



Isaías Sávio y Brasil: consideraciones sobre tres piezas del ciclo *Cenas Brasileiras* para guitarra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: MUSICALIDADES LATINO-AMERICANAS: PRÁTICAS, FAZERES E PEDAGOGIAS

Gabriel Angelo da Costa
UNICAMP - gabrielangelocosta97@gmail.com

Gilson Uehara Gimenes Antunes
UNICAMP - gilson.violao@gmail.com

Eduardo Fernández Odella
UDELAR - eduardo.edufern@gmail.com

Resume. Este artículo busca contribuir a los estudios sobre el compositor Isaías Sávio y analizar armónica, motívica y estructuralmente tres piezas del ciclo *Cenas Brasileiras*. Luego de un relevamiento bibliográfico de textos actuales, se observó que académicamente el compositor Isaías Sávio es aún poco tratado, tanto en Brasil y Uruguay, como en otros países. El análisis tiene como objetivo estudiar las fuentes culturales brasileñas que dan lugar a la presencia de géneros musicales propios de este país en la composición de la obra, buscando contribuir a la construcción de performances, con el análisis como aporte para la interpretación. Como resultado, pudimos identificar diversas brasilidades y afro-brasilidades en el ciclo respecto a sus elementos propiamente musicales, desde la mención a los géneros típicos y a su efectiva representación a partir de las estructuras musicales.

Palavras-chave. Cenas Brasileiras. Isaías Sávio. Análisis de Obras Musicales.

Title. *Isaías Sávio and Brazil: Considerations About Three Pieces From The Cycle Cenas Brasileiras For Guitar*

Abstract. This article seeks to contribute to the studies on the composer Isaías Sávio and to analyze harmonically, motivically and structurally three pieces of the *Cenas Brasileiras* cycle. After a bibliographic survey of current texts, it was observed that academically the composer Isaías Sávio is still little treated, both in Brazil and Uruguay, and in other countries. The analysis aims to study the Brazilian cultural sources that give rise to the presence of typical musical genres of this country in the composition of the work, seeking to contribute to the construction of performances, with analysis as a contribution to the interpretation. As a result, we were able to identify various *brasilidades* and *afro-brasilidades* in the cycle related to their musical elements, from the mention of typical genres and their effective representation based on musical structures.

Keywords. Cenas Brasileiras. Isaías Sávio. Analysis of Musical Works.

1. Introducción - Contextualización histórica

La práctica de la esclavitud fue predominante en Brasil desde su período colonial a mediados de 1500, hasta 1888 cuando fue abolida. En sus principios, a partir de la segunda mitad del siglo XVI son traídos los primeros esclavos de origen africano, cuya cultura fue

muy importante para el desarrollo de la música brasileña, pues ellos conservaban sus religiones y tradiciones, en los cuales estaba muy presente la música. Junto con la prohibición de la esclavitud, en 1888, y sustitución de la mano de obra por migrantes europeos, los africanos migraron a las calles de los centros urbanos de la época, provocando la mezcla de su cultura musical (prácticas religiosas, canciones de trabajo, batucadas y bailes al término de un día laboral) con “algumas danças européias que chegaram no início do século XX, principalmente no Rio de Janeiro” (PICHERZKY, 2004, p. 54), lo que “originou o desenvolvimento de gêneros musicais brasileiros, como o maxixe e o choro” (PICHERZKY, 2004, p. 54).

En esta época, a finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX, tenemos en Brasil, la producción de café como principal actividad económica, lo que duró hasta 1919 y a partir de entonces se desarrollaría la industrialización del país a través de la industria de goma y su exportación. La producción de café juntamente con la política oligárquica desde 1894, mantenía a los productores de café como la élite de Brasil, mientras que la porción de la población constituida por los africanos y los entrantes migrantes europeos (en general italianos y portugueses) formaban la parte marginalizada. Mencionamos esta actividad económica pues fue muy importante para los comienzos de la actividad cultural en la ciudad de São Paulo.

Fue de esta población marginalizada, que mencionamos anteriormente, de quien surgió la “prática musical em que um grupo de músicos, geralmente com instrumentos de cordas, um outro de sopro e um cantor, homenageava alguém, executando as músicas na frente das casas ou janelas: a serenata, também conhecida como seresta” (PICHERZKY, 2004, p. 55), lo que será usado en las décadas de 20 y 30 por músicos profesionales en cinemas, teatros y radios. Para los afrodescendientes, que aún con la abolición de la esclavitud no tenían buenas condiciones sociales y laborales “a atuação como músico era uma oportunidade [...] de se destacarem e transitarem por outros universos sociais” (PICHERZKY, 2004, p. 55). La guitarra moderna llegó a Brasil debido a la mano de obra extranjera europea (italianos y portugueses, especialmente) utilizada en dicha actividad económica.

Las décadas siguientes de 20 y 30, cuentan con nuevos nombres importantes en la guitarra de Brasil. Además tenemos la ocurrencia del importante evento llamado *Semana de Arte Moderna de 1922*, cuya parte musical fue dirigida, principalmente, por Hector Villa-Lobos. En tal evento, se buscaba encontrar un arte nacional en todos sus ámbitos y vertentes.

Estas mismas décadas, recién mencionadas, tienen como importante elemento para su entorno cultural el surgimiento de las radios; es interesante que en su origen tenían un carácter educador y de difusión de arte. Sin embargo, en la década de 30, las radios tuvieron una nueva legislación, permitiéndolas vehicular propagandas. Eso cambió sus perfiles para un carácter más comercial, dándoles mucho más recursos financieros para su operación, lo que fue muy importante para la formación de los músicos de Brasil, ofreciéndoles más posibilidades de empleo en esta época. Y como apunta PICHERZKY (2004):

Com esse novo recurso financeiro injetado pelos anunciantes, as emissoras passam a ter a possibilidade de contratar músicos e artistas, passando a compor seus *castings* fixos de conjuntos regionais, pequenas e grandes orquestras, regentes e cantores. (p. 29)

Ya en la década de 50 ocurre el surgimiento de las emisoras de televisión, desestabilizando todos los profesionales de las radios. Simultáneamente a todo eso, se suma una importante práctica llamada “roda de choro”, que es la reunión de músicos en sus propias residencias, donde se tocaba y se disfrutaba de la música. Eso fue muy importante:

para a divulgação e sobrevivência do choro nas décadas de 1910 e 1920, as rodas de choro geraram os ótimos instrumentistas que ocuparam os espaços de entretenimento que surgiam na cidade, e que a partir dos anos 1930, como já mencionamos, deslocaram-se para atividades mais profissionais em gravadoras, orquestras de rádio e grupos que acompanhariam os intérpretes mais famosos. (PICHERZKY, 2004, p. 45)

“Vale lembrar que, na década de 1910, o repertório paulista mesclava gêneros rurais e sertanejos com gêneros urbanos, como o choro e o maxixe, e que nessa mesma época, no Rio de Janeiro, nascia o samba” (PICHERZKY, 2004, p. 50).

Todas estas cuestiones, se nos muestra la realidad de Brasil y un poco de su entorno cultural, que Sávio va a encontrar en su llegada al país y con lo cual tendrá contacto en sus viajes, a diversas regiones del país, a través de los conciertos que daba. Además, va a asimilar sus géneros musicales y ritmos, lo que influirá en su identificación con la cultura local, en su manera de actuación y contribuciones hechas para la guitarra brasileña.

2. Isaías Sávio

Isaías Sávio llega a Brasil en 1931 - justo después de la revolución que puso en el poder a Getulio Vargas - y encuentra, por lo tanto, un panorama de un movimiento de guitarra

erudita en fase inicial y con fuertes tendencias populares. Él, en contrapartida, trae consigo “a sistematização da escola européia” (BARTOLONI, 1995, p. 33). En 1941, se fija en São Paulo, donde se encuentran sus mayores contribuciones a la historia de la guitarra clásica brasileña. Ahí, el fue el ideador de la primera carrera oficial de guitarra en un conservatório brasileño (Conservatório Dramático e Musical de São Paulo), que fue creada en 1947. Pero fue sólo en 1960 que dicho curso fue reconocido por el gobierno federal, en la presidencia de Jucelino Kubitschek.

Sávio fundó la Asociación Cultural de Guitarra de São Paulo en 1951 (DUDEQUE, 1994, p. 103) y a través de Editora Ricordi Brasileira lanzó muchos métodos y partituras originales, transcripciones y cuadernos de técnica guitarística que formaran parte de las generaciones de guitarristas desde la década de 1940, en gran parte debido a la referida inclusión de la guitarra en los Conservatorios de Música de Brasil.

Además de eso, Sávio tuvo otras acciones importantes como: cofundador de la *Associação Cultural Violonística Brasileira* (en julio de 1941), sócio-fundador de la *Associação Cultural do Violão* (1949-1951), dio un curso en el *Centro Violonístico José do Patrocínio* (en 1950), perteneció a la *Escola Paulista de Violão*, a la *Academia Paulista de Música*, al *Conservatório Musical Meirelles* y “foi designado pelo SEMA (Serviço de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal e Fiscalização Artística de São Paulo) para organizar o programa oficial de estudo de violão do país” (BARTOLONI, 1995, p. 41).

A pesar de aparecer ocasionalmente como músico de cámara con Ronoel Simões u otros guitarristas, Sávio decidió dedicarse a la enseñanza del instrumento, lo que en sus acciones incluyen no solo su trabajo en salones de clases, pero también la promoción de eventos “fazendo palestras e, a partir de um dado momento, trabalhando junto a editoras, que publicavam todo o seu material pedagógico” (OROSCO, 2001, p. 62). Es decir, que acabó dejando de actuar como solista. Sin embargo, autores brasileños como Francisco Mignone (12 valeses para guitarra) y Adelaide Pereira da Silva (Ponteio n. 1) le dedicaron obras.

Algunos importantes alumnos de Sávio, que tuvieron proyección internacional, fueron: Luis Bonfá, Carlos Barbosa-Lima, Clara Petraglia, Dioclécio Melim, Maiza Ramalho, Manoel São Marcos, Maria Livia São Marcos, Henrique Pinto, Marco Pereira, Paulinho Nogueira, Antonio Rebello entre otros.

Sávio murió en el año 1977 en São Paulo, que en ese momento tenía más de ocho millones de habitantes, un entorno muy distinto a cuando llegó a Brasil en 1931.

3. *Cenas Brasileiras*

Isaías como compositor tiene una gran variedad de estilos, lo que está muy ligado a sus diversos viajes por Argentina, Uruguay y regiones de Brasil, donde conocía ritmos y géneros nuevos, por ejemplo, “visitando o norte do país (Brasil), assimilou com perfeição o nosso folclore e o registrou de forma magistral em muitas de suas obras” (BARTOLONI, 1995, p. 46).

Cenas Brasileiras está formada por diez movimientos, los cuales son: *Serões*, *Sonha Iaía*, *Minha Noiva é Bonita*, *Reminiscências Portuguesas*, *Escuta Coração*, *Agogô*, *Batucada*, *Impressão de Rua*, *Requebra Morena*, y por último, *Improvisos*, que fueron publicados por la editora Ricordi Brazil en dos volúmenes o séries, el primero en 1955 y el segundo en 1958. Hay también una outra edición, única, de GSP, publicada en 1999.

Según Maurício Orosco (2001), entre las obras que llevaban el uso de géneros nacionales de algún país, son las de carácter brasileño las más significativas respecto a cantidad y contenido musical, y sobre la estudiada apunta:

Nas peças de *Cenas Brasileiras*, estão presentes elementos puramente musicais bem típicos do folclore musical brasileiro com base tonal/modal, concordando em tudo, por sinal, com parte das diretrizes composicionais sugeridas por Mário de Andrade em seu Ensaio sobre a música Brasileira, que é praticamente um manual para os compositores preservarem as características musicais do povo na escrita erudita. (p. 70)

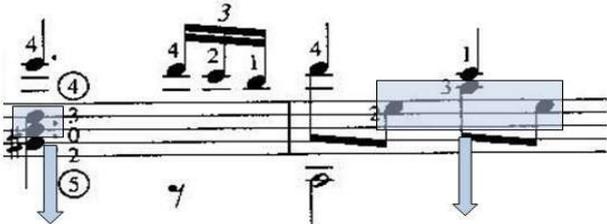
Ahora comenzaremos el análisis de tres piezas de la obra *Cenas Brasileiras*.

3.1 *Escuta Coração*

Esta pieza está en el *tempo* andantino y se sugere “tocar con sentimiento”, como está indicado en su comienzo. Pertenece al género *seresta*, que viene de la población marginalizada del siglo XX, como mencionado en la sección de introducción del artículo, por lo tanto, la idea de este género es rendirle homenaje a alguien en su ventana, y pensar en eso al momento de tocarla, seguramente, enriquecerá la interpretación, acercándonos de la práctica original de este género. Además, el título *Escuta Coração* nos indica que quizás el homenaje sea a un amor correspondido o no, y por eso la indicación “con sentimiento” nos fornece más insumos para este carácter sentimental.

Respecto a sus elementos estructurales, cuenta con sólo una sección repetida con coda. Su principal característica está en su “polifonía típica do violão seresteiro [...] da música popular urbana brasileira para violão” (OROSCO, 2001, p. 141). En *Escuta Coração*, por lo

tanto, se encuentra este aspecto contrapuntístico, que no está presente en las otras piezas del ciclo. Tal contrapunto está constituido, mayormente, por dos voces con algunos apoyos armónicos puntuales, que sirven para identificar mejor el acorde mediante la escucha y, además, conducir rítmicamente cuando la melodía más aguda es menos movida. En Figura 1 abajo, se muestra esas dos funciones del apoyo armónico:



Apoyo armónico: nos identifica el acorde, cadenciando mejor hacia el siguiente.	Apoyo armónico: nos identifica mejor el acorde y conduce rítmicamente.
---	--

Figura 1: Compases 7 y 8

Comenzaremos analizando la sección. Respecto a lo armónico, la obra se encuentra en la tonalidad de Mi menor y utiliza las siguientes funciones armónicas: tónica (Mi menor), tónica relativa (Sol mayor), subdominante (Lá menor), subdominante relativa (Dó mayor), dominante (Si mayor con séptima menor y también el acorde de Ré♯ disminuído) y, por último, la dominante de subdominante (Mi mayor con séptima menor). Es decir, acordes muy sencillos y funciones armónicas muy típicas del lenguaje musical. Sin embargo, lo que le da a la obra un sonoridad rica y compleja son los caminos melódicos de las voces, que en general utilizan muchos saltos con compensaciones por movimiento contrario y muchas aproximaciones cromáticas y ornamentos, como: apoyaturas, bordaduras, notas de paso, escapada y anticipaciones. Para el intérprete, es importante que tenga bien claro la armonía y las notas de las líneas melódicas que constituyen notas extrañas a los acordes para su correcta interpretación. Vamos a mostrar un ejemplo del uso de esos procedimientos en la obra en la Figura 2:

Acordes: Em	-	C	B7
Función: t	-	sR	D

Referencias:

- Apoyatura (ap.) - ■
- Nota de paso (np.) - ■
- Escapada (esc.) - ■

Figura 2: Compases 1,2,3 y 4

Las frases de la sección, a pesar de su irregularidad, podemos dividir las en dos categorías: frases cortas y largas. Las primeras tiene un largo de cuatro compases y las segundas siete compases, que se encuentran de la siguiente manera:

- Frase 1 (corta): compás 1 a primer tiempo del 5;
- Frase 2 (corta): segundo tiempo del compás 5 al primer tiempo del 8;
- Frase 3 (larga): segundo tiempo del compás 8 al primer tiempo del 16;
- Frase 4 (corta): segundo tiempo del compás 16 al primer tiempo del 20;
- Frase 5 (corta): segundo tiempo del compás 20 al primer tiempo del 24;
- Frase 6 (larga): segundo tiempo del compás 24 al primer tiempo del 31.

Las frases largas se caracterizan por un gran camino melódico descendente, acompañado por una voz secundaria en la región grave, que puntualmente hace movimientos contrarios o paralelos respecto a la melodía aguda.

Respecto a las frases cortas, en la Figura 3, vemos algunos puntos interesantes que se corresponden entre algunas de ellas:

	Ejemplo 1 – frase 1 Ejemplo 2 – frase 2	Ejemplo 1 – frase 2 Ejemplo 2 – frase 5
Ejemplo 1		
Ejemplo 2		

Figura 3: Presentación de los motivos

Vemos en el ejemplo 1 de la Figura 3 el procedimiento de inversión del motivo melódico de Mi-Fá#-Sol, en la frase 1, para Sol-Fá#-Mi, en la frase 2. Sin embargo, en el ejemplo 2 de la misma figura, tenemos la transposición una octava abajo y aumentación de los tersillos de semicorchea. La sección termina con un trecho de acompañamiento (compás 31 a 39) que juega con las funciones armónicas de tónica y dominante, preparando para su repetición.

La coda comienza introduciendo una sonoridad nueva, que rompe con la expectativa del oyente. Esta novedad se produce a partir del encadenamiento del acorde de Ré# disminuído hacia el Sol# disminuído, el primero funciona como una dominante de la dominante en este trecho. Luego se sigue, con la figuración rítmica del acompañamiento planteado en la sección, una secuencia de acordes disminuídos mediante paralelismos, consistiendo en la máxima expresión del cromatismo en la obra. Después, viene una frase que tiene su resolución atrasada en la nota Sol, una octava arriba, presente en el segundo tiempo del compás 45.

Es interesante como la *coda* termina con el mismo motivo que empieza la obra (Figura 4):

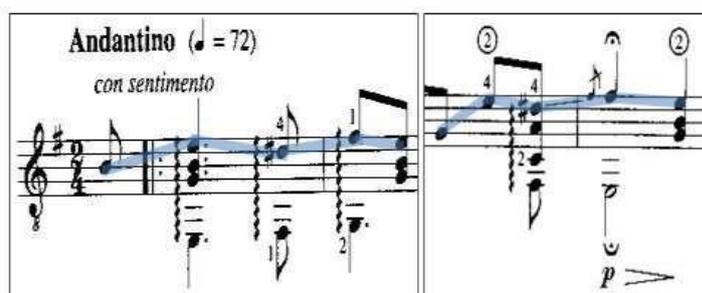


Figura 4: Compases 1, 2, 48 y 49

3.2 Agogô

Esta pieza corresponde a la sexta obra del ciclo y tiene como indicación de *tempo allegretto rítmico*. Eso, más su título, nos dan pistas del carácter más percusivo de la obra, pues agogô se refiere al instrumento de percusión de origen africano, que en Brasil es muy usado en el samba, en la roda de capoeira, en el candomblé entre otros. Tal instrumento consiste en un conjunto de campanillas, que puede ir de una hasta cuatro. Sávio retrata en la obra un agogô de dos campanillas que son representadas por notas o grupos de notas con distancia intervalar de por lo menos una tercera. En la Figura 5, abajo, vemos un ejemplo:

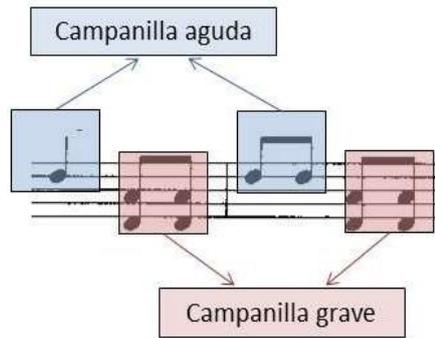


Figura 5: Compases 1 y 2

Por lo tanto, esta alusión a las campanillas consistuye el primer motivo de la pieza. Además, se puede imaginar los bajos que lo acompañan, en algunos puntos, como si fueran un tambor grave (atabaque grave), lo que se nos muestra en la Figura 6:

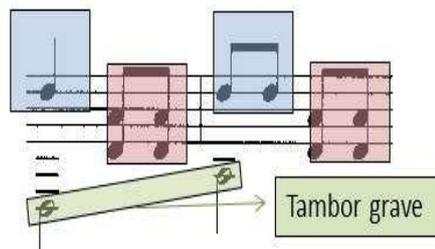


Figura 6: Compases 3 y 4

Este motivo consiste en una frase de dos compases con carácter sincopado por el suave acento en su segundo compás provocado por la disposición de la nota más aguda del bajo en él. Otro aspecto importante de esta obra es que no tiene una forma regular y definida, se constituye más de momentos que se articulan mediante sus motivos. Al tener evidenciado eso y analizado su primer motivo, seguiremos adelante.

Agogô empieza con ese primer motivo, yendo de un piano (*p*) hasta un fuerte (*f*) en el noveno compás. En este extracto, las notas de la campanilla aguda arpeggian de manera ascendente la tríada del acorde de Ré menor, lo que contribuye a la indicación *cresc. poco a poco*. Luego de eso, tenemos la presentación de una melodía solista, que plantea nuevas figuraciones rítmicas que serán desarrolladas más adelante, como la siguiente por ejemplo (Figura 7):



Figura 7: Compás 14

Esta melodía solista, a partir del compás 13, con la alteración de la nota Dó para Dó#, se vuelve un arpeggio de Lá mayor con 7ª. menor y 9ª. menor, que funciona como dominante, resolviendo en Ré mayor con la retomada del motivo del agogô con más conotaciones melódicas.

En el compás 20 se plantea un gesto cadencial importante en esta primera carilla de la pieza, que consiste en un motivo melódico en pentatonía. En seguida, en el compás 21, se presenta el motivo rítmico del comienzo acompañado de su cambio de registro hacia el grave y también de un pedal en Ré.

Podemos decir que este trecho que va desde el compás 11 hasta el 23 funciona como un puente modulador hacia Ré mayor, que resulta en el cambio para su armadura de clave en el compás 24. A pesar de que en esta obra el aspecto rítmico es lo más importante, Sávio utiliza lo melódico y lo armónico para darle más interés musical y dirección.

A partir del compás 24, tenemos entonces una melodía en escala pentatónica, que recibe un apoyo armónico para afirmar de manera temporaria la tonalidad de Ré mayor. Tal melodía utiliza el gesto cadencial planteado en el compás 20 mediante transposición de octava. Es interesante como este mismo gesto es usado para romper con la expectativa del oyente al resolverse en Ré# en el compás 31.

Con esta “resolución” en Ré#, que funciona como una cadencia rota no diatónica, tenemos la retomada del motivo del agogô con la sonoridad del acorde de Ré# disminuído, yendo hasta el compás 36, *cresc. poco a poco*. Al llegar al *f* en el compás 37, se puede ver que se alterna los acordes de Lá menor y Lá semidisminuído, ambos con bajos en Ré y Lá. Este trecho (compás 31 a 39) tiene como punto de llegada el acorde de Ré mayor en fortísimo (*ff*) en el compás 39. Los acordes usados en tal trecho no tienen una función armónica muy clara y la resolución en su final se da mediante conducción de voces (subtónica resuelve en la tónica, subdominante en la medianta y supertónica bemol en la tónica).

En en el compás 40, se comienza la exploración de la sonoridad del modo mixolidio en Ré, donde se utiliza, además, la técnica pulsada y rasgueada, favoreciendo al aspecto rítmico. Este trecho se conecta con una melodía solista en el compás 48, la cual es un punto clave ya que es responsable por la repentina modulación en su repetición, cuando “resuelve” en Mi b. A partir de esta modulación abrupta, se repite la frase en mixolidio planteada en el compás 40, pero ahora la primera mitad (parte pulsada) transpuesta a Lá b mixolidio (compás 52) y la segunda mitad (parte rasgueada) transpuesta a Lá natural mixolidio (compás 56) con sus respectivos cambios de armadura de clave. Aunque haya una

inclinación modal en este trecho (compás 52 hacia 59), se puede analizar funcionalmente, ya que el mixolidio es uno de los modos que caracterizan los acordes dominantes, llegando al siguiente análisis mostrada en la Figura 8:



Figura 8: Trecho del compás 52 a 63

Cuando se da la resolución en Ré mayor, Sávio evita usar la nota Dó, así descaracterizando el modo mixolidio, dándonos la sensación de mayor resolución. Es muy interesante el gran contraste de dinámica que va de un *f* a un cambio súbito a piano pianísimo (*ppp*) en el compás 64. Este nos presenta una melodía en *pizzicato*, que arpeggia la tríada de Ré mayor, conectando a la recapitulación de los motivos a partir del compás 68. Los puntos más interesantes en la recapitulación son la presentación del primer motivo con la armadura de clave de Ré mayor (en el comienzo era de Ré menor) y la finalización de la obra utilizando sólo el primer y quinto grado de la escala de Ré mayor en forte fortísimo (*fff*).

3.3 Batucada

Esta pieza fue compuesta en el año 1950 y se refiere al ritmo *batucada* o *batuque*, que es de origen africano y consiste en reuniones de afrodescendientes para cantar y danzar.

É uma das peças mais representativas de Isaias Sávio, tendo sido gravado por muitos violonistas nacionais e estrangeiros. O violonista Carlos Barbosa Lima em seu concerto no Teatro Cultura Artística em São Paulo, em 1989, disse que a Batucada é possivelmente a primeira peça do gênero batucada escrita originalmente para violão. (OROSCO, 2001, p. 120)

Tiene como *tempo allegro moderato* y métrica de compás 2/4. Podemos dividir la obra en partes tomando como referencia la técnica utilizada (rasgueado o pulsado) y el tratamiento armónico (funcional o sonoridad modal). Al utilizar tal criterio tenemos como resultado la siguiente división: A (compás 1 a 16), B (compás 17 a 28), C (compás 29 a 40), D (compás 41 a 59). Mediante las repeticiones, se origina la forma: ABCDBCDA.

La parte A, ya nos trasmite el carácter rítmico deseado por Sávio. Tenemos el uso de la técnica de rasgueo en toda la sección y exploración de la sonoridad del modo jonio. Utiliza un patrón rítmico constante que se refiere al toque de claves, como se ve en la Figura 9:

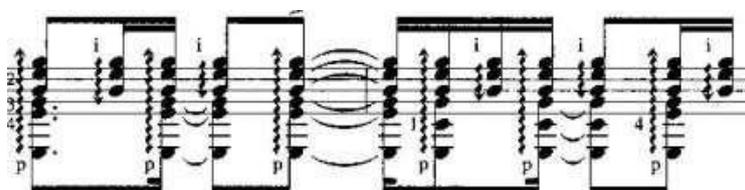


Figura 9: Compases 1 y 2

Esta sección tiene un centro en la nota Mi, y es interesante como a lo largo de A va reduciendo el rango de notas hasta llegar a una única nota, la fundamental Mi (Figura 10):



Figura 10: Compases 13 y 14

En la parte B, tenemos el uso de la técnica pulsada y también de la armonía funcional con centro tonal en Mi mayor. Los acordes se corresponden a las funciones de tónica (Mi mayor), subdominante (Lá mayor) y dominante (Si mayor). En la sección C, hay un cambio de la armadura de clave y, por ende, un cambio del modo/escala usado. Aquí, vuelve con el motivo rítmico de la primera parte, introduciéndonos y explorando la sonoridad del modo eolio y mixolídio con novena menor (9^am); decimos eso, pues en esta parte no hay gestos cadenciales a través de funciones armónicas.

A presença do modo mixolídio, caracterizado pela 7.^a abaixada (no caso a nota “Ré”) disfarçada entre cordas soltas, constitui, juntamente com os rasgueios, um momento de claro apelo folclórico e também efeito percussivo entre os compassos 29 e 39, idéia aliás presente em toda a peça. (OROSCO, 2001, p. 119)

La sección D cuenta con solamente la técnica pulsada, y además de eso un tratamiento armónico de exploración de sonoridades modales y no funcionales. En la Figura 11, vemos sus cuatro primeros compases:

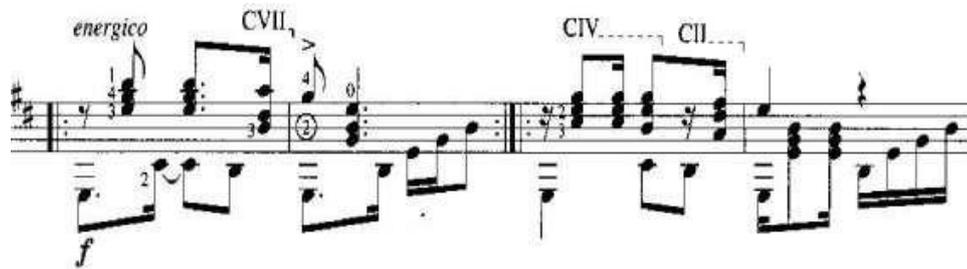


Figura 11: Trecho del compás 41 a 44

Se comienza por la sonoridad del modo jonio con centro en Mi. La melodía consiste en el uso, respectivamente, de los grados 5, 4, 3 y 1 del modo en los dos primeros compases, y grados 3, 2 y 1 en los restantes. Esta estructura melódica y el patrón rítmico se mantienen a lo largo de la sección, pero va cambiando el centro del modo por sextas ascendentes, es decir, empezando en Mi jonio pasando para Dó jonio, y llegando a Lá jonio.

Al llegar al Lá jonio, tenemos la exploración de nuevas sonoridades en sus segundo y tercer compases, desarrollando las ideas que venían en esta sección. Después, se cambia el centro una cuarta descendente, llegando al Mi jonio también con la mismas exploraciones en sus segundo y tercer compases. Estas resultan en la desestructuración del modo jonio, transformándolo en mixolídio. Es interesante la insistencia en el compás 57, afirmando el modo mixolídio con 11+. Los compases 57, 58 y 59 cierran esta sección y preparan la repetición de la parte B (en la primera vez) y A (en la segunda vez).

Un aspecto a decir es que en la edición utilizada para la investigación, el compás 57 viene de la siguiente manera (Figura 12):

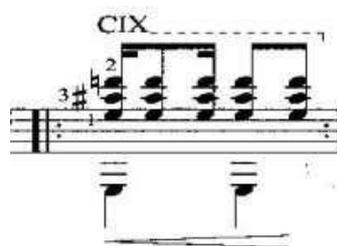


Figura 12: Compás 57

Escuchando diversas grabaciones de grandes intérpretes de la guitarra clásica, como Antonio Carlos Barbosa-Lima, Fábio Zanon y Eduardo Fernández, vemos que este

compás se suele tocar con un $Dó\sharp$ sostenido en la última semicorchea del primer tiempo y en la segunda corchea del segundo tiempo. Esto puede ser algún error de imprenta o resultado de ulteriores revisiones de Sávio.

4. Consideraciones finales

Buscamos mostrar con este artículo el análisis de los procedimientos musicales en tres piezas del ciclo *Cenas Brasileiras*, produciendo así, insumos para su performance, intentando también ayudar a aumentar la producción de textos sobre el profesor, guitarrista y compositor Isaías Sávio y fomentar la difusión de sus obras con conocimiento de su actuación y identificación con la cultura brasileña.

Para el análisis utilizamos herramientas armónicas, motívicas y estructurales. Como resultado, pudimos percibir que respecto a sus procedimientos musicales más generales, vemos que Sávio usa diversas técnicas para la construcción y desarrollo de sus motivos, tales como inversión de los intervalos, cambio de registros, aumentación rítmica y uso de pedales. Otro aspecto estructural observado es que el compositor suele crear patrones para luego romperlos, jugando con la expectativa del oyente y creando con eso tensiones y interés musical.

Las brasilidades y afro-brasilidades encontradas en las obras son representadas a partir de los títulos de las piezas que las mencionan y la representación directa en su construcción, como *Agogô* y *Batucada*, que hacen referencia al instrumento de percusión típico de Brasil y al género afro-brasileño. Y también, la utilización de géneros como la *seresta*, surgido de la práctica musical de la población marginalizada en Brasil a lo largo del siglo XX. Además, es importante mencionar el uso de polifonías típicas del “violão seresteiro” presente en *Escuta Coração* y el uso de sonoridades modales, usadas de manera intensa en *Agogô* y *Batucada*, algo muy típico de la región noreste de Brasil, principalmente, con el modo mixolidio. Y como OROSCO (2001) apunta: Sávio en *Cenas Brasileiras* concorda “com parte das diretrizes composicionais sugeridas por Mário de Andrade em seu Ensaio sobre a música Brasileira, que é praticamente um manual para os compositores preservarem as características musicais do povo na escrita erudita” (p. 70).

Concluimos que, a partir del análisis y escucha atenta del ciclo, nos damos cuenta de la profunda identificación de Sávio con Brasil y su cultura, pues pudo componer obras usando sus aspectos musicales presentes en la música brasileña de manera muy natural, lo que fue demostrado en tres piezas del ciclo *Cenas Brasileiras*. Terminamos el presente artículo apuntando que la construcción de performances con el análisis – además de informaciones

históricas - puede ser un importante aporte para la interpretación de compositores latino-americanos como Isaías Sávio.

Referências

BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. São Paulo, SP. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 1995. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/99650>>. Acesso em: 27 set 2021.

_____. *Violão: o instrumento da alma brasileira*. 1ª Edição. Curitiba: Editora Prismas, 2015. 187 p.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994. 113 p.

OROSCO, Maurício. *O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão*. São Paulo. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Música Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001211632>>. Acesso em: 27 set 2021.

PICHERZKY, A. Paula. *Armando Neves: choro no violão paulista*. Dissertação Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2004.

SÁVIO, Isaías. *Cenas Brasileiras*. violão solista. São Paulo: Ricordi Brasileira. 1955. Partitura. 25 páginas.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 1ª Edição. Itatiaia (RJ): Editora Garnier, 2006. 150 f.