

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
ESCUELA UNIVERSITARIA DE MÚSICA

El compositor Isaías Sávio: análisis de la obra *Cenas Brasileiras*

Gabriel Angelo da Costa

Proyecto especial, concedido por el expediente nº 211400-000709-20 ,perteneciente al área de Iniciación a la Investigación y al trabajo científico realizado a través del Centro de investigación de la interpretación musical de la Escuela Universitária de Música con tutoría del profesor Grado 4 Eduardo Fernández

Montevideo
2020

El compositor Isaías Sávio: análisis de la obra *Cenas Brasileiras*

Gabriel Angelo da Costa

Estudiante de intercambio (Udelar-Unicamp)

Eduardo Fernández

Orientador – Profesor grado 4 (EUM-Udelar)

Resumen

Este proyecto busca contribuir a los estudios sobre el compositor uruguayo Isaías Sávio y analizar armónica, motívica y estructuralmente su obra *Cenas Brasileiras*, en la que se nos muestra su profunda identificación con la cultura brasileña. Luego de un relevamiento bibliográfico, se observó que académicamente el compositor Isaías Sávio es aún poco tratado, tanto en Brasil como en Uruguay. El análisis tiene como objetivo estudiar las fuentes culturales brasileiras que dan lugar a la presencia de géneros musicales propios de este país en la composición de la obra. Así, se procederá al análisis de todos los movimientos que la conforman para revelar qué estructuras propias de los ritmos de Brasil (*choro, samba, valsa seresta, seresta, modinha, batucada, baião*) funcionan como base de las *Cenas brasileiras*. Por lo tanto, con esta investigación se espera contribuir a la construcción de *performances* de esta obra, ya que este análisis puede servir como un aporte para la interpretación.

Palabras clave: *Cenas Brasileiras*, Isaías Sávio, análisis de obras musicales, géneros musicales brasileiros, guitarra clásica

Abstract

This project seeks to contribute to the studies on the Uruguayan composer Isaías Sávio and analyze harmonically, motivically and structurally his work *Cenas Brasileiras*, in which his deep identification with Brazilian culture is shown. After a bibliographic survey, it was observed that academically the subject on the composer Isaías Sávio is still little treated, both in Brazil and Uruguay. The analysis aims to study the Brazilian cultural sources that give rise to the presence of musical genres of this country in the composition of the work. Thus, we will proceed to the analysis of all the movements that make it up to reveal which structures typical of Brazilian rhythms (*choro, samba, valsa seresta, seresta, modinha, batucada, baião*) function as the basis of *Cenas Brasileiras*. Therefore,

with this research it is expected to contribute to the construction of performances of this work, since this analysis can serve as a contribution for the interpretation.

Keywords: *Cenas Brasileiras*, Isaías Sávio, analysis of musical works, brazilian musical genres, classical guitar

- **Contextualización histórica**

Antes de empezar con el análisis de la obra, creemos ser de mucha importancia para el intérprete saber un poco del contexto histórico y lo que pasaba en el ámbito musical en la ciudad de São Paulo, y más específicamente en la guitarra, antes de la llegada de Sávio y después de su ingreso al país y sus contribuciones.

La práctica de la esclavitud fue extremadamente predominante en Brasil desde su período colonial a mediados de 1500, hasta 1888 cuando fue definitivamente abolida con la *Ley Áurea*. En sus inicios, 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 rituales 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 (rituales, 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, 54), lo que “originou o desenvolvimento de gêneros musicais brasileiros, como o maxixe e o choro”. (PICHERZKY: 2004, 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: a través de su industrialización resultante:

projetou a cidade de São Paulo. Com o desenvolvimento urbano, o aumento populacional ocasionado pela imigração, a dinamização do comércio e da indústria, a proliferação das casas de diversão (cinemas, cabarés, cassinos), das casas de repasto, das atividades esportivas, estimulou-se a prática das atividades tipicamente burguesas, como a ópera e a música de concerto em geral.

A elite mantinha agremiações culturais que promoviam saraus dançantes, musicais e literários, com artistas locais e estrangeiros. (BARTOLONI: 1995, 11).

Esta élite estimulaba dos principales corrientes musicales: la música instrumental y vocal operística. Y los géneros que se solía practicar eran:

música ligeira ou de recreio, ligada às casas de chá, cafés, restaurantes, cabarés e cassinos. O repertório era marcado pela música-de-salão de origem européia, também chamada música ligeira, e também por trechos populares de peças clássicas

Dentre as músicas-de-salão destacavam-se a gavota, o minueto, a quadrilha, a valsa, a mazurca, a schottish, a polca e o tango, e entre os géneros nacionais de música popular tínhamos o lundu, a modinha, o maxixe, o choro e o tango brasileiro. (BARTOLONI: 1995, 13).

Fue de esta población marginalizada, que mencionamos antes, de quien surgió la “prática musical na qual um grupo de músicos amadores, 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, 55), lo que será usado en las décadas de 20 y 30 por músicos profesionales en cinemas, teatros y radios. Para los negros, 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, 55).

La guitarra moderna llegó a Brasil debido a la mano de obra extranjera europea (italianos y portugueses) utilizada en dicha actividad económica. En Brasil, tal instrumento en todo este momento tenía un carácter esencialmente popular y acompañante, y además era muy mal visto por la élite de la época. Sin embargo, a partir del Siglo XX este panorama se cambia mediante un proceso

gradual con los instrumentistas pioneros de Brasil y la visita de guitarristas clásicos extranjeros como contribuyentes a este proceso.

Es importante mencionar los nombres de algunos de esos contribuyentes, como pioneros de la guitarra popular en Brasil tenemos:

João Avelino de Camargo Teotônio Côrrea, Leopoldo Silva, Isidoro Bacelar, Rogério Guimarães, Oswaldo Soares, Bendito Chaves, Aristodemo Pistoresi, Américo Jacomino e Attilio Bernardini. [...] O primeiro violonista paulistano a se destacar no cenário musical brasileiro foi Américo Jacomino e o primeiro professor a formar uma escola foi Attilio Bernardi. (BARTOLONI: 1995, 19).

Los guitarristas clásicos extranjeros que pasaron por Brasil fueron: “Alberto Baltar, Gil Práxedes Orozco (primero concierto de guitarra de gran importancia en el Teatro Santana, 1903), Eugene Pingitore (1912-15 en São Paulo), Agustín Barrios (recital en 1916 en Rio de Janeiro), Josefina Robledo (recital en 1917, además enseñó la guitarra a mujeres de la alta sociedad), Manoel Gomes, Francisco Pistoresi, e Antonio Sinópoli.

Las décadas siguientes de 20 y 30, cuentan con nuevos nombres importantes en la guitarra de Brasil, como: “Armandinho, Aymoré, Jamil Anderáos, Garoto, Antonio Rago, Dilermando Reis, Laurindo de Almeida, José Lasanc, Domingos Semenzato, Martins Sobrinho, Diogo Piazza, Alexandre Sapienza, Alfredo Scupinari, entre outros” (BARTOLONI: 1995, 23). Además tenemos la ocurrencia del importante evento llamado Semana de Arte Moderna de 1922, cuya parte musical fue dirigida, principalmente, por Heitor 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. Además eran destinadas más a las personas de la élite, ya que tenían pocos recursos financieros que originaban de una asociación de socios que se juntaban para escuchar la radio. Es decir, en este comienzo, el funcionamiento de las radios funcionaban más como pasatiempo ya que no daban tanto retorno financiero. Sin embargo, en la década del 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 funcionamiento. “Com esse novo recurso

finaceiro 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.” (PICHERZKY: 2004, 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, 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, 50).

Isáias Sávio llega a Brasil en 1931 y encuentra, por lo tanto, un panorama de un movimiento de guitarra erudita en fase inicial y con fuertes tendencias populares. Él trae consigo “a sistematização da escola européia” (BARTOLONI: 1995, 33). Vino al país por una búsqueda de nuevos públicos y por la afinidad de la lengua, pero con el tiempo se fue identificando con la cultura y su entorno, lo que resulta en su ulterior naturalización en 1963. Sávio recorrió grande parte de Brasil a través de los conciertos que daba, sin embargo, en 1941 se fija más en São Paulo, donde se encuentran sus mayores contribuciones a la historia de la guitarra clásica brasileña. Ahí, él 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. Así se llegaba

ao fim de uma das muitas lutas de Sávio em pro da evolução desse instrumento que agora começa a afirmar-se social e culturalmente. Uma luta que durou mais de vinte anos e que abriu caminho para toda uma geração de violonistas considerados a partir de então, músicos sérios. (BARTOLONI: 1995, 40).

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, 41). “A atuação de Isaías Sávio, que, mesmo como didata, atuava além do âmbito de sala de aula, promovendo eventos, fazendo palestras e, a partir de um dado momento, trabalhando junto a editoras, que publicavam todo o seu material pedagógico”. (OROSCO: 2001, 62).

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 Lúvia São Marcos, Henrique Pinto, Marco Pereira, Paulinho Nogueira, Antonio Rebello e Osmar Rebello entre otros. Es interesante mencionar que Antonio Rebello fue el abuelo de los hermanos Abreu, que formaron el famoso *Duo Abreu*, cuyas primeras clases fueron dadas por su abuelo, quien también le dictó clases a Turíbio Santos.

Hasta aquí se presentó de manera resumida el contexto histórico de Brasil y las contribuciones de Sávio para la guitarra brasileña. Para quién tenga mayor interés de leer una prolija y completa biografía de Isaías Sávio desde sus primeros estudios de música, recomendamos la lectura de la tesis de maestría de Maurício Orosco «O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão», la biografía se encuentra entre las páginas 43 e 56.

- ***Cenas Brasileiras***

Sávio como compositor tenía 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, “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, 46). Además de eso, su extenso trabajo en el ámbito didáctico a través de las revisiones, transcripciones y arreglo de obras de otros compositores de distintos períodos lo ayudó también, agregando todo a su proceso

composicional. Podemos dividir todas sus obras en dos grandes categorías: piezas de repertorio y piezas didácticas, siendo la obra estudiada en este trabajo correspondiente a la categoría de piezas de repertorio.

Cenas Brasileiras está formada por diez movimientos, los cuales son: «Serões», «Sonha Iaía», «Minha Novia é Bonita», «Reminiscências Portuguesas», «Escuta Coração», «Agogo», «Batucada», «Impressão de Rua», «Requebrada Morena», y por último, «Improvisos», que fueron publicados por la editora Ricordi Brazil en dos volúmenes, el primero en 1955 y el segundo en 1958. Es interesante mencionar que las obras *Cenas Brasileiras* y los *4 Prelúdios Pitorescos* son “apontadas por ex-alunos como as mais importantes na opinião” (OROSCO: 2001, 52) de Sávio.

Según Maurício Orosco, 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. (OROSCO: 2001, 70).

Ahora comenzaremos el análisis de cada movimiento de la obra *Cenas Brasileiras*, siguiendo el orden de la publicación.

• Serões

El primer movimiento de dicho ciclo, compuesto por Isaías Sávio, se llama Serões. Las distintas acepciones de esta palabra encontradas en diccionarios en línea, son los siguientes:

1. «Trabalho feito de noite. = SEROADA;
2. Retribuição desse trabalho;
3. **Festa noturna. = SARAU;**
4. Reunião familiar durante as primeiras horas da noite» (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, Consultado el 21/09/2020);
5. «Reunião de quem está junto para se divertir, normalmente ouvindo músicas, recitando poesias; saraus» (Dicio, Consultado el 21/09/2020).

Los significados número 3 y 5 son aquellas con los cuales vemos un acercamiento en lo relacionado con una obra musical, sin embargo, todas pueden favorecer el alcance del carácter ideal para la pieza.

Es un movimiento muy lírico y según su subtítulo se refiere al género musical brasileño de canción *modinha*, entre cuyas características tenemos la presencia de “fragmentos melódicos curtos no geral, o início destes fragmentos em harpejos ascendentes, o compasso quaternário e a tendência descendente da melodia nos compassos 9 ao 16” (Orosco, 2001: 234). Está construida en la tonalidad de mi menor con metro de compás 4 sobre 4 utilizado para acomodar las frases de la pieza. Según sus indicaciones en el comienzo, se tiene que tocar en el tempo *andante* (señalado como negra = 60), y también se debe transmitir al oyente un carácter *triste* y *dolce*, lo que sugiere al intérprete presentar su mano derecha con una angulación y posición adecuada a estas indicaciones. Esta pieza en algunos puntos se asemeja mucho a una gavota, lo que puede ser muy posible ya que las danzas de origen europeo tuvieron mucha influencia en el comienzo del desarrollo de la música brasileña.

«Serões» se construye de tres elementos: melodía, relleno armónico y bajo. La relación entre ellos y dónde se localizan en el rango de las alturas es lo que definirá cada sección de la pieza. Su forma musical se define como binaria, siendo A (del compás 1 a los dos primeros tiempos del 8), B (dos últimos tiempos del compás 8 al 16), y *coda* (compás 17 al 20). Como resultado su forma musical a través de la repeticiones es: ABABcoda.

El contraste entre las secciones A y B consiste en varios factores: localización de los tres elementos, acompañamiento y sus rítmicos armónicos, sutiles cambios rítmicos en la melodía y variación de la melodía. Al mencionar la localización de los elementos nos referimos a la disposición de ellos en el rango de las alturas, es decir, si la melodía o el relleno armónico están como voz más aguda o como voz intermedia.

En la sección A tenemos la melodía como elemento más agudo, y como voz intermedia encontramos el relleno armónico, como demuestra la imagen:

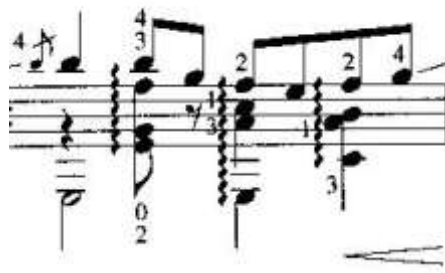


Figura 1 - Compás 1

Sin embargo, la sección B lleva la melodía como voz intermedia entre el bajo y el relleno armónico. lo que exige del intérprete más destreza para resaltar y cantar bien la melodía:

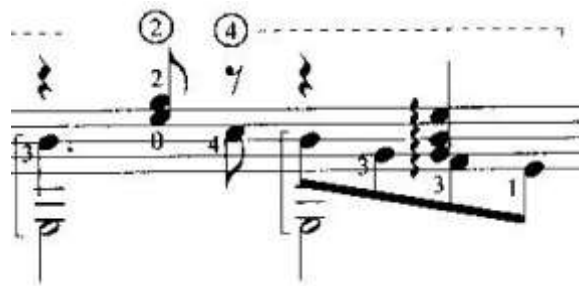


Figura 2 - Compás 11

Al referirnos al acompañamiento es importante destacar que la gran mayoría de los acordes, más específicamente de la parte que constituye el relleno armónico, llevan señales de que se deben tocar arpegiado. Es justo en la sección B, que en el primer acorde ya rompe con la regla establecida en el comienzo de la obra, lo que contribuye para la construcción del contraste.

Vamos a analizar la melodía y como ella varía entre las secciones, en la siguiente imagen nos muestra en la parte de arriba la melodía de la sección A y abajo de la sección B:

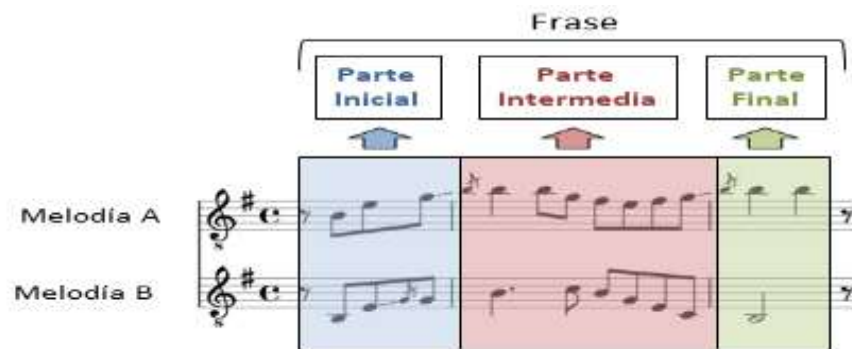


Figura 3 - Explicación de la construcción de las frases

Las melodías de las dos partes están construidas por una parte inicial, formada por una anacrusa de dos tiempos con motivo melódico en arpegio, que le da energía y la dirige para la parte intermedia. En ésta continúa por terceras y grados conjuntos. Por último, la parte final, que está formada por la nota de llegada de la frase. Si miramos las melodías de las dos secciones superpuestas, vemos que mantienen una misma nota de partida y de llegada, sin embargo, la manera con la que alcanzan el objetivo es distinta, en la sección A utiliza un movimiento ascendente en grados conjuntos, y en la B, uno descendente en arpegio. Por lo tanto, en A tenemos en su inicio, una anacrusa en arpegio ascendente y sigue con caminos melódicos en línea alcanzando la nota de llegada por movimiento ascendente. Por su parte, en B tenemos una anacrusa un arpegio ascendente y en su parte intermedia un arpegio descendente, alcanzando la nota de llegada. Además de todo eso, la diferencia de registro, con distancia de una octava, entre las melodías A y B nos transmite una sensación de diálogo entre dos cantantes/personas, respectivamente, una soprano y un barítono. Veamos eso más claramente en la siguiente imagen:



Figura 4 - Semejanzas y diferencias entre la melodía A y B

En lo que corresponde al ritmo armónico, vemos que desde el comienzo se encuentran los acordes en los tiempos dos, tres y cuatro de los compases, salvo cuando aparece una anacrusa para la siguiente frase. Pero lo que vemos en la sección B es el quiebre de ese patrón, probablemente por razones técnicas guitarrísticas, correspondiendo a la marcación *il canto ben marcato* que aparece en el comienzo de esta parte.

Por último, tratemos de la Coda: esta tiene un carácter muy distinto de lo que vino antes (melodía con acompañamiento). Aquí tenemos una secuencia de sonoridades que exploran extensiones y alteraciones del acorde de tónica y son arpegiados sobre un pedal en la nota mi, terminando en un acorde de mi mayor, que va desde un *p ma sonoro* hacia *pp*. “A finalização desta peça de tonalidade menor em acorde maior está de acordo com a tendência do compositor em reproduzir a chamada “Terça da Picardia”, procedimento que confere “caráter mais decisivo” às finalizações” (Orosco, 2001: 234).

- **Sonha Iaiá**

El segundo movimiento se llama «Sonha Iaiá» y está construída en el género *toada bahiana* en 2/4. Según la afirmación de Ronoel Simões, retirada de la tesis de maestría de Maurício Orosco, “Sávio viajava pelo Brasil com o intuito somente de se apresentar, mas normalmente tomava contato com a cultura dos locais visitados. Este foi o caso da viagem do compositor à Bahia, lugar em que pôde apreender o gênero em questão” (Orosco, 2001: 237).

La pieza tiene dos secciones: A (compás 1 a 16) y B (compás 17 a 34). Con eso, a través de las repeticiones tenemos la siguiente forma: ABBA.

En la parte A, tenemos la indicación *Calmo e lento* (negra = 76) y cuenta con una armonía bien tonal en mi mayor con el uso de las funciones armónicas de tónica y dominante. La melodía comienza con una anacrusa de medio tiempo y consiste en una insistencia en la nota si acompañada de notas que la circundan. Es interesante el cambio que ocurre en el centro de la melodía, pasando de si para sol becuadro en el compás 12, lo que demanda del intérprete una atención especial en este trecho. Este cambio desestructura la rigidez que venía entre los acordes de tónica y dominante, provocando el surgimiento de nuevas funciones como: I (tónica menor – mi menor – compás 12), -VI (subdominante relativa de la tonalidad homónima menor – do con 7ª.M y 6ª.M con bajo en mi – compás 14).

En B, se encuentra las indicaciones *tranquillo e sognante* y *il canto ben marcato*. Aquí la armonía es mucho más estática con el bajo sólo en *mi*. Algunos puntos relevantes desde el punto de vista armónico son las alteraciones presentes en el compás 25 y 29 y el gesto cadencial que hay en los compases 32 y 33, que se produce mediante a la atracción del cuarto grado por el tercero.

Lo que nos mantiene en movimiento y nos da una sensación de continuidad en la parte B es su melodía, que es más movida, sin la insistencia en una nota sola, y además cuenta con una rítmica más variada. Otros aspectos importantes son el cambio de registro entre la melodía de la sección A y B, y por un lado el aspecto rítmico más a tierra en A, y por otro lado, más sincopado en B.

En resumen, para el intérprete es importante tener en cuenta el contraste que hay entre la parte A y B, que se construye a partir de lo melódico, lo rítmico y del carácter:

- Melódico: En A, una melodía más estática en el sentido de que mantiene un centro en una nota específica, los *levares* son prácticamente inmutables; aquí la melodía se encuentra como elemento más agudo. En B, encontramos una melodía más movida, en el sentido de que las notas caminan más, los *levares* varían más rítmicamente y también se agregan ornamentaciones en algunas notas de llegada. Además de eso, aquí la melodía está una octava abajo respecto a A, siendo el elemento intermedio. Como se ve en la siguiente imagen:

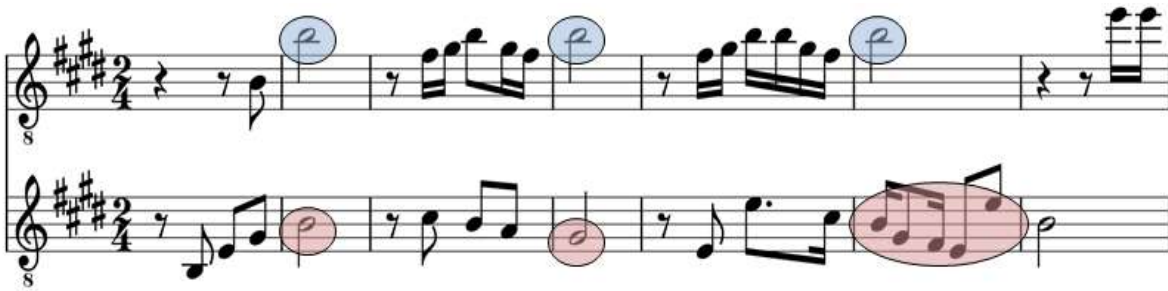


Figura 5 - Arriba: un pedazo de la melodía de la sección A; Abajo: un pedazo de la melodía de la sección B

- Rítmico: En A, anacrusa de medio tiempo y aspecto más a tierra. En B, anacrusa de un tiempo y medio y aspecto más sincopado.
- Carácter: En A, *calmo y lento* y en B, *tranquillo e sognante*.

• Minha Novia é Bonita

Aquí llegamos al tercer movimiento, que tiene como tempo *allegretto* (señalado como negra =100). Esta pieza tiene sección única y trabaja con la tonalidad de *la* mayor y su homónima menor, a veces también con la mezcla de ambas, prestando acordes de una para usar en la otra. La melodía está construida, mayormente, por intervalos de terceras, segundas y algunos saltos de mayor distancia, además de eso, tiene una tendencia descendente. «Minha Noiva é Bonita» juega también con las subdivisiones de los pulsos en binario y ternario.

Podemos percibir esta pieza como un diálogo entre tres personajes:

- Personaje A: caracterizado por las notas repetidas en subdivisión binaria, tiene carácter variable a lo largo de la obra;



Figura 6 - Compases 1, 2 y 3

- Personaje B: caracterizado por las notas repetidas en subdivisión ternaria, tiene carácter variable a lo largo de la obra;

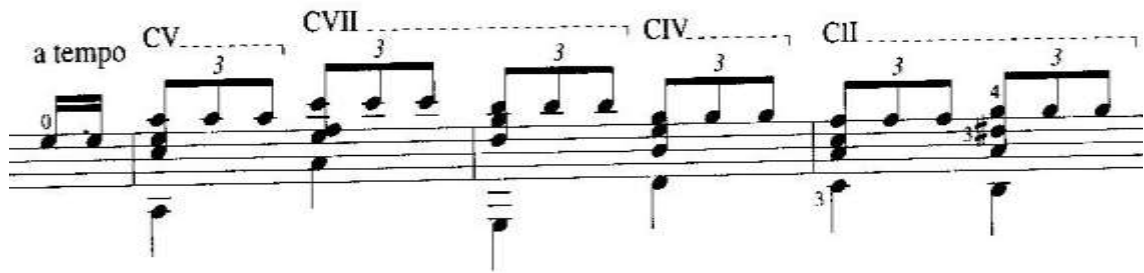


Figura 7 - Compases 5, 6 y 7

- Personaje C: caracterizado por una melodía corta sin notas repetidas y por su carácter *con impeto*.



Figura 8 - Compases 17, 18, 19 y 20

Con este punto de vista, se considera útil a la *performance* que el intérprete imagine una historia a partir del diálogo entre esos tres personajes, que se construye mediante el juego con el cambio de sus caracteres y/o tonalidades. Son puntos clave la entrada del personaje C en el compás 17, y la tercera aparición del personaje A; aquí viene un cambio de registro de la melodía una octava abajo, la cual sólo es acompañada por un bajo, algo distinto de lo que venía sucediendo antes (bajo + apoyo armónico + melodía). Además, viene con el carácter *poco sostenuto e languido*.

Es interesante el comentario de Orosco sobre «Minha Noiva é Bonita»:

Esta peça possui elementos da música popular folclórica como organização formal livre, baseada na variação e improvisação, frases descendentes, notas repetidas, cadências em outras notas além da tônica e processo semelhante ao diálogo entre coro e solista de gêneros populares nordestinos. (Orosco, 2001: 194).

◆ Reminiscencias Portuguesas

Este cuarto movimiento tiene una forma musical con sección única, que se repite. Su métrica de compás es 2/4 y está construida mayormente en la tonalidad de *mi* mayor con frases de cuatro compases. Sin embargo, el elemento más

importante para su *performance* está en respetar sus cambios de carácter y intenciones con la finalidad de darle más interés musical. Decimos eso, pues la obra consiste en un *tempo primo* (*andantino* – negra = 88), que se intercala con momentos de divagaciones, en los cuales se cambian los tempos y caracteres. Estos son los cambios que ocurren a lo largo de la pieza:

- *Andantino*: Compás 1 a 8;
- *Lento (dolce)*: Compás 9 a 12;
- *Tempo primo*: Compás 13 a 16;
- *Lento (nostalgico)*: Compás 17 a 20;
- *Tempo primo*: Compás 21 a 28;
- *Tempo primo (saudoso)*: Compás 29 a 32;
- *Lento (dolce)*: Compás 33 a 37.

En general, todos los tempos *lentos* trabajan, en mayor o menor escala, con acordes alterados o prestados de la tonalidad homónima menor, que los mezclan con los de la tonalidad original. Los tempos *primos* trabajan más con la tonalidad de *mi* mayor, aunque en su tercera aparición, a partir del compás 25 hasta el 32, juega con acordes más alterados y con extensiones, aún más cuando viene la indicación *saudoso*, trecho en el cual utiliza claramente la tonalidad homónima menor. Los términos *nostalgico* y *saudoso* vienen acompañados de un cambio de registro hacia el grave. “Portanto, o violonista deverá estar atento a todas estas oscilações, dosando brilho, andamento, intensidade e timbre para assim contrastar as partes internas e garantir o interesse musical”. (Orosco, 2001: 224).

Por último, hablemos de la melodía. Esta utiliza mucho notas repetidas y sus motivos varían rítmicamente y modalmente (en trechos que usan de la homónima menor) de manera imprevisible, lo que nos trasmite un aspecto de algo improvisado, pues ningún motivo se repite. Se puede ver un ejemplo de eso en la figura siguiente:

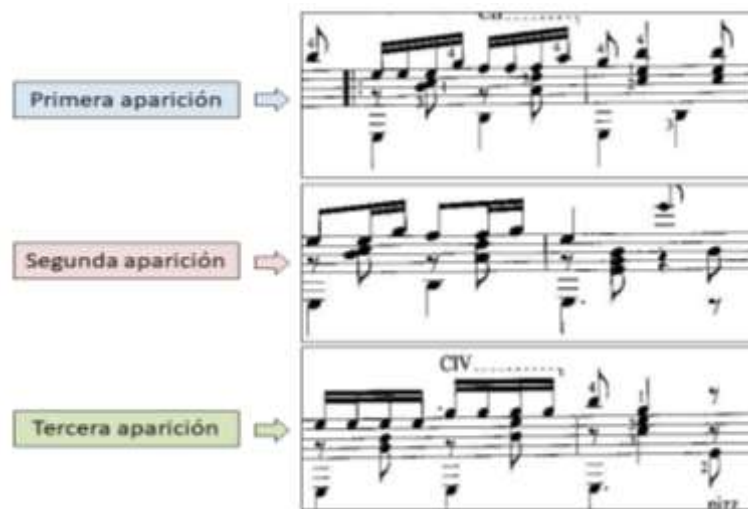


Figura 9 - Ejemplo de la variación rítmica y melódica imprevisible del motivo, dándonos la sensación de un aspecto improvisado

Con todo eso, su “forma livre baseada na variação e improvisação do motivo, a tendência ao sentido descendente e o uso de notas repetidas na melodia enquadram esta peça entre as de inspiração folclórica”. (Orosco, 2001: 224).

• Escuta Coração

Esta pieza está en el tempo *andantino* (señalado como negra =72) y se debe tocar *con sentimento*, como está indicado en su comienzo. Pertenece al género *seresta* y cuenta con sólo una sección repetida con *coda*. Su principal característica está en su “polifonía típica do violão seresteiro” (Orosco, 2001: 141) “da música popular urbana brasileira para violão”(Orosco, 2001: 142).

Por lo tanto, aquí tenemos algo distinto que lo que venía: las piezas anteriores de la serie trabajaban con una melodía acompañada, pero en «Escuta Coração» se encuentra un aspecto más contrapuntístico. 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 el ejemplo siguiente se muestran 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 10 - 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 (*la* menor), subdominante relativa (*do* mayor), dominante (*si* mayor con séptima menor y también el acorde de re sostenido disminuído) y por último 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. Como aporte para eso, dejamos en el anexo I un análisis detallado de toda la pieza para que les ayude a sus futuros *performers*. Pero aquí vamos a mostrar un ejemplo del uso de esos procedimientos en la obra en la figura siguiente:

Acordes: Em	-	C	B7
Función: t	-	sR	D

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

Figura 11 - Compases 1, 2, 3 y 4

Las frases de la sección, a pesar de su irregularidad, podemos dividirlas en dos categorías: frases cortas y largas. Las primeras tienen 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. Abajo, vemos algunos puntos interesantes que se corresponden entre algunas de las frases cortas:

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

ejemplo 2, 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 *re#* 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, como se ve en lo siguiente:



- **Agogo**

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

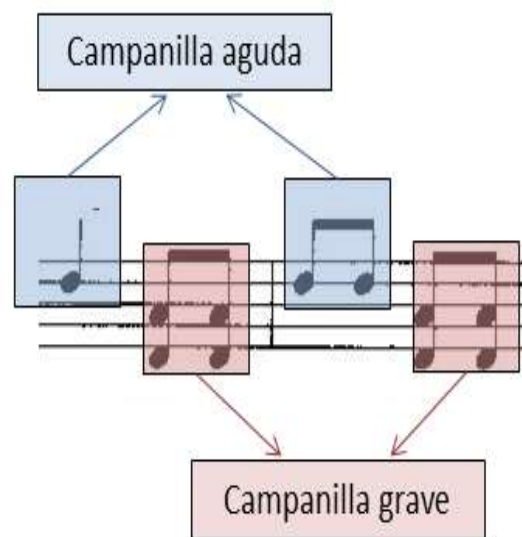


Figura 15 - Compases 1 y 2

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

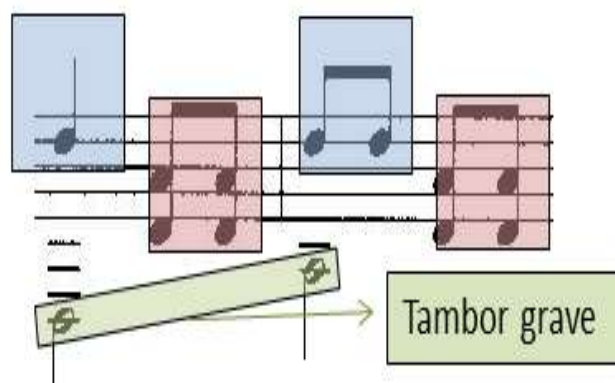


Figura 16 - Compases 3 y 4

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.

«Agogo» empieza con ese primer motivo, yendo de un *p* hasta un *f* en el noveno compás. En este trecho las notas de la campanilla aguda arpeggian de manera ascendente la tríada del acorde de *re* 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:



Figura 17 - Compás 14

Esta melodía solista, a partir del compás 13, con la alteración de la nota *do* para *do#*, se vuelve un arpeggio de *la* mayor con 7ª. menor y 9ª. menor, que funciona como dominante, resolviendo en *re* mayor con la retomada del motivo del *agogo*, 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, como se muestra abajo:

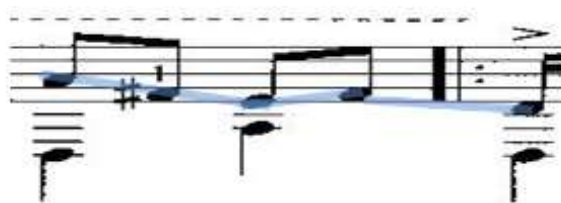


Figura 18 - Compás 20

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 *re*.

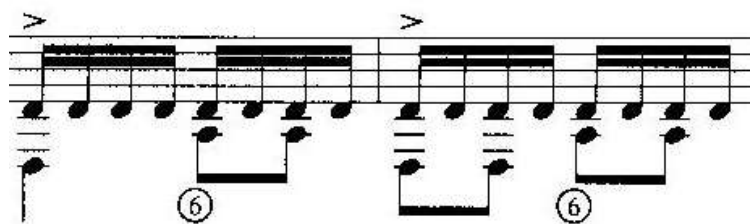


Figura 19 - Compases 21 y 22

Podemos decir que este trecho que va desde el compás 11 hasta el 23 funciona como un puente modulador hacia *re* 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 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 *re* 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 *re*# en el compás 31.

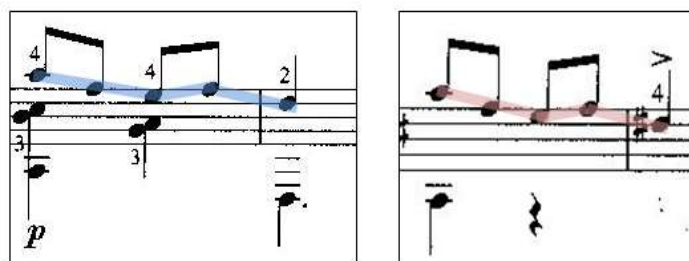


Figura 20 - A la izquierda compases 26 y 27. A la derecha compases 30 y 31.

Con esta “resolución” en *re*#, que funciona como una cadencia rota no diatónica, tenemos la retomada del motivo del *agogo* con la sonoridad del acorde de *re*# 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 *la* menor y *la* semidisminuido, ambos con bajos en *re* y *la*. Este trecho (compás 31 a 39) tiene como punto de llegada el acorde de *re* mayor en *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):

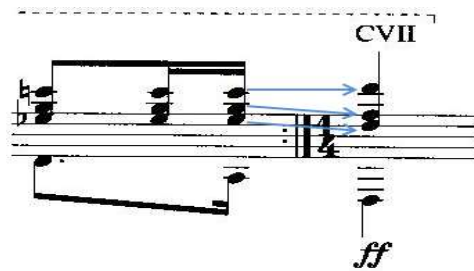


Figura 21 - Compases 38 y 39

En el compás 40 se comienza la exploración de la sonoridad del modo mixolidio en *re*, donde se utiliza, además, la técnica pulsada y rasgueada. 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* bemol. 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 *la* bemol mixolidio (compás 52) y la segunda mitad (parte rasgueada) transpuesta a *la* 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:

Ab7 (DD – dominante de la dominante)

p sul pont.

A7 (D - dominante)

f ord.

D (T - tónica)

Figura 22 - Trecho del compás 52 a 63

Cuando se da la resolución en *re* mayor (D), Sávio evita usar la nota *do*, 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 *ppp* en el compás 64. Éste nos presenta una melodía en *pizzicato*, que arpeggia la tríada de *re* 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 *re* mayor (en el comienzo era de *re* menor) y la finalización de la obra utilizando sólo el primer y quinto grado de la escala de *re* mayor en *fff*.

• Batucada

Este movimiento fue compuesto en el año 1950 y se refiere al ritmo batucada o batuque, que es de origen africano y consiste en reuniones de negros 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: 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 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 siguiente:

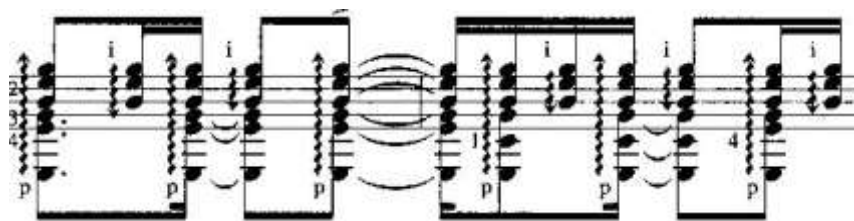


Figura 23 - Compases 1 y 2



Figura 24 - Aquí se ve el toque de claves para ver la relación con la rítmica de la obra *Batucada*

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 25 - 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 (*la* 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 (9ªm); 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: 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 siguiente, vemos sus cuatro primeros compases:



Figura 26 - 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 3, 2 y 1 en los restantes. Esta estructura melódica y el patrón rítmico se mantiene a lo largo de la sección, pero va cambiando el centro del modo por sextas ascendentes, es decir empezando en *mi* jonio pasando para *do* jonio, y llegando a *la* jonio.

Al llegar al *la* jonio, tenemos la exploración de nuevas sonoridades en sus segundo y tercer compases, desarrollando las ideas que venía 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+. El compás 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 mencionar es que en la edición utilizada para la investigación, el compás 57 viene de la siguiente manera:

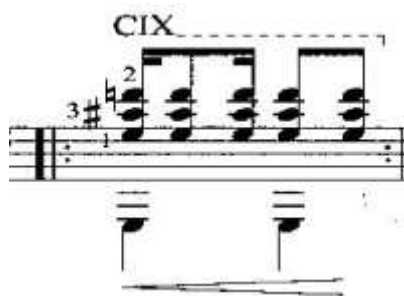


Figura 27 - Compás 57

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 *do* 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.

• Impressão de Rua

Es un movimiento que cuenta con diversos géneros de música brasileña, desde un *samba-canção* y *choro* en 2/4 a una *valsa seresta* en 3/4. La pieza se llama así, pues Sávio la habría compuesto a partir de lo que las personas cantaban por las calles, cuando ya estaba viviendo en Brasil, como podemos constatar con el comentario del profesor Antonio Guedes, consultado en el trabajo de maestría de Orosco:

Lembro muito bem quando ele fez a peça Impressão de Rua, eu perguntei como a compôs, ele me disse que quando andava pela Av. São João sempre ouvia pessoas cantarolarem baixinho um sambinha, outros assobiarem um chorinho, outros batucando na caixa de fósforos, outros cantando uma valsinha etc., então ele resolveu compor uma peça que tivesse de tudo um pouco. (Orosco, 2001: 183)

O sea, es interesante pensar que al tocar esta obra se reproduce la sensación de que estuviéramos paseando por la calle, escuchando el tarareo de las personas. Este efecto quizá es más evidente con cambios de *tempos* bien hechos por el intérprete.

La obra cuenta con las siguientes secciones: A (compás 1 a 16), B (compás 17 a 27), C (compás 28 a 33) e D (compás 34 a 48). El resultado es la forma: AABCDDA.

En la sección A, ya se plantea como será la obra en su aspecto melódico, armónico y rítmico. Tenemos el uso del metro de compás 2/4, muy común de los géneros folclóricos brasileños. Además, el uso de la rítmica constituída por semicorchea, corchea y semicorchea, y el posicionamiento de apoyaturas en la melodía en su corchea le da un aspecto sincopado. Al observar sus elementos melódicos y armónicos, vemos un gran uso de cromatismos, y más específicamente en la melodía, el uso más frecuente de grados conjuntos. En las figuras abajo, vemos algunos ejemplos del uso de cromatismo por Sávio en esta pieza:

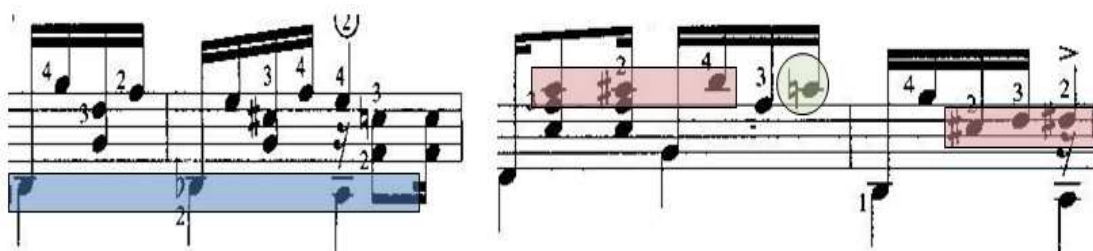


Figura 28 - Fragmentos de los compases 3, 4, 5 y 6

Con el segundo rectángulo sumado al *la* circulado en verde, tenemos un motivo: dos notas conectadas por un camino cromático que vuelven directamente a la nota inicial. Este motivo será usado en los bajos de la sección D, que mostraremos adelante.

Para la sección A es interesante resaltar también el procedimiento que usa Sávio de presentar un fragmento de melodía en una octava y seguir después una octava arriba:

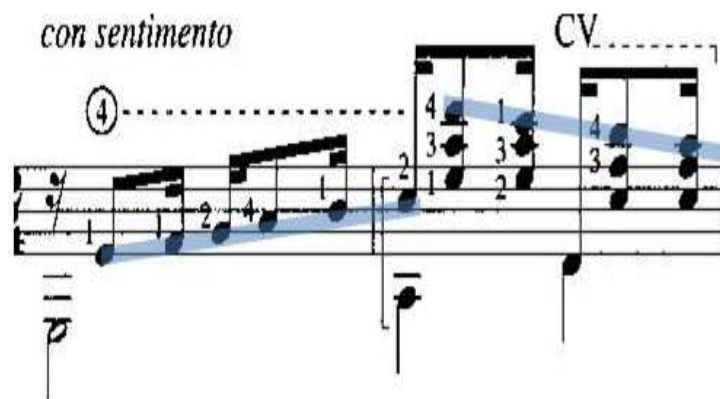


Figura 29 - Compases 1 y 2

Además el motivo con perfil melódico en “v”, que aparece muchas veces en la primera parte:

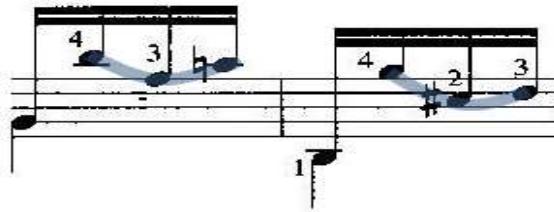


Figura 30 - Compases 5 y 6

Como última característica de esta parte, tenemos la insistencia en la nota Si a partir del compás 14. Esta nota funciona como dominante de la primera nota de la melodía, cadenciando para realizar la repetición.

La sección B consiste en un uso y desarrollo de los elementos planteados en A. Es interesante algunos cromatismos que se corresponden:

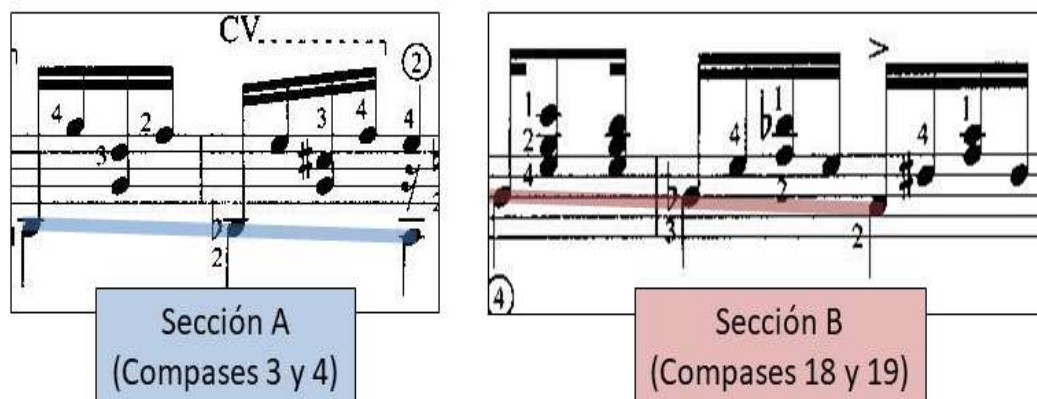


Figura 31 - Ejemplo de desarrollo de los elementos

En la sección C, tenemos el cambio del metro del compás para 3/4 y viene con la indicación *Tempo di Valse serenata (lento)*. Aquí la armonía es más sencilla respecto a las secciones anteriores: la melodía tiene como motivo principal la base rítmica constituida por una negra con puntillo seguida de tres corcheas, la cual usa también mucho las apoyaturas.

La parte D viene con la vuelta al metro 2/4 y con un cambio de tempo para negra =72. Su melodía está construida, básicamente, como una variación del motivo aportado en la sección anterior, como muestra la figura:

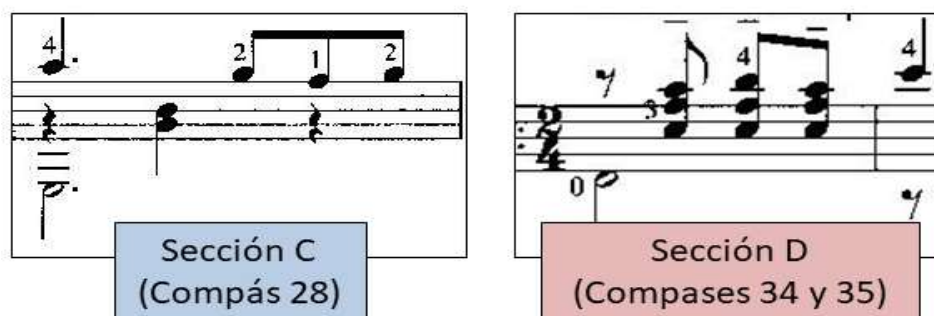


Figura 32 - Correspondencias entre las melodías de las secciones C y D

Es muy interesante el uso del cromatismo en los bajos, que se asemeja a un fragmento de la melodía de la sección A:

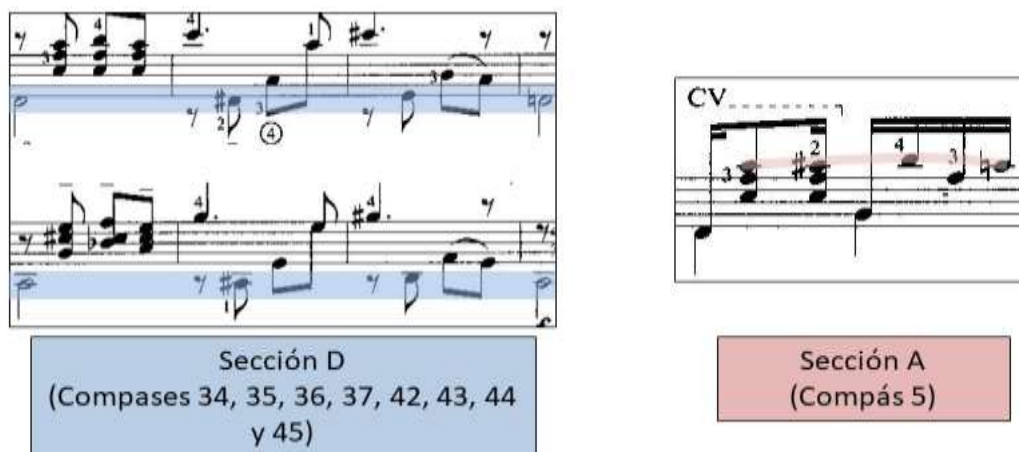


Figura 33 - Uso de los cromatismos

Dependiendo de la versión que el intérprete tenga, es importante tener en cuenta un cambio que Isaías Sávio ha hecho en el proceso de composición: “# para a nota “dó” do compasso 29” (Orosco, 2001: 184).

● Requebra Morena

Esta pieza es del género samba/choro y, por ende, tiene una característica muy sincopada. En la armonía rige una armonía funcional en la tonalidad de *mi* mayor. No tiene una forma con secciones muy definidas, pero sí cuenta con motivos bien claros. El primer motivo consiste en frases con melodías construidas por sucesiones de terceras descendentes y un salto de sexta ascendente, con acordes en el contratiempo:



Figura 34 - Compases 1 y 2

Lo llamaremos “a” (motivo 1 = a), que es presentado por primera vez desde el inicio hasta el cuarto compás. El segundo motivo, que llamaremos “b”(compás 5 a 16), tiene un carácter más rítmico y utiliza bastante las siguientes figuraciones rítmicas: corchea con puntillo + semicorchea y semicorchea + corchea + semicorchea. Estas figuraciones rítmicas, juntamente con recurrentes apoyaturas y acentos en el segundo tiempo, contribuye con su síncopa. Es interesante la diferencia de carácter que Sávio indica para el motivo “a” y “b”, siendo, respectivamente, *con grazia* y *marcato*.

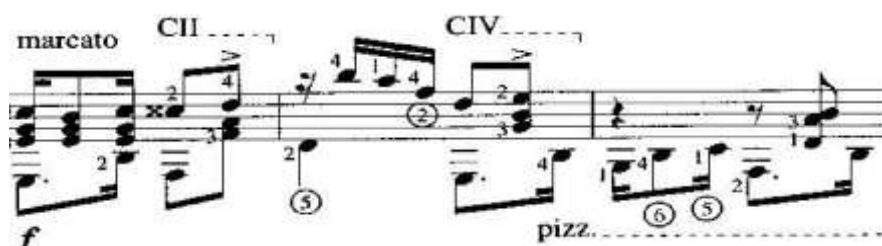


Figura 35- Compases 5, 6 y 7

El tercer motivo (“c”), que va desde el compás 21 a 28, tiene el mismo carácter del “b”, y es más un desarrollo de este mismo. Pero presenta la idea del rasgueo de acordes mediante *pizzicato* con más insistencia. Estos juegan con los acordes con función de tónica y dominante.

La coda, que empieza en el compás 30, retoma el motivo “a” y cierra con los rasgueos del motivo “c”; lo que el intérprete puede aprovechar aquí es la no conclusión del motivo “a” que ocurre en el compás 33. Su forma resultante es, por lo tanto una “seção única com coda, semelhante, porém, ao rondó em função da organização dos motivos ([a – b]2x – a – [c]2x – a – coda), sendo “a”: compassos 1 ao 4, “b”: 5 ao 16, “a”: 17 ao 20, “c”: 21 ao 28, “a”: 29 ao 32 e coda: 33 ao 38” (Orosco, 2001: 225).

• Improvisos

El último movimiento de *Cenas Brasileiras* se llama *Improvisos* y es dedicado a Antonio Carlos Barbosa-Lima, uno de sus alumnos. En esta pieza explora un carácter muy común de diversos estilos populares de todo el mundo, como también de los géneros brasileños, que es la improvisación. El acto de improvisar consiste en crear música en el momento de su ejecución: en la pieza de Sávio, podemos percibirla mediante la irregularidad de la forma. Además, la obra se inicia con un *calmo e triste*, después *allegro*, y por último, *allegretto*. Con este aumento gradual de la velocidad podemos imaginar que se comienza más despacio con el objetivo de hallar ideas musicales y va creciendo y animándose a medida que las encuentra para ir desarrollándolas. Otro aspecto de ese carácter improvisado se da mediante su falta de compromiso en definir una tonalidad en los primeros compases de la pieza, dejando abierto a lo que se le ocurra a la imaginación. Sin embargo, aunque quiera darle una sensación de improvisación, es posible percibir elementos temáticos a lo largo del movimiento. Mencionemos el comentario de Maurício Orosco sobre la pieza:

Composta em 1970, *Improvisos* é uma peça da maturidade de Sávio. Sua forma livre reflete a maneira de cantar e de improvisar do cantador nordestino, sendo também uma evidência, juntamente com a constância das notas repetidas e a tendência descendente da melodia, da influência do populário musical brasileiro na obra do compositor”. (Orosco, 2001: 130).

A pesar de que la define como forma libre, creo que podríamos dividir la pieza en tres secciones de extensión bien distinta entre sí: A (compases 1 a 23), B (compases 24 a 44) e C (compases 45 a 98), resultando en la forma ABCC. En las dos primeras partes es donde se plantea la mayoría de las ideas musicales, restando a la parte C el desarrollo de tales materiales.

La sección A (*calmo e triste*) tiene una armonía sin mucho direccionamiento tonal y en sus dos primeros compases, en los cuales encontramos la primera frase, es donde se plantean los motivos melódicos y armónicos que serán trabajados en esta parte. La siguiente figura nos muestra tales compases:



Figura 36 - Compases 1 y 2

Como vemos, a esta frase la podemos dividir en dos subfrases, que constituyen dos motivos. El primero consiste en una melodía acompañada de un arpeggio ascendente en la voz inferior. El segundo, por su parte, cuenta con su figuración rítmica como principal material. La forma que los desarrolla se constituye en adición de nuevos caminos melódicos, cambios en la configuración de los arpeggios y rearmonizaciones. Veamos un ejemplo de cada uno de ellos en la figura a seguir:

	Motivo 1	Motivo 2
Forma Original		
Forma Desarrollada		

Figura 37 - Ejemplos de desarrollo de los motivos

En la figura, tenemos la forma original del motivo y un ejemplo de su desarrollo. Para el motivo 1, este se da por la adición de un camino melódico diferente para la voz superior y el cambio de la configuración del arpeggio, siendo la primera mitad ascendente y la segunda, descendente. Para el motivo 2, vemos una rearmonización mediante paralelismos, los cuales son muy idiomáticos en la guitarra.

Otros aspectos importantes, que permiten explorar los motivos de esta sección, son la permutación entre los motivos 1 y 2, o sea, invertir la secuencia de su aparición, lo que ocurre en el compás 17, y la permanencia en solo uno, permitiendo desarrollarlos más.

La parte B (*allegro*) cuenta con un aumento de velocidad y plantea nuevas ideas, como una figuración rítmica distinta, una armonía más definida y con tonalidad identificable, en la cual utiliza en su mayoría acordes constituidos de tríadas. Trae también la idea de una melodía solista: al presentarla ocurre un cambio ascendente de octava. Además, el gesto cadencial al final de la sección, construido por escala pentatónica que cuenta con un cambio de *tempo*, también será usado y desarrollado.

En la sección C, se comienza presentando una melodía solista, que después salta dos octavas (idea de la parte B), viniendo acompañada de apoyo armónico y bajo. En esta parte básicamente se usan las ideas y motivos planteados en las secciones anteriores. Es interesante que se mezclan y varían mediante su disminución, como se observa en la siguiente figura:

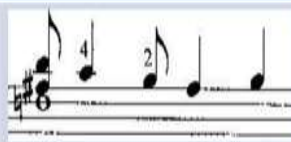
	Motivo 2 (Sección A)	Nueva figuración Rítmica (Sección B)	Gesto cadencial (Sección B)
Original			
Disminución (Sección C)			

Figura 38 - Ejemplos del procedimiento de disminución

Es interesante observar cómo en esta sección se introduce la sonoridad del modo mixolidio, muy presente en la música del nordeste de Brasil, luego a partir del compás 49. Otro aspecto importante de resaltar es el diálogo entre una melodía solista y un *tutti* de acordes, terminando la pieza con el gesto cadencial presentado en la sección B. Al estudiarla es importante tener en cuenta modificaciones que Sávio hizo a lo largo de su composición, como “# para a nota sol do compasso 7; e # para a nota ré do compasso 17”. (Orosco, 2001: 130).

- **Aporte para el intérprete**

Cenas Brasileiras es una obra en la cual se puede presentar los movimientos aislados y también pensar en la ejecución del ciclo entero. Para esta segunda opción, se piensa ser importante tener una visión global de la obra completa, este es el objetivo que se pretende ayudarlo con la siguiente tabla:

Movimiento	Tempo	Género
Serões	<i>Andante</i> (negra = 60)	Modinha
Sonha Iaía	<i>Calmo e lento</i> (corchea = 76)	Toada Bahiana
Minha Novia é Bonita	<i>Allegretto</i> (negra = 100)	
Reminiscencias Portuguesas	<i>Andantino</i> (negra = 88)	
Escuta Coração	<i>Andantino</i> (negra = 72)	Seresta
Agogo	<i>Allregretto rítmico</i>	
Batucada	<i>Allegro moderato</i> (negra = 100)	Batucada
Impressão de Rua	<i>Tempo di Samba Lento</i> (negra = 50), <i>Tempo di Valse serenata</i> (lento), Negra = 72 BPM.	Samba, Valsa serenata y choro.
Requebra Morena	<i>Andante</i> (negra = 69)	
Improvisos	<i>Calmo e triste</i> (Negra = 76)	

• Consideraciones finales

Este trabajo tiene como objetivo, por lo tanto, el análisis de los procedimientos musicales de la obra *Cenas Brasileiras* y producción de insumos para su performance, ayudando a aumentar la producción de artículos sobre el profesor, guitarrista y compositor uruguayo Isaías Sávio y fomentar la difusión de sus obras con conocimiento de su actuación y identificación con la cultura brasileña.

• Bibliografía

BARTOLONI, Giacomo. **O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950**. São Paulo, SP, 1995. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNESP.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [en línea], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/ser%C3%B5es> [consultado el 20-09-2020].

Dicio: Dicionário Online de Português [en línea], <https://www.dicio.com.br/seroes/> [consultado el 20-09-2020].

OROSCO, Maurício. **O compositor Isaias Sávio e sua obra para violão**. São Paulo, SP, 2001. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

PICHERZKY, A. Paula. **Armando Neves – Choro no violão paulista**. São Paulo, SP, 2004. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNESP.

SÁVIO, Isaiás. **Cenas Brasileiras**. São Paulo: Ricordi. Violão solista.

Anexo I

Referencias:

- Apoyatura: - Retardo:
- Nota de paso: - Bordadura:
- Escapada: - Antecipación:
- Aproximación Cromática:
- Frases: {}

to José Lansac

Escuta Coração

(Seresta)

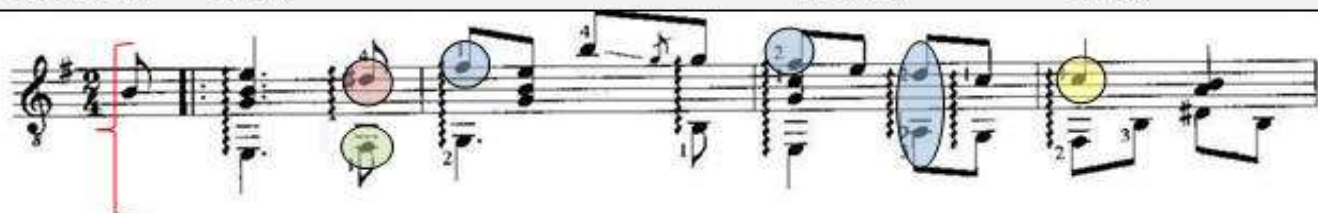
Isaías Sávio

Análisis armónica: Em (t)

-

C/E (sR)

B7 (D)



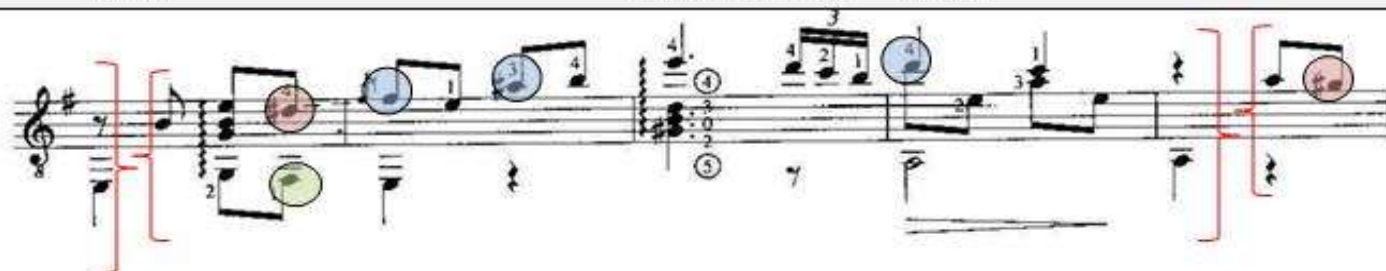
Em (t)

-

E7/G# (D del iV)

Am (iV)

-



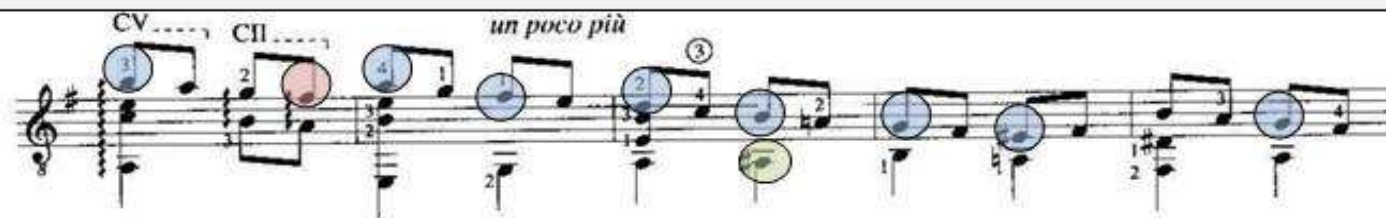
Am (iV)

Em

Am

B7

-



D#º (V)

Em (t)

-

B7 (D)

-



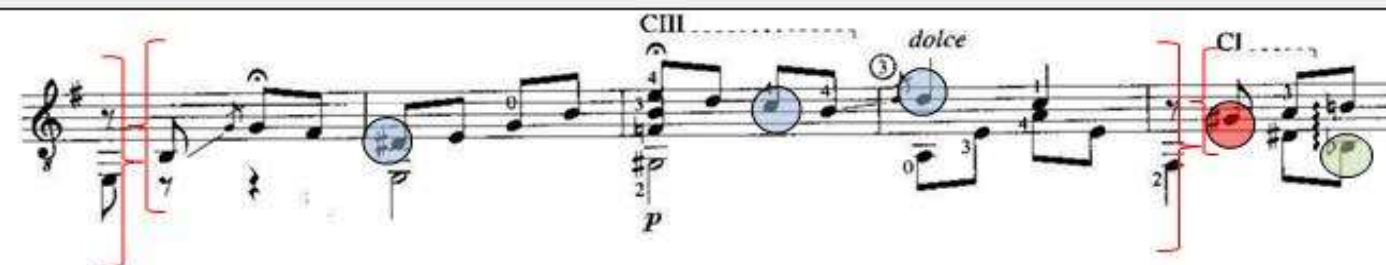
Em (t)

-

E7 (D del iV)

Am (iV)

B7 (V)



Am (iV)

(?)

G6 (tR)

(Secuencia de sextas)
paralelas B7 (D)

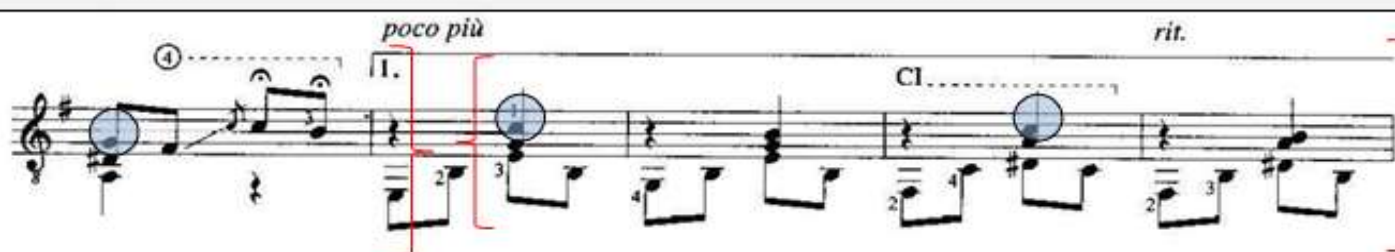
D#° (V)

Em (t)

-

B7 (D)

-

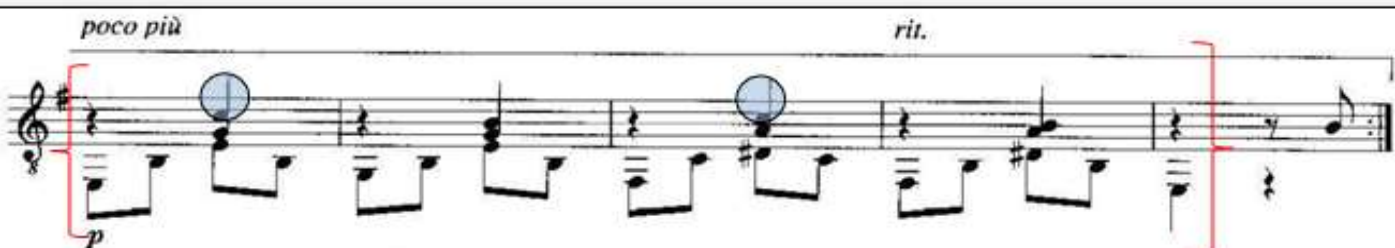


Em (t)

-

B7 (D)

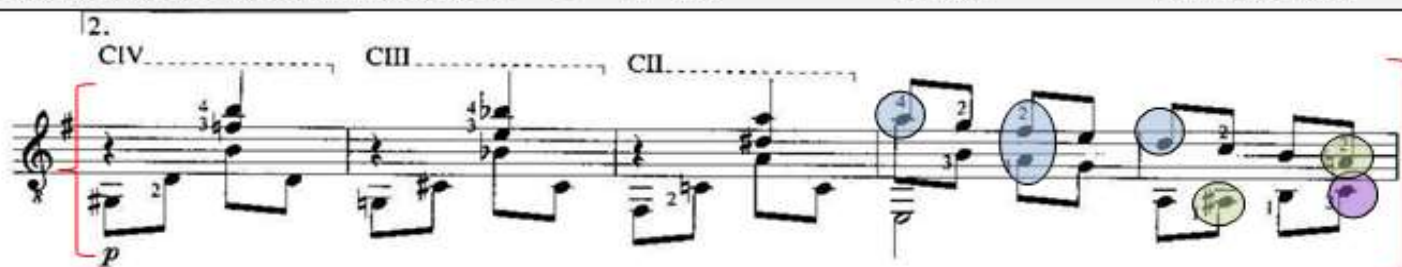
-



Secuencia de acordes dismínuídos: G#° - G° - F#° (D)

Em (t)

Am (iV) G (tR)



Em (t)

B7 (D)

Em (t)

-

D#° (D) Em (t)

