografiche) necessariamente coesistono nella didattica. Così, come è divertente giocare e suonare spontaneamente come farebbe un bambino, è anche vero che quando un bambino si chiede come è fatto un giocattolo, quando inizia a smontarlo per vedere come è dentro, è lì che inizia a crescere, a diventare grande.

APPENDICI

APPENDICE 1 - *Programma del Convegno*

Comitato scientifico: Vincenzo Caporaletti, Henrique Cazes, Maria Grande, Giovanni Guaccero, Nicolò Maccavino

Auditorium Unitre (via R. Willermin, 12)

Giovedì 24 ottobre

09.30 – INDIRIZZI DI SALUTO

MARIA GRANDE (Direttore del Conservatorio)

CETTINA NICOLOSI (Presidente del Conservatorio)

VINCENZO CAPORALETTI (CRIJMA Université Paris - Sorbonne)

HENRIQUE LIMA SANTOS Neto (Escola brasileira de Choro Raphael Rabello, Brasília)

CLAUDIO TOSCANI (Presidente della Società Italiana di Musicologia)

10.00 – RELAZIONE INTRODUTTIVA

HENRIQUE CAZES (Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), *Introdução ao choro*

10.30 – Sessione 1. *Tradizione scritta brasiliana e eredità europea*

(Presiede: **Vincenzo Caporaletti**, CRIJMA Université Paris - Sorbonne)

RODRIGO TEODORO DE PAULA (Universidade de Évora), *A música urbana entre o Brasil e Portugal “antes do choro” (sec. XVIII-XIX)*

MARIA DI PASQUALE (Civica Scuola di Musica “Claudio Abbado”, Milano), *Lo sviluppo del repertorio pianistico brasiliano e l’opera di Ernesto Nazareth*

NICOLÒ MACCAVINO (Conservatorio “F. Cilea” di Reggio Calabria), *Il repertorio per chitarra di Villa-Lobos e lo choro*

13.00 – Pausa pranzo

15.00 – Discussione. *Musica erudita brasiliana: ricezione e tradizione esecutiva in Europa*

Con Maria Di Pasquale, Francesco Scimone, Maria Inês Guimarães, Rodrigo Teodoro de Paula.

Coordina: **Giovanni Guaccero** (Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria)

16.00 – *Presentazione del concerto per cavaquinho e orchestra d'archi*, a cura degli allievi di Didattica della Musica: Cristiana Crea, Maria Giovanna Fazzari, Valerio Logiudice.

Venerdì 25 ottobre

09.00 – Sessione 2. *Repertorio e prassi improvvise dello choro nel contesto delle musiche audiotattili*

Presiede: **Nicolò Maccavino** (Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria)

GIOVANNI GUACCERO (Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria), *L'ornamentazione melodica in Pixinguinha e Jacob do Bandolim e alcuni aspetti della prassi compositiva nello choro*

VINCENZO CAPORALETTI (CRIJMA Université Paris - Sorbonne), *Estemporizzazione, improvvisazione e processi senso-motori nella tradizione dello choro*

FABIANO ARAÚJO COSTA e PATRÍCIA DE SOUZA ARAÚJO (Universidade Federal do Espírito Santo), *O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira*

11.00 – Sessione 3. *La didattica dello choro*

Presiede: **Giovanni Guaccero** (Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria)

HENRIQUE LIMA SANTOS NETO (Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, Brasília), *O Manual do Choro e a experiência de ensino em Brasília*

MARIA INÊS GUIMARÃES e WANDER PIO SILVA DE OLIVEIRA (Club du Choro de Paris), *Club du Choro de Paris: ensino de música*, Festival internacional de Choro de Paris

FABIO FALAGUASTA (Scuola Popolare di Musica di Testaccio, Roma), *L'insegnamento dello choro: esperienze didattiche tra Brasile e Europa*

13.00 – Pausa pranzo

15.00-16.00 – *Mini-workshop di pianoforte, chitarra, pandeiro*

con Maria Inês Guimarães, Henrique Lima Santos Neto, Wander Pio Silva de Oliveira

16.00-17.00 – *"Roda" di choro didattica* coordinata da **Henrique Cazes** (Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

17.00-18.00 – Tavola rotonda. *Le prassi improvvisative tra choro e jazz*
con Henrique Cazes, Giancarlo Mazzù, Vincenzo Caporaletti, Fabiano Araújo
Costa.

Coordina: **Giovanni Guaccero** (Conservatorio “F. Cilea” di Reggio Calabria)

ESECUZIONI MUSICALI NELL’AMBITO DEL CONVEGNO

Auditorium Unitre (via R. Willermin, 12)

Giovedì 24 ottobre

11.00 – *Cheguei* (Pixinguinha) / *Tico tico no fubá* (Zequinha do Abreu): Rosa
Marra, Maria Concetta Pelle, Giuseppe Taverna (Cl.), Maria Spanti (Cl. e Cl.
basso), Federica Luppino (Cl. basso)

Classe di clarinetto di **Teresa Spagnuolo**

12.30 – *Choro n.1* (Heitor Villa-Lobos): Eleonora Core (Chit.) / *Schottish-
Choro* (H. Villa-Lobos): Benedetta Romeo (Chit.) / *Gavota-Choro* (H. Villa-
Lobos): Carmela Gaudino (Chit.)

Classe di chitarra di **Francesco Scimone**

Venerdì 25 ottobre

9.30 – *Carinhoso* (Pixinguinha - João de Barro) - Arr.di Saverio Squillaci: Jessi-
ca Grande, Maria Désirée Nobile, Giovanna Scarfò, Saverio Squillaci (Voci)
Classe di canto jazz di **Lucia Garsia**

Valsa sem nome / *Insônia* (Baden Powell): Alessandro Santacaterina (Chit.).

Classe di chitarra di **Francesco Tornabene**

10.30 – *Tristeza de um violão* (Garoto) / *Choro pro Zé* (Guinga): Giuseppe
Rocca e Rebecca Spinella (Chit.)

Classe di chitarra jazz di **Giancarlo Mazzù**

11.30 – *Corta-jaca* / *Lua branca* (Chiquinha Gonzaga): Giuseppe Arena (vo-
ce), Domenico Caratozzolo (Tr.), Cristiana Crea e Felice Christian Gangeri
(Perc.), Maria Giovanna Fazzari (Fl.), Valerio Logiudice (Chit.), Laura
Gangemi (Vno), Riccardo Barbarisi (Vc)

Classe di **Didattica della Musica**

ore 12.30 – *Receita de samba* (Jacob do Bandolim) / *Carioquinha* (Waldir

Azevedo), Gruppo "Corde Libere", diretto da **Alessandro Calcaramo**

CONCERTI E RODAS

Giovedì 24 ottobre, 19.30

Auditorium "Umberto Zanotti Bianco"

Concerto per cavaquinho e orchestra d'archi

Henrique Cazes (*cavaquinho*), Orchestra d'archi del Conservatorio diretta da **Giuseppe La Malfa**, con **Henrique Neto** (chitarra 7 corde) e la partecipazione di **Fabio Falaguasta** (*cavaquinho*) **Wander Pio** (*pandeiro*)

ERNANI AGUIAR

Concertino

RADAMÉS GNATTALI

Uma Rosa para Pixinguinha

(arr. H. Cazes)

HENRIQUE CAZES

Estudo n. 8

Divertimento

GIOVANNI GUACCERO

Retrato

WALDIR AZEVEDO

(arr. H. Cazes)

Delicado

(arr. H. Cazes)

Pedacinhos do céu

(arr. Geraldo Vespar)

Brasileirinho

Venerdì 25 ottobre, 18.00

Aditorium Unitre

Musiche brasiliane per pianoforte

Maria Di Pasquale (pianoforte)

HEITOR VILLA-LOBOS

Choro n. 5

Valsa da dor

MOZART CAMARGO GUARNIERI

Ponteio n. 24

Dança negra

RADAMÉS GNATTALI

Alma brasileira

ANTONIO CARLOS JOBIM

Valsa sentimental (Imagina)

FRANCISCA GONZAGA

Gaúcho (Corta-jaca)

Atraente

ERNESTO NAZARETH

Faceira

Brejeiro

Venerdì 25 ottobre, 21.30
Museo dello Strumento Musicale

Roda de choro

Musiche di Joaquim Callado, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga ecc.



**CONSERVATORIO DI MUSICA
FRANCESCO CILEA**
Reggio Calabria

CONSERVATORIO
F. CILEA
REGGIO CALABRIA

CRIJMA (Centre International de Recherche sur le Jazz et
les Musiques Audiotactiles) – Université Paris-Sorbonne
Escola Brasileira de Choro Raphael Ribault – IGBTI (Brasilia)
Società Italiana di Musicologia

Accademia del Tempo Libero (Reggio Calabria)
Museo dello Strumento Musicale (Reggio Calabria)
Università della Terza Età – UNITRE – Università
delle Tre Età (Reggio Calabria)

convegno
internazionale
di studi

REGGIO CALABRIA
Auditorium Unitre
via R. Willermin, 12

**LO CHORO
BRASILIANO**

prospettive musicologiche
e didattiche tra repertorio
e prassi esecutive

interventi
tavole rotonde
mini-workshop
discussioni
performance
concerti

HENRIQUE CAZES 24 ottobre
Auditorium "Umberto Zanotti Bianco"
(Accademia del Tempo Libero) 19:30

RODA DE CHORO 25 ottobre
Museo dello Strumento Musicale 21:30

**24
25
OTTOBRE
2019**

INFORMAZIONI
Conservatorio di Musica "Francesco Cilea"
Via Giuseppe Reale (già via Aschenez prol.) 1, 89123 Reggio Calabria – Italia
Tel. 0965 812223 / Fax 0965 499417 – cmreggiocalabriagmail.com – <https://www.conservatoriocilea.it/>

CRIJMA **S** **SORBONNE
UNIVERSITÉ** **ALBA
ROSA** **SI** **UNITRE**

Locandina del Convegno – *Lo choro brasileiro. Prospettive musicologiche
e didattiche tra repertorio e prassi esecutive*

APPENDICE 2 - Galleria fotografica



Conferenza stampa al Museo dello Strumento Musicale, con Henrique Cazes, Fabio Falaguasta e Giovanni Guaccero



Saluti del Direttore *pro tempore* del Conservatorio "F. Cilea" Maria Grande, Auditorium Unitre



Vincenzo Caporaletti e Rodrigo Teodoro de Paula, Auditorium Unitre



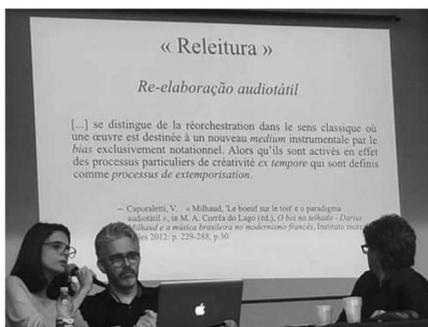
Maria Di Pasquale e Vincenzo Caporaletti, Auditorium Unitre



Vincenzo Caporaletti e Nicolò Maccavino, Auditorium Unitre



Discussione con Giovanni Guaccero, Maria Inês Guimarães, Rodrigo Teodoro de Paula e Francesco Scimone, Auditorium Unitre



Fabiano Araújo Costa, Patrícia de Souza Araújo e Nicolò Maccavino, Auditorium Unitre



Allievi di Didattica della Musica: Valerio Logiudice, Cristiana Crea e Maria Giovanna Fazzari, Auditorium Unitre



Henrique Lima Santos Neto e Fabio Falaguasta, Auditorium Unitre



Wander Pio Silva de Oliveira, Maria Inês Guimarães, e Fabio Falaguasta, Auditorium Unitre



Roda de choro didática coordenada da Henrique Cazes, Auditorium Unitre



Mini-workshop con Maria Inês Guimarães, Henrique Lima Santos Neto e Wander Pio Silva de Oliveira



Classe di clarinetto di Teresa Spagnuolo: Rosa Marra, Maria Concetta Pelle, Giuseppe Taverna, Maria Spanti, Federica Luppino, Auditorium



Classe di Didattica della musica: Giuseppe Arena, Domenico Caratozzolo, Cristiana Crea, Maria Giovanna Fazzari, Valerio Logiudice, Marzia Luparello, Auditorium Unitre



Gruppo "Corde Libere" diretto da Alessandro Calcaramo, Auditorium Unitre



Classe di chitarra jazz di Giancarlo Mazzù: Rebecca Spinella e Giuseppe Rocca, Auditorium Unitre



Classe di canto jazz di Lucia Garsia: Jessica Grande, Maria Désirée Nobile, Giovanna Scarfò, Saverio Squillaci, Auditorium Unitre



Classe di chitarra di Francesco Tornabene: Alessandro Santacaterina, Auditorium Unitre



Concerto di Maria Di Pasquale,
Auditorium Unitre



Concerto per *cavaquinho* e orchestra
d'archi: Henrique Cazes, Wander Pio
Silva de Oliveira, Giuseppe La Malfa,
Henrique Lima Santos Neto, Fabio
Falaguasta e l'Orchestra d'archi del
Conservatorio "F. Cilea", Auditorium
"Umberto Zanotti Bianco"



Concerto per *cavaquinho* e orchestra
d'archi: Giovanni Guaccero, Henrique
Cazes, Wander Pio Silva de Oliveira,
Giuseppe La Malfa, Henrique Lima
Santos Neto e l'Orchestra d'archi del
Conservatorio "F. Cilea", Auditorium
"Umberto Zanotti Bianco"



Roda de choro al Museo dello Strumento
Musicale



Roda de choro al Museo dello Strumento Musicale



Roda de choro al Museo dello Strumento Musicale: Alessandro Calcaramo, Matteo Diego Scarcella, Rodrigo Teodoro de Paula, Henrique Lima Santos Neto, Henrique Cazes, Marília Figueiredo, Giovanni Guaccero, Fabio Falaguasta, Maria Di Pasquale, Alan David Baumann, Wander Pio Silva de Oliveira, Roberta Piccirillo

Si ringrazia Marília Figueiredo per la fondamentale collaborazione all'organizzazione e per il contributo alla creazione della documentazione audio-video e fotografica dell'evento.

GLOSSARIO

Baixaria: da *baixo* = basso. La linea di basso tipica dello *choro*, affidata più frequentemente alla chitarra 7 corde, nel cui ambito il solista sviluppa estemporaneamente contrappunti e giochi ritmici spesso basati su formule codificate.

Bandolim: variante brasiliana del mandolino europeo, con forma a goccia più larga e retro piatto, generalmente con quattro corde doppie di metallo.

Batuque: termine attestato fin dal '700 per designare in Brasile una danza di origine africana, con caratteristiche che in linea generale saranno poi quelle del *samba*.

Cavaquinho: cordofono di origine portoghese (simile all'ukulele), con la forma di una piccola chitarra con quattro corde metalliche suonate con un plettro, usato nello *choro* e nel *samba*.

Centro: una delle principali funzioni svolte dal *cavaquinho* nello *choro*, intesa come sostegno ritmico-armonico.

Chorão: modo in cui viene definito il musicista di *choro*. Fem. *Chorona*; pl. *Chorões*.

Ginga: è uno dei passi base della *capoeira*. Per estensione 'gingar', sta a indicare una sorta di 'ondeggiamento' del corpo, un andamento 'danzante'.

Conjunto regional: lett. Gruppo regionale. Era il modo in cui a partire dagli anni '20 venivano chiamati i gruppi di *choro* (pl. *Conjuntos regionais*). Secondo un'ipotesi prevalente sembra che l'usanza di dare quel nome, era nata a partire da quando alcuni gruppi durante il carnevale si presentavano con costumi che evocavano la realtà rurale 'regionale' del Nordeste del Brasile, anche se poi non erano presenti necessariamente riferimenti musicali a quel mondo. In genere il termine intorno agli anni '30 sta ad indicare un gruppo formato da chitarre, *cavaquinho*, percussioni e solisti.

Malandro: un uomo che vive di espedienti e nell'ozio, un vagabondo, personaggio onnipresente nel *samba*, tanto che negli anni '20 il termine veniva associato a quello di sambista. Già nella letteratura dell'Ottocento sono presenti figure assibilabili al *malandro*, come il 'vadio' o il 'capadocio', le quali hanno corrispettivi in altre culture latine. Per estensione il modo di vivere del *malandro* è definito *malandragem*.

Maxixe: in origine, intorno al 1870, indica un tipo di ballo di coppia, nato

dalla fusione tra polka e le danze afrobrasiliane come il *lundu*, successivamente starà ad indicare un tipo di musica, nato attraverso il processo di nazionalizzazione della polka, che si andava fondendo con generi con una più forte matrice africana come il tango, divenendo poi un tipo di ritmo che caratterizzerà fortemente *samba* e *choro* fino agli anni '20.

Modinha: canzone da salotto di argomento amoroso, sviluppatasi in Portogallo e Brasile nella seconda metà del '700.

Pandeiro: strumento a percussione simile al nostro tamburello con sonagli, di derivazione arabo-andalusa fu portato in Brasile dai portoghesi. Oggi è uno strumento fondamentale nel *samba* e nello *choro*, e può essere in pelle o in plastica.

Levada: termine che nello *choro* e nel *samba* sta ad indicare il tipo di schema ritmico o *pattern* utilizzato a partire dalle specifiche tecniche di un dato strumento (in genere percussioni, *cavaquinho*, chitarra) usato in un dato brano o in un determinato genere o sottogenere.

Lundu: danza, tipo di canzone e tipo di genere strumentale, con una componente di matrice africana, che si è sviluppata parallelamente alla *modinha*, ma con più spiccate caratteristiche ritmiche.

Roda: lett. ruota, cerchio. Nel *samba* rurale, e nelle danze da cui trae origine, indica la tipica modalità di esecuzione in cerchio, di origine africana. In ambito urbano il termine è usato nel *samba* e nello *choro* per indicare una riunione di musicisti tendenzialmente informale (seppur altamente codificata) che eseguono un repertorio conosciuto generalmente a memoria. Nello *choro* la *roda* si può organizzare in casa (in salotto, in terrazzo o in giardino), in un locale o all'aperto, contesti dove i musicisti, spesso seduti intorno a un tavolo, suonano i brani sviluppando variazioni, contrappunti e improvvisazioni.

Sarau: riunione conviviale domestica generalmente accompagnata da musica (originariamente anche da danza), nel cui ambito oggi possono praticarsi *rodas* di *choro*.

Viola: strumento cordofono a pizzico, costituito principalmente da corde di metallo, raggruppate in genere in cinque ordini con combinazione di corde doppie e triple nella versione antica portoghese (e generalmente solo con corde doppie nelle varianti brasiliane), differente dalla chitarra spagnola, anche per una cassa di risonanza più piccola. Nell'uso comune in Brasile il termine *viola* viene usato anche in forma generica per indicare la chitarra.

Violão: la tradizionale chitarra classica a sei corde.

Violão 7 cordas: chitarra classica a sette corde, la cui settima corda è generalmente accordata in do o in si.

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE CITATE

A

- Abreu, Zequinha de, 257n-261/n, 266/n-268/n, 274/n-275
Levanta poeira, 261
Sururu na cidade, 259-260, 266
Tico tico no fubá, 169, 257-259n, 266, 268, 274-275
- Academia de Danças, 222
- Adespoto,
A Rabuges das Velhas e a Paciencia das Raparigas, 23
A tenra rosinha, 31
Belerma mizera, 22-23
De saudades morrerrei, 22
Fabula de Polifemo e Gálatea, 23
Lundum da Maria da Luz, 41-43
Lundum da Monroy, 42
Lyra Moderna, 17
Maria Caxuxa, 41
Modinha cómica a uma preta, 25
Modinhas do Brasil, 18/n
Minuete das Praias, 23
O caçador, 23
O outeiro, ou os poetas afinados, 23n
O remédio dos meus males, 22n
Prazer igual ao que sinto, 15
Seus lindos olhos, 30
Si te adoro..., 168
Uma mulata bonita, 15
Variedades, 38-39
- Adnet, Mario, 268n
Adnet, Mariza, 268n
Adorno, Theodor W., 137n-140, 215
Agamennone, Maurizio, 157n, 187n
Aguado, Dionisio, 90, 131
Albin, Ricardo Cravo, 173n
Alcalde, Pedro, 30n
Alcázar, Miguel, 115n
Alf, Johnny, 199
Alexander, Boyd, 21n
Almada, Carlos, 102n, 166/n, 289n, 299/n, 302
Almeida, Antonio, 41n
Maria Cachucha, 41n
Almeida, Irineu de, 7, 90n
Almeida, Joel de, 41n
Almeida, Luiz Antonio de, 58n, 67n, 75/n
Almeida, Macário de, 90n
Almeida, Nicolau Tolentino de, 21-22
Sátira, 21
Almeida, Renato, 41n, 51/n
Almirante, v. Domingues, Henrique
Foréis detto Almirante
Alvarenga, Geraldinho, 268
O Sapo e o grilo, 268
Alvarenga, Oneyda, 41n
Álvares, J., 33n
Alves, Marieta, 28n
Americano, Luiz, 9, 199
Amorim, Humberto, 89n
Amorim, Leonardo Souza, 120n
Amorim, Pedro, 293
Andrade, Belini, 260-261
Parafusando, 260n-261
Andrade, Mário de, 17, 49n, 51/n-52/n, 74/n-75, 95/n-97, 168/n, 176, 258n
Modinhas Imperiais, 17, 168
Aquino, Baden Powell de, detto 'Baden Powell', 177
Aragão, Pedro, 165n
Aranha, Raquel da Silva, 20n

- Araniti, Filippo Eduardo, 131n
 Araújo, João Gomes de, 52
 Araújo, Mozart de, 17, 74/n
 Araújo, Patrícia de Souza, 197
 Araújo, Samuel, 93n
 Araújo, Severino, 9
 Araújo Costa, Fabiano, 147n, 197/n-198, 203n, 219/n, 222n
 Araújo Porto-Alegre, Manuel José de, barone di Santo Ângelo, 2
 Artur Azevedo, 62
 Assumpção, Zeca, 224, 226-227
 Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de, 4-6n
 Azevedo, Waldir, 9, 262/n-263, 269/n, 282
Cinema mudo, 262
Lembrando Chopin, 262, 269
Pedacinhos do céu, 262-263
- B**
- Bacciagaluppi, Claudio, 187, 189n
 Bach, Carl Philipp Emanuel, 166n
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 166n
 Bach, Johann Sebastian, 89, 92n, 98, 100, 110, 124
Clavicembalo ben temperato, 92n
Partita 6 in Mi minore, 124-125
 Bachicha, 33n
 Baden Powell, v. Aquino, Baden Powell de, detto 'Baden Powell'
 Baderna, Maria, 42
 Badura-Skoda, Paul, 80
 Baldi, 33n
 Bandeira, Manuel, 87n
Modinha, 87/n
- Barbeitas, Flavio, 120n
 Barbosa, Rui, 65
 Barbosa, Domingos Caldas, detto 'Lereno Selinuntino', 21/n-22
 Barbosa du Bocage, Manuel Maria de, 36
 Barcellos, Carmen, 91
 Barro, João de, detto 'Braguinha', 178
 Barros, Celinho, 253
 Barros, Sebastião detto 'K-Ximbinho', 9, 260/n-261
Eu quero é sossego, 260-261, 269
Sonoroso, 260n
Ternura, 260-261
 Barroso, Ary, 199
 Barroso Neto, Joaquín Antonio, 52, 98
 Barry, Philipp, 144n
 Bastos, Cristovão, 293
 Beckford, William, 20, 32, 37
 Beethoven, Ludwig van, 30, 67, 203n
Sinfonia n° 5, 203n
 Béhague, Gerard, 18/n, 85/n, 121n, 128n
 Bella, Raffaele, 81n, 101n, 291n
 Benjamin, Walter, 137n
 Bentzon, Andreas Fridolin Weiss, 136n
 Bide, 282
 Bilhar, Sátiro, 90n, 99
 Bissoli, Andrea, 85n-86n, 90n, 92n-93/n, 109n-110n, 115n, 120n-122, 124n, 126, 131
 Bittencourt, Elena Freitas, 169n
 Bittencourt, Jacob Pick, detto 'Jacob do Bandolim', 9, 74, 163n-164-165, 169-175, 177-178, 181-185/n, 189, 192-193, 199, 259-260, 268, 281-282, 285, 300-302

- Benzinho*, 301
Falta-me você, 259-260
Tocando com Jacob, 259n
Vibrações, 164, 169-173, 192-193, 268, 301-302
 Bittencourt, Sérgio, 173n
 Bizet, Georges, 69
 Boccherini, Luigi, 33-34
 Bogatyrev, Piotr, 139n, 144n
 Boisrouvray, contessa di, 109n
 Boldrin, Rolando, 241
 Bollani, Stefano, 295
 Borém, Fausto, 121n
 Borges, Gilberto André, 107n
 Borio, Gianmario, 137n, 187n
 Botelho, Déo Cesário, detto 'Déo Rian', 9
 Boutmy de Katzman, Laurent Francois, 39-40
 Marcha Militar, 39
 Braga, Antonio, 93n
 Braga, Francisco, 52
 Braga, Leandro, 285
 Braga, Teófilo, 16
 Brahms, Johannes, 94, 164, 169
 Danze Ungheresi, 169
 Brăiloiu, Constantin, 144n
 Branco, Waltel, 261
 Choro para Zelia, 261
 Brandão, Raul, 23/n-24n
 Briggs, Frederico Guilherme, 28
 Brito, Manuel Carlos de, 29n-31n, 33n
 Brueys, David-Augustin de, 36
 Bryan, Mike, 147n
 Budasz, Rogério, 18n-19
- C**
 Cabral, Camilo, 33n
 Cabral, Sérgio, 173n
 Caccini, Giulio, 187n
 Amarilli, mia bella 187n
 Cacetari, Sandra Regina, 70n
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič, 168
 Valzer dei fiori da Schiaccianoci, 168
 Callado, Joaquim Antônio da Silva, 4-6, 62, 74, 98, 164, 259n, 278, 290
 Flor Amorosa, 259n, 278, 290
 Camargo, Ivan, 253
 Cambria, Vincenzo, 93n
 Camerata Carioca, 172/n
 Campos, Gualdino de, 16
 Campos, Maria Alexandra Canaveira de, 20n
 Câmara Cascudo, Luís da, 2, 41n, 280n
 Camarero, João, 293
 Camargo Guarneri, Mozart, 71
 Ponteio n. 19, 71
 Camilletti, Simonetta, 87n, 99n, 107n, 109n-112n, 114n, 119n, 121n-122n, 124n, 128n-129n
 Candinho Trombone, v. Silva, Cândido Pereira da, detto 'Candinho Trombone',
 Canhoto, v. Jacomino, Américo detto 'O Canhoto'
 Caporaletti, Vincenzo, 71n, 133/n-135n, 137n-138n, 142n, 148n, 150-151, 155n-157n, 161n, 163n, 186-187n, 214-215/n, 218, 232n
 Carcassi, Matteo, 90, 131
 Carneiro, Nando, 224, 226-227, 231, 233-234, 236
 Carrasqueira, Maria José, 261n

- Carrilho, Altamiro, 9, 195, 259n, 268/n, 285
Aeroporto do Galeão, 259n, 268/n
- Carrilho, Álvaro, 195
- Carrilho, Maurício, 177, 195/n, 293, 299
- Carulli, Ferdinando, 90, 131
- Carvalho, Assis, 282
- Carvalho, Herminio Bello de, 87/n
- Carvalho, João Batista de, 61
- Carvalho, Pinto de, 24/n
- Cascudo, Teresa, 17n
- Casella, Alfredo, 53n, 116
- Castagna, Paulo, 26n
- Castanheira, Daniel, 253
- Castelnuovo Tedesco, Mario, 115-116
- Castro, Avena de, 282
- Castro, Luciana Monteiro de, 121n
- Caxias, Luís Alves de Lima e Silva
 duca di, 60
- Cazes, Henrique, 1/n, 69/n, 74/n, 100/n
 145-146n, 149-150, 152-153, 155-156,
 160/n-161/n, 163, 179/n, 185, 296/n-
 297/n, 299/n
- Cearense, Catulo da Paixão, 65
- Cervantes, Ignacio, 57
- Chaminade, Cécile Louise Stéphanie, 69
- Chapman, Antony J., 135n
- Chaves, Castelo-Branco, 20n
- Chopin, Fryderyk, 65, 67-70, 80, 91-92,
 164, 169
Preludio in Fa diesis minore, 92n
- Choro de Calango, 285
- Choro Lá de Casa, 285
- Choro Moleque, 285
- Churchill, Frank,
Some Day My Prince Will Come, 167
- Cinco Estrelas, 285
- Cláudio, 33n
- Clementi, Muzio,
Gradus ad Parnassum, 81
- Coccia, Carlo, 39-40
Cavatina Da Festa da Roza, 39
La festa della Rosa, 40
O Genio Lusitano Triumphante, 40n
Hino Constitucional, 39
- Coelho, J., 33n
- Coldwell, Robert, 131n
- Coli, Jorge, 98n
- Comendo Água, 285
- Confalone, Nicoletta, 131n
- Cooper, Barry, 30n
- Cópia, Nicolino, detto 'Copinha', 9
- Copinha, v. Cópia, Nicolino, detto
 'Copinha'
- Corrêa do Lago, André Aranha, 71n
- Corrêa do Lago, Manoel Aranha, 93n
- Correia, Ruth Valadares, 87n
- Correntino, Diones, 202/n, 221/n, 240
- Cosi, Claudio, 93n-94n, 96n, 98n
- Costa, Mário, 20n, 24n
- Cotta, André Guerra, 28n
- Costa, Yamandu, 188/n, 285
- Couperin, François, 186n
- Cranmer, David J., 22/n-23n, 29n-31n,
 33n
- Crozier, W. Ray, 135n
- Cunha, Brasília Itiberê da, 5/n, 55, 74/n
- Curt Lange, Francisco, 26n
- Czerny, Carl, 54, 81
- D**
- Damásio, 185n
- Dantas, Júlio, 23/n-24n

- Davis, Miles, 141n, 149n
 Debret, Jean-Baptiste, 28
 Debussy, Claude, 54, 94
 Denis, Ferdinand, 24/n, 32
 Déo, v. Rizkalla, Ferjalla detto 'Déo'
 Déo Rian, v. Botelho, Déo Cesário, detto
 'Déo Rian'
 Dias, Alexandre, 70n
 Dias, Margot, 28n
 Dias, Odette Ernest, 282
 Dininho, v. Silva, Horondino Reis da,
 detto 'Dininho',
 Diniz, Edinha, 59-60n, 65n
 Dino Sete Cordas, v. Silva, Horondino
 José da detto 'Dino Sete Cordas'
 Disoteco, Maurizio, 194n
 Dogustan, Roberto, 101n
 D'Almeida, Arminda Neves, 110n, 116/n-
 117
 D'Assunção Barros, José 100-101n,
 106n-107n
 De Marinis, Marco, 191/n
 Del Papa, Fernando, 253
 Di Pasquale, Maria, 47, 49n, 79n
 Doderer, Gerhard, 18/n
 Domingues, Henrique Foréis detto
 Almirante, 181, 297
Na Pavuna, 297
 Dominguihos, v. Morais, José
 Domingos de, detto 'Dominguihos'
 Dorazio (o D'Orazio), Allegra, 101n,
 173n
 Dourado, Filipe, 255
 Dreyfus, Hubert L., 137n
 Dudeque, Norton, 120n
 Durão, 33n
- Dvořák, Antonín Leopold, 164, 169
Danza Slava n. 2, 169
- E**
 Eça, Luiz Mainzi da Cunha, 199
 Edwards, Bill, 57-58n
 Época de Ouro, 172, 199
 Eschig, Max, 105
 Escobar, Carlos Althier de Souza
 Lemos, detto 'Guinga', 188, 296
 Espírito Santo e Oliveira, José do, 33,
 39, 44
Gavota com variações, 33, 39, 44
Imitation de la Gavotte, 44
- F**
 Falaguasta, Fabio, 290, 293
 Fargeton, Pierre, 203n
 Faria, Paulo César Batista de, detto
 'Paulinho da Viola', 9, 185
 Fauré, Gabriel, 53n
 Fausto, Boris, 59n, 61n
 Feld, Morey, 147n
 Fernandes, Cristina, 20n, 34n, 44n
 Fernandez, Eduardo, 85n
 Fernandes, Lídia, 35n
 Ferreira, Abel, 9, 265-267, 269
Chorinho ao luar, 265-267, 269
 Fillat, Mathilde Tania, 299n
 Florence, Jayme Thomás detto 'Meira',
 177, 181, 183n, 297
 Fonseca, Hermes da, 65
 Fonseca, Jorge, 26n
 Fontenelle, Flávio, 267/n
 Fraga, Orlando, 86n, 110n, 112n
 Franchi, Carlo, 33n
 Franck, César, 54

Frazão, Fernanda, 35n
Freitas, Inácio de, 33n
Furquim Lahmeyer, Lúcia, 25n

G

Galante, Rafael B. F., 28n
Gallet, Luciano, 3/n, 52
 12 Exercícios Brasileiros, 3/n
Galliano, Richard, 295
Gama, Magdala da, 89n
Garoto, v. Sardinha, Aníbal Augusto,
 detto 'Garoto'
Garcia, Thomas George Caracas, 10/n,
 100-101n
Gaúcho, v. Rangel, Francisco de Paula
 Brandão, detto 'Gaúcho'
Geraissati, André, 227
Giannattasio, Francesco, 136n, 212
Gilardino, Angelo, 87n, 102n, 109n-110n,
 115n, 119n-120n
Gismonti, Egberto, 197, 199-207, 211-
 212, 221-224, 226-229, 231-236, 238-
 239, 241-243, 247-249
 Água & Vinho, 205-206, 208n
 Alegrinho #2, 226n
 Alma, 205-210, 238, 240-241, 247
 Amazônia, 222n
 7 Anéis, 197, 200-204, 208/n-212, 214-
 215, 218-221, 223-224, 226/n-227n,
 229-231, 236, 241-242
 Baião Malandro, 205-208n, 226n-227n
 O Baile Dos Caraibas, 227n
 Bandeira do Brasil, 222
 Bianca, 226n
 Central Guitar, 204-205
 Cidade Coração, 222n
 Cigana, 205-206, 208n
 Ciranda No Céu, 227n
 O Coração Das Trevas, 227n
 Dança Das Amazonas, 227n
 Dança n. 2, 226n-227n
 Dansa n. 4 - Miudinho, 226n-227n
 Os Deuses Da Selva I, 227n
 Os Deuses Da Selva II, 227n
 Dois Curumins Na Floresta, 227n
 Em Família, 226n-227n
 Fala da Paixão, 208n, 226n-227n
 Fantasia, 222n
 Feixe de Luz, 209-210, 222/n, 235, 239,
 243
 Floresta (Amazônia), 227n
 O Fogo, 227n
 Forró, 202, 211,
 Forró Amazônico, 227n
 Forró Na Beira Da Mata, 227n
 Frevo, 205-208n
 Fuga & Destruição, 227n
 Infância, 203, 205-206, 209-210, 224-
 227/n, 230, 234-233, 237-239, 241,
 244
 Loro, 205, 208n
 Karatê, 205, 208n, 226n-227n
 Kuarup, 222n
 Maracatú, 205, 208/n
 Música de Sobrevivência, 202-203
 No Coração Dos Homens, 227n
 Palhaço, 205, 208n, 226n
 Realejo, 208n, 226n-227n
 Ruth, 208n, 227n
 Salvador, 226n-227n
 O Senhor Dos Caminhos, 227n
 Sertão / Forrobodó, 227n

- Sonhos de Castro Alves*, 222n
Todos Os Fogos, 227n
Trezinho Amazônico, 227n
Trenzinho Caipira, 222n, 226n
Turma Do Mercado, 227n
Variations, 204
- Giuliani, Emilia, 131n
 Sei Preludi Op. 46, 131n
 Preludio n. 6, 131n
- Giuliani, Mauro, 90, 131
- Gjerdingen, Robert O., 144n
- Gnattali, Radamés, 9, 69, 71, 147/n, 160-161, 172, 199-200, 286
 Homenagem a Nazareth, 71, 172n
 Suite Retratos, 71
- Goehr, Lydia, 139n
- Gogh, Vincent van, 203n
- Gomes, Antônio Carlos, 5, 52-53
- Gomes, Patrocínio, 177
- Gomes, Vinícius Bastos, 206-207n
- Gomes Filho, José, detto 'Jackson do Pandeiro', 199
- Gonçalves, Augusto Charan Alves Barbosa, 283-284n
- Gonçalves, Marcello, 145-146n, 149, 151-152, 156, 185
- Gondim, Paulo, 260n, 269
 Lu driblando o Toefl, 260n, 269
- Gonzaga, Chiquinha, 4-6, 47, 57, 59-66, 73, 76, 98, 199, 204, 223, 269, 274
 A Corte da Roça, 62
 Atraente, 62
 Corta-Jaca o Gaúcho, 63-65, 76, 269, 289
 Ó Abre Alas, 63
- Gonzaga, Francisca Edwiges Neves, v. Gonzaga, Chiquinha
- Gonzaga, José Basileu, 59
- Gonzaga, Tomás António, 15
 Acaso são esses, da *Marília de Dirceu*, 15
 Marília de Dirceu, 15
- Gonzaga da Hora, Luiz, 90n, 199
- Goodman, Benny, 146/n-147/n
 Slipped Disc, 146/n-147/n
- Goodman, Nelson, 148n, 203/n
- Gorani, Giuseppe, 20/n
- Gottschalk, Louis Moreau, 51, 56-58, 68-69
 Grande fantasia triomphale sur l'Hymne national Brésilien, 57
 Grande-Scherzo e Tremolo, 69
 Ojos Criollos, 58
 Pasquinade, 58
- Grajales Hernández, Octavio Augusto, 101n, 108n
- Grajew, Daniel, 202/n
- Guaccerio, Giovanni, 63-64n, 96n, 100-101n, 163-166n, 190n, 251, 274, 290-291/n, 296, 298, 300-303
- Guérios, Paulo Renato, 91/n
- Guerra, José, 94
- Guimarães, Alvaro de Oliveira, 92n
- Guimarães, João Teixeira, detto 'João Pernambuco', 259n
 Sons de carrilhões, 259n
- Guimarães, Lucília, 91-92/n-93
- Guimarães, Maria Inês, 251, 253, 255, 258/n-259n, 269/n, 273-277, 279
 Beija-flores, 259n, 269
 Danses et oiseaux du Brésil, 269n
 Fantaisies, 269n
 Flâneries musicales, 258/n, 275n
 Eis, 258, 275-277
 Marcel, 269

- Guimarães, Oldemar, 92n
 Guimarães Campos, Dinorah, 92n
 Guinga, v. Escobar, Carlos Althier de Souza Lemos, detto 'Guinga'
 Gyrowetz, Adalbert Mathias, 33-34
- H**
 Händel, Georg Friedrich, 100
 Hayashi, Paula, 227
 Haydn, Franz Joseph, 33n
 Herminia, 91
 Hilberath, João Baptista, 40n
 O Genio Lusitano Triumphante, 40n
 Holanda, Hamilton de, 295/n, 300
 Holiday, Billie, 138n
 Hoonholtz, Nair de Teffé von, 65/n
 Horta, Luis P., 99n
 Horta, Toninho, 285
- I**
 Ivanildo Sax de Ouro, v. Silva, Ivanildo José da, detto 'Ivanildo Sax de Ouro'
- J**
 Jacob do Bandolim, v. Bittencourt, Jacob Pick, detto 'Jacob do Bandolim'
 Jackson, Catharina Carlota, 24/n
 Jackson do Pandeiro, v. Gomes Filho, José, detto 'Jackson do Pandeiro'
 Jacomino, Américo detto 'O Canhoto', 177, 181, 183n
 Jakobson, Roman, 139n
 João VI de Bragança, re di Portogallo, 50
 João, Tio, 282
 João Pernambuco, v. Guimarães, João Teixeira, detto 'João Pernambuco'
- Jobim, Antônio Carlos, 154
 Jonas, 185n
 Joplin, Scott, 68-69
 José, Felipe, 242
 Julião, Carlo, 28
 Júnior, Costa, 271
 Amapá, 271
- K**
 K-Ximbinho, v. Barros, Sebastião, detto 'K-Ximbinho'
 Kalu, Juca, 90n
 Kato, Kan, 227
 Kellner Francis, Adriana, 69n
 Kernfeld, Barry, 138n
 Kfourri, Maria Luiza, 195n
 Kiefer, Bruno, 74/n, 76/n
 Kodály, Zoltán, 116, 302
 Korman, Cliff, 159/n
 Krassik, Nicolas, 299
 Kubik, Gerhard, 28n
- L**
 La Via, Stefano, 93n
 Lacerda, Benedito, 8-9, 177-178, 181/n-183, 185, 193, 262, 297, 302-303
 Vou vivendo, 302-303
 Lacerda, Osvaldo, 70/n
 Lacombe, Joseph Louis Antoine, 38
 Lage, João Batista Fernandes, 66
 Lambert, Lucien, 5, 58, 73
 Lambert, Lucien-Léon, 58, 68-69
 Laranjecira, Quincas, 90n
 Leal, José Francisco, 18
 Colleção de Modinhas de bom gosto, 18
 Leite, Antônio da Silva, 25

- Xula Carioca*, 25
 Leite, Dirceu, 285
 Lerenó Selinuntino, v. Barbosa, Domingos
 Caldas, detto 'Lerenó Selinuntino',
 Le Roux, Guy, 271n
 Leschetizky, Theodor, 54
 Levi, Alexandre, 52, 55
 Lima, Edilson de, 18/n
 Lima, Rosa de, 60
 Lima Santos, Carlos Henrique, 284
 Lima Santos, Henrique, detto
 'Reco do Bandolim', 282, 284, 286-
 287n, 291, 297
 Lima Santos, Henrique, 102n, 188/n,
 266n, 281/n, 286-290, 296-297n, 299
 Lisle, Rouget de, 40
 La Marsigliese, 39-40
 Liszt, Franz, 69
 Livingston-Isenhour, Tamara Elena, 10/n
 Llobet, Miguel, 85
 Lob, Olivier, 253
 Lobo, Elias Álvares, 61
 Locanto, Massimiliano, 191n
 Loesser, Arthur, 49n
 Lombardi, Mary Luciana, 91n
 Lonitz, Henri, 138n
 Lopes, A., 44
 Lortat-Jacob, Bernard, 135n, 212/n-213
 Louzada, Maria Alexandre, 34n
 Luz, Maria da, 39
 Lundum, 39
- M**
- MacArdle, Donald W., 30n
 Maccavino, Nicolò, 85, 251
 Macedo, Armandinho, 285
 Macedo, Joaquim Manuel de, 44/n-45
 *Um passeio pela cidade do Rio de
 Janeiro*, 44
 Machado Salim, Inez, 253
 Magalhães, Marcos, 14n
 Malta, Carlos, 285
 Mangione, editore, 178
 Manrique, Marisol Rodriguez, 194/n
 Marc Marie, Marquis de Bombelles, 37
 Maria I di Braganza, regina di
 Portogallo, 40
 Maria Isabel di Braganza, regina di
 Spagna, 39-40
 Mariz, Vasco, 53/n, 87n, 89n-90n, 93/n,
 98n
 Marques, André Repizo, 74/n-77
 Marques, Felizberto, 90n
 Marquis de Bombelles, v. Marc Marie,
 Marquis de Bombelles
 Marsalis, Wynton, 295
 Marshal, Pedro Anselmo, 14
 Martha, 91
 Martini, Rafael, 242
 Martins, Edu, 261
 Redondo, 261
 Martius, Carl Friedrich von, 15/n-16,
 25/n, 32
 Massarelos, Pedro Gabe de, 30
 Matos, José Alberto R., detto 'Zé da
 Velha', 9
 Maurício, Francisco, 33n
 Maurício, José, 53
 Maurício, José dos Santos, 33n
 Mawer, Deborah, 93n
 Medeiros, Anacleto de, 4-6, 90n, 199,
 260n

- O Boêmio*, 289
Três estrelinhas, 260n
 Meira, v. Florence, Jayme Thomás
 detto 'Meira'
 Meirinhos, Eduardo, 99n, 111n, 120n
 Melis, Efisio, 136n
 Mello, Ricardo Camponogara de, 116n, 118n-122n, 124n, 128n-129n
 Mello, Zuza Homem de, 226
 Menandro, Cláudio, 265/n
 Baião-de-três, 265
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 69
 Mendonça, A., 33n
 Merleau-Ponty, Maurice, 133
 Merwe, Peter van der, 135n
 Mesquita, Henrique Alves de, 57, 62
 Mesquita, José de, 33n
 Messiaen, Olivier, 231
 Metastasio, Pietro, 20
 Mezyer, F., 39
 Hymne Marseillais, 39
 Mignone, Francisco, 71
 Suite Nazarethiana, 71
 Miguéz, Leopoldo, 52-53/n, 55
 Milano, Humberto, 91
 Milcent, Francisco Domingos, 14
 Milhaud, Darius, 71/n, 93-94/n
 Le Boeuf sur le Toit, 71
 Mindy, Paul, 253, 264n
 Mingus, Charles, 137n
 Miranda, Carmen, 8, 282
 Miranda, Luperce, 9
 Miró, Estevan, 57
 Moncheny, Thierry, 255
 Monson, Ingrid, 142n
 Monteiro, Edoardo, 53n-54n
 Monteiro, José, 93
 O Boi no telhado, 93
 Monroy, Marie Antoniette, 42
 Moraes, José Geraldo Vinci, 26n
 Morais, José Domingos de, detto
 'Dominguinhos', 199
 Morais, Manuel de, 18/n, 21
 Modinhas, Lundus e cançonetes, 18/n
 Moreira, Maria Beatriz Cyrino, 201/n
 Morelenbaum, Jacques, 224, 226, 236, 239
 Moszkowski, Moritz, 69
 Motta, Carlos César, 296
 Moura, Paulo, 153
 Moura, Roberto M., 163n
 Moura, Vítor, 203n
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 33n, 164,
 168-169
 Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, aria
 da *Il flauto magico*, 168
 Sonata K 331, 169
 Murcho, Desidério, 203n
 Muringa, Renato, 259n
 Secundino Sacudindo, 259
- N
- Nakata, Marco Antonio, 54n, 98n
 Nair de Teffé, v. Hoonholtz, Nair de
 Teffé von,
 Napoleão, Arthur, 58, 62, 67
 Nascimento, Joel, 9, 172/n-173
 Nascimento, Manuel Pedro do, 175, 177
 Nattiez, Jean-Jacques, 142/n, 144n
 Naves, Santuza Cambraia, 71n-72
 Nazareth, Carolina Augusta da Cunha, 67
 Nazareth, Ernesto, 4-6, 47, 57-58, 66-81,
 90n-91, 93, 98-99, 105-107, 167-168,

189, 199, 204, 223, 259n-261, 268/n-269/n,
 274, 278/n, 285, 288-289
 1922, 81
A fonte do Lambary, 78, 81
Adieu, 70
Ameno resedá, 81
Apanhei-te Cavaquinho, 71, 75-76, 81,
 259n, 288-289
Arrojado, 75
Atlântico, 260-261, 269, 278
Atrevido, 75
Brejeiro, 81-82, 269, 288
Capricho, 70
Carioca, 71, 78
Confidências, 168
Corbeille de Fleurs, 70
Dirce, 70
Elegia, 70
Elite-Club, 70, 83
Epônina, 83
Escovado, 71
Escorregando, 260, 269
Expansiva, 81
Faceira, 70, 83
Favorito, 77-78
Ferramenta, 71
Fon-fon, 81
Garoto, 76, 167
If I am not mistaken, 81
Improviso, 70
Mágoas, 81
Matuto, 81-82
Odeon, 76-77, 81-83, 259n, 268, 278,
 288
Ouro e azul, 81
Polca para mão esquerda, 70
Remando, 77
Turbilhão de Beijos, 81
 Negreiros, Francisco Vidal, 24/n
Cruel Saudade, 24
 Nepomuceno, Alberto, 52, 54-55, 94
 Nery, Amélia Brandão, detta 'Tia
 Amélia', 221, 241
 Nery, Rui Vieira, 13n, 18/n
Modinhas, Lundus e cançonetas, 18/n
 Nettl, Bruno, 133n, 135n, 145n
 Neukomm, Sigismund Ritter von, 33n
 Neves, César das, 16/n, 41, 44
Cancioneiro de Músicas Populares, 16/n-
 17, 41, 44/n
 Neves, Eduardo das, 90n
 Nobre, Marlos, 71
Homenagem a Nazareth Op. 1, 71
Nazarethiana Op. 2, 71
 Nobre, Olga de Moraes Sarmento, 109/n
 Nóbrega, Adhemar, 87n, 97n-98n, 105n
 Nogueira, Zé, 268n
 Norvo, Red, 147n
 Nosedá, Gianandrea, 120n
 Nunes, Marcela, 259n
Secundino Sacudindo, 259

O

Ohrman, Júlia, 253
 Oito Batutas, 199
 Oliveira, Bomfíglio de, 8
 Oliveira, Severino de, detto 'Sivuca',
 199, 285
 Oliveira Filho, Arthur L. de, 181n
 Os Bandoleiros, 285
 Os Cavacadas, 285
 Oscar Bolão, v. Pellon, Oscar Luiz

Werneck detto Oscar Bolão
Oswald, Henrique, 52-55, 94
Il neige, 53n

P

Paderewski, Ignacy Jan, 69
Palaprat, Jean de, 36
Palomino, José, 33n
Parny, Evariste, 37/n
Pascoal, Hermeto, 227
Paz, Gaspar, 93n
Paula, Rodrigo Teodoro de, 13, 40n
Paulinho da Viola, v. Faria, Paulo César
Batista de, detto 'Paulinho da Viola'
Pease, Ted, 166n
Pegado, Felipe, 253
Peirce, Charles Sanders, 190
Pellon, Oscar Luiz Werneck detto
'Oscar Bolão', 293
Pesce, Lina, 259n, 263
Bem-Te-vi atrevido, 259n
Elegante, 263
Pietro II del Brasile, imperatore, 59
Pinheiro, Martins, 67
Pinto, Aloysio de Alencar, 49n, 73/n
Pinto, Irany, 178, 182
Pinto, Marcelo G. M. de Magalhães, 201/n-
202/n, 221/n, 240
Pio, Wander, 253, 255
Piston, Walter, 166n
Pixinguinha, v. Vianna Filho, Alfredo
da Rocha, detto 'Pixinguinha'
Pleyel, Ignaz Joseph, 33-34
Ponce, Manuel Maria, 115n
Portella, Tiago, 261n
Portugal, Marcos, 33n

Portugallo, S., 33n
Potter, Annabel, 298n
Praguér Coelho, Olga, 87/n, 117/n-118
Pressing, Jeff, 135n

Q

Quantz, Johann Joachim, 186n
Quarteto de Clarinetas, 285
Quarteto Planalto, 285
Querino, Manuel, 41n

R

Rabello, Luciana, 293
Rabello, Raphael, 177, 284
Rabello, Ruy Fabiano, 284
Ramaut-Chevassus, Béatrice, 203n
Ramos, Manuel, 17
Rangel, Francisco de Paula Brandão,
detto 'Gaúcho', 41n
Rasch, Rudolf, 134n
Reclus, Madeleine, 105
Reco do Bandolim, v. Lima Santos,
Henrique, detto 'Reco do
Bandolim'
Regional Alvorada, 285
Rego, Antonio José de, 33n
Reis, Dilermando, 177, 199
Restagno, Enzo, 125n
Ribeiro, Érika, 202/n, 230
Ribeiro, Jamerson Farias, 294n
Ribeiro, Manoel da Paixão, 18, 21n
Nova Arte de Viola, 18, 21n
Ribeiro do Amaral, Jacinto, 61
Rigaud, Manoel, 185n
Rizkalla, Ferjalla, detto 'Déo', 177, 181,
193

- Roberts, Helen, 134n
 Rocha, Edite, 42n
 Rocha, Oscar, 5, 74/n
 Rodriguez, Alexandre, 269
 Simples assim, 269
 Rubinsky, Sônia, 75
 Rubinstein, Anton, 69, 71
 Ruders, Carl Israel, 28
- S**
- Sá, Paulo, 159/n
 Sá, Vanda de, 20n, 37/n
 Sacramento, Paulino, 5
 Saint Saëns, Camille, 53n, 91, 94
 Il Cigno, 91
 Salgan, Horácio, 258n
 Saliba, Elias Thomé, 26n
 Salvatore, Gianfranco, 131n
 Sambalção Trio, 199
 Sampaio, Luiz Paulo, 49n, 51n, 57n
 Sandroni, Carlos, 27n, 42n, 63n, 179/n-
 180/n
 Santa Teresa, A. de, 33n
 Santos, Ernesto Joaquim Maria dos,
 detto 'Donga', 7
 Santos e Patrasca, Luiz dos, 259n, 263
 Sax soprano magoado, 259n, 263
 Santos, Moacir, 259n, 268-269, 273
 Amphibious, 273
 Flores, 259n, 268
 Saudades de Jacques, 269
 Santos, Turibio, 87n, 99n, 113n-115/n,
 119n-121, 124n, 128n-129n, 204
 Sardinha, Aníbal Augusto, detto
 'Garoto', 9, 145-146/n-147, 152-153,
 155-156, 199, 286
 Benny Goodman no Choro, 146/n-147,
 149, 152-154, 156
 Schneider Alcure, Adriana, 42n
 Schönberg, Arnold, 140, 210-211, 231
 Segovia, Andrés, 87n, 109/n-110, 115-
 117/n
 Segre, Cesare, 191/n
 Seincmann, Eduardo, 210
 Sena, Saint-Clair, 41n
 Maria Cachucha, 41n
 Sève, Mário, 169n-170n, 180-181/n,
 184n, 186n, 260n, 301n 260n, 301n
 Severiano, Jairo, 5n
 Silva, A. da, 33n
 Silva, António José da, 23,
 Vida do grande D. Quixote de la Mancha
 e do Gordo Sancho Pança, 23
 Silva, Cândido Pereira da, detto
 'Candinho Trombone', 8
 Silva, Francisco Manuel da, 52
 Silva, Gilson, 183n
 Silva, Horondino José da, detto 'Dino
 Sete Cordas', 170n, 178, 181, 183n,
 185n, 297
 Silva, Horondino Reis da, detto
 'Dininho', 170n, 184n, 260n, 301n
 Silva, Ivanildo José da, detto 'Ivanildo
 Sax de Ouro', 285
 Silva, Jorge Nuno, 35n, 183n
 Silva, Marília T. Barboza da, 181n
 Silva, Viriato Figueira da, 5
 Simha, Arom, 212
 Siminovich, Sólon, 227
 Simões, João Gaspar, 21n
 Sivuca, v. Oliveira, Severino de, detto
 'Sivuca'

Slawek, Stephen, 135n
 Sor, Fernando, 90, 131
 Sorrindo à Toa, 285
 Sosa, Omar, 295
 Soulhat, Aline, 253
 Souza, Luiz de, 90n
 Souza, Rogério, 170n, 184n, 260n, 301n
 Sousa Pinto, Manoel de, 23n
 Spíndola, 90n
 Spix, Johann Baptist von, 15/n-16, 25/n,
 32
 Starr, Stephen Frederick, 58/n
 Stewart, Slam, 147n
 Stoffel, Otilia, 91
 Strauss, Richard, 164
 Stravinskij, Igor, 140, 202, 231
 Sublette, Ned, 57n
 Sullivan, Lester, 58/n, 69/n
 Suzuki, Shinichi, 302

T

Tacuchian, Ricardo, 94/n
 Tapajós, Paulo, 147n
 Tausig, Carl, 69
 Telles, Lucas, 261
Chateau rouge, 261
 Tércio, Daniel, 20n
 Thalberg, Sigismund, 51, 69,
 Thompson, George, 30
 Tia Amelia, v. Nery, Amélia Brandão,
 detta 'Tia Amélia',
 Tiné, Paulo S., 202/n-203/n, 207n, 209-
 211n
 Tinhorão, José Ramos, 21/n-22n, 24n-
 29n, 73n
 Titon, Jeff, 135n

Toscani, Claudio, 120n
 Trilha, Mário, 42n
 Trio Cai Dentro, 285
 Trio Carioca, 199
 Trio Madeira Brasil, 295
 Trotter, James, 58n
 Tupinambá, Marcelo, 93

V

Valdes, Chucho, 300
 Valente, Francesco, 13n
 Vasconcellos, Ary, 2, 69n
 Veiga, Manuel, 14n
 Velasco, Renato, 253
 Velásquez, Glauco, 53/n, 55
 Veloso, Arnaldo, 282
 Veluchi, Constantino, 33n
 Venturini, Eduardo Maia, 102n, 266n,
 281n, 286-290, 297n
 Vianna, Hermano, 1/n
 Vianna Filho, Alfredo da Rocha, detto
 'Pixinguinha', 6-9, 163-164, 167, 174
 178, 181/n-185, 189, 193, 199, 260n-
 263, 266, 268, 282, 285, 295-297, 300,
 302-303
Acerta o Passo, 263
Carinhoso, 7, 261, 268
Cochichando (o *Coxixo*, *Cochicho*), 174-
 178, 181-185, 193-194
Desprezado, 302-302
Descendo a Serra, 266
Duetos, 182/n-183
Ingênuo, 262
In Vou vivendo, 302
Lamentos, 7, 300
Naquele tempo, 260n

- Rosa*, 7
Sofres Porque Queres, 7
Soluços, 167
Um a Zero, 297
Vou vivendo, 262, 302-303
- Vieira, José Carlos Amaral, 85
 Vieira, Ernesto, 40/n
 Vieira dos Santos, António, 19, 38
 Cifras de música para saltério, 18/n
 Vignoli, Jayme, 293-294
 Vilela, Ivan, 299n
 Vilela, Sibila G., 201/n
 Villa-Lobos, Heitor, 5, 52, 71, 80, 85-100,
 102-109, 111-131/n, 168, 200, 229-231
 Bachianas Brasileiras n. 5, 87-88, 97,
 168
 Canção Brasileira, 88-89, 105
 Canção do amor, 87-88
 Canção do Poeta do Século, 87-88
 Choros, 94, 97-98, 105-106
 Choros n. 1, 71, 85, 88, 94, 98-99, 105-109-
 110n
 Choro n. 3, 98
 Choro n. 4, 107n
 Chorô n. 5 (Alma brasileira), 96
 Choro n. 7, 107n
 Choro n. 8, 107n
 Ciranda nº 5 - 'Pobre Cega', 229-230
 Concerto per arpa e orchestra, 119
 Concerto per chitarra e piccola orchestra
 (*Fantasia concertante*), 85, 88, 110, 115-
 117, 119/n-121, 123-131
 Danças características africanas, 94
 Distribuição de Flores (o Dança de
 Motivos Gregos), 87/n-88
 Dobrado Pitoresco, 88-89
 Fantasia, 88-89
 Food for Thought, 88
 Impressões seresteiras, 80
 Introdução aos Choros, 87-88, 106, 121
 Mazurka in Re maggiore, 88-89
 Modinha, 87/n-88
 Oito Dobrados, 88-89
 Panqueca, 88-89
 Quadrilha, 88-89
 5 Preludi, 85, 88, 110, 114-116n, 121,
 131
 Preludio n. 1, 111, 122, 126
 Preludio n. 2, 112
 Preludio n. 4, 113-114
 Preludio n. 5, 114
 Serestas, 87
 Sexteto Místico, 87-88
 Simples, 85-86, 88
 12 Studi, 85, 88, 110, 115, 121-122, 131
 Studio n. 9, 131
 Studio n. 11, 131
 Suite popular brasileira, 85, 88, 99-100,
 102/n-105, 110n, 114, 121 constituída
 da:
 1. *Mazurca-Chôro*, 100, 102-104
 2. *Schottish-Chôro*, 100, 102
 3. *Valsa-Chôro*, 100, 102
 4. *Gavotta-Chôro*, 100, 102-103
 5. *Chôrinho*, 100, 104-105
 Tarantela, 88-89
 Valsa Concerto n. 2, 85, 88
 Valsa Sentimental, 88-89
 Veleiro, 87-88
 Viola, Pedrinho da, 262
 Mágoa de canário, 262
 Viriato, v. Silva, Viriato Figueira da

Viterbo, Sousa, 17
Volpe, Maria Alice, 54n-56

⊗

W

Wade, Bonnie C., 194/n
Wagner, Richard, 65, 94
Walter, Carlos, 270/n
 Belos aires, buenos horizontes, 270
Weber, Carl Maria von, 69
Webern, Anton
Weiss, Sid, 147n
Wilson, Teddy, 147n
Wisnik, José Miguel, 73/n
Wollheim, Richard Arthur, 190/n-191
Wrathall, Mark A., 138n
Wright, Simon, 119n-120n, 122/n

Y

Yeats, Stanley, 85n
Ynzenga, Angel, 39-40
 Marcha fúnebre, 39

Z

Zabaleta, Nicanor, 119
Zé da Flauta, 62
Zé da Velha, v. Matos, José Alberto R. ,
 detto 'Zé da Velha',
Zé do Cavaquinho, 90n
Zenni, Stefano, 57n
Zimbo Trio, 199
Zizinha, 89

