

LUCIANA ELISA LOZADA TENÓRIO

**SONATA ANDINA DE JAIME M. ZENAMON:
ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO**

TEMA: PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

**SONATA ANDINA DE JAIME M. ZENAMON:
ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO**

LUCIANA ELISA LOZADA TENÓRIO¹

RESUMO:

Este trabalho é uma análise musical do primeiro movimento da Sonata Andina, obra para duo de violões, composta por Jaime Mirtenbaum Zenamon. A análise pretende servir como um material de apoio ao intérprete, visto que não há bibliografia disponível sobre a peça, buscando destacar o contexto em que esta foi composta, suas principais características rítmicas, melódicas e harmônicas, demonstrando como esses elementos se relacionam e ao mesmo tempo sugerindo algumas idéias de interpretação da música baseadas em informações do próprio compositor.

Palavras-chave: Jaime Zenamon – Análise – Interpretação – Sonata Andina.

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma análise musical voltada ao reconhecimento das características principais do primeiro movimento desta obra e a observação do desenvolvimento dessas características musicais. Seu objetivo principal é auxiliar o intérprete na compreensão da organização e do desenvolvimento do discurso musical nesta obra, para que assim ele possa criar uma interpretação coerente e embasada teoricamente.

JAIME ZENAMON

Jaime Zenamon é um compositor, violonista e regente que nasceu em La Paz, Bolívia, no dia 20 de fevereiro de 1953; Se mudou para Curitiba com sua família no ano de 1972, onde se naturalizou. Em 1978 fundou o curso de Bacharelado em Violão

¹ Aluna do 3º ano do Curso de Superior de Instrumento (Violão), da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. De 1980 até 1992, radicou-se em Berlim onde atuou como professor de violão a convite da Escola Superior de Artes (*Hochschule der Kunst*). Atualmente reside em Curitiba e trabalha como compositor, regente e ministra masterclasses, seminários e palestras em diversos países.

Quanto à sua formação, teve aulas de violão erudito com Abel Carlevaro (Uruguai), Almosnino (Hungria) e Avber Brender (discípulo de Andrés Segovia – Israel); aulas de composição com Guido Santórsola (Itália), Alceu Bocchino (Brasil), Nicola Flagello (Itália/E.U.A), Wladimir Nokolovsky (discípulo de Shostakovich – Calendônia/Rússia); aulas de regência com Carlos Prates (Brasil), Guido Santórsola (Itália/Uruguai) e frequentou como ouvinte, as aulas do maestro Hebert Von Karajan (Alemanha).

SONATA ANDINA

A Sonata Andina é uma obra para duo de violões, composta em 1982. Foi publicada pela Editora Margaux, em 1988. É constituída de três movimentos: I.Vivo, II.Lento e III.Bien animado. Segundo Jaime Zenamon, esta peça foi composta quando ele residia na Alemanha, para um duo de violões que o compositor mantinha com a violonista norte-americana Laurie Randolph. Zenamon avalia esta obra como sendo descritiva, pois foi feita com intenção de “remeter o ouvinte à paisagem e características Andinas, tais como montanhas, pampas, cavalos, churrascos, etc.” Portanto, é de grande valia que o intérprete tenha em mente este tipo de imagem e reconheça os elementos musicais que criam essa atmosfera andina. Para ilustrar o depoimento do compositor, a figura 1 mostra a foto de uma paisagem tipicamente andina:



Fig. 1²

ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO

Andamento: Vivo

Sugestão de tempo: ♩ = 100

Forma: A – B – A'

Segundo o próprio compositor, o ponto de partida para a composição de Sonata Andina foi o primeiro acorde da peça, executado pelo violão 2, representado na figura 2, que surgiu de forma intuitiva. Jaime Zenamon gostava do som desse acorde e improvisava utilizando-se do ligado entre a nota *la* e *sol*, cujo efeito lhe agradava:

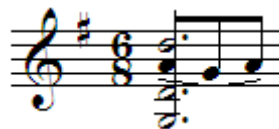


Fig.2

² Foto disponível em <http://www.visitingargentina.com/blog/wp-content/uploads/andes,_patagonia,_argentina.jpg>

Logo depois teria surgido a idéia do ritmo 6/8, cuja base está nos ritmos folclóricos sul-americanos como o malambo³ e a chacarera⁴, que apresentam como forte característica a sobreposição e justaposição dos ritmos 6/8 e 3/4. Como se vê nos compassos 5 e 6 da figura 3, essa característica polirritmia é explorada no movimento I da Sonata Andina.

No que se refere à melodia, encontramos duas visões diferentes a respeito da primeira frase:

A primeira visão esta notada na partitura por meio da ligadura de frase, que sugere que a *frase a* inicia-se no compasso 5 e termina no compasso 14, refletindo a opinião do compositor Jaime Zenamon sobre o trecho.

De acordo com a segunda visão, a **frase a** inicia-se no primeiro compasso, com um intervalo de quinta que atua como um eco e, ao mesmo tempo, um gesto melódico, numa seqüência de quatro compassos e após desenvolver-se é finalizada no compasso 14. Esta visão é sugerida pela observação das funções harmônicas e melódicas do trecho, dessa forma, a **frase a** apresenta um sentido coerente pois inicia com o primeiro grau da tonalidade de *Sol Maior*, tanto harmonicamente quanto melodicamente, e após se desenvolver tendo como base o acorde vizinho de *La Maior* (uma espécie de “bordadura harmônica”) a melodia e harmonia retornam à tônica.

³ O Malambo é uma dança folclórica tradicional argentina. Nasceu na região dos pampas por volta do ano 1600. Dentro das danças folclóricas argentinas, sua música é uma exceção já que carece de letra, apenas os violões acompanham esta dança executada exclusivamente por homens. (disponível em <<http://es.wikipedia.org/wiki/Malambo>>)

⁴ Chacarera é uma dança e música populares originárias do sul da Bolívia e noroeste da Argentina dançada desde o século XIX. A música toca-se geralmente com violão, violino, sanfona e bumbo "legüero". A chacarera pertence ao grupo de danças picarescas, de ritmo ágil e caráter muito alegre e festivo. (disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Chacarera>>)

Seção A

Fig. 3

Nesse período podemos identificar um motivo que será importante no decorrer da peça, apresentado na figura 4. O *motivo 1* está implícito em outros motivos que na verdade são derivados dele, como o exemplo no compasso 6, mostrado na figura 3.

Fig.4 Motivo 1

Na figura 5, observamos que do compasso 15 ao compasso 18 ocorre uma seqüência e uma escala que se caracterizam como uma ponte para a frase b. Observa-se que uma imitação à quinta inferior do motivo 1 é utilizada como uma *linkagem* entre a **frase b** e a **frase c**, que vem a seguir:

The image shows a musical score for guitar in G major, 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 15 to 18, with a red bracket above it labeled 'Ponte'. The second system covers measures 19 to 20, with a green bracket below it labeled 'Frase b'. A blue bracket below the second system, spanning measures 19 and 20, is labeled 'Linkagem Imitação'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Fig. 5

Observe na figura 6, os compassos 28 a 31 onde ocorre a **frase c** no violão 1. A nova frase é formada pelo motivo 1, que por sua vez é imitado mais adiante pelo violão 2. Nesse trecho há uma inversão de papéis entre os violões, o que segundo Jaime Zenamon não teria ocorrido, não fosse por uma sugestão de Laurie Randolph, uma vez que o compositor tinha a idéia de que em um duo de violões, um violão deveria executar a melodia e o outro a harmonia, delimitando-se bem os papéis de cada um, em um mesmo trecho.

The image shows a musical score for guitar in G major, 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 28 to 31, with a green bracket above it labeled 'Frase c'. A red bracket below the first system, spanning measures 28 and 29, is labeled 'Imitação'. A blue box below the second system, spanning measures 30 and 31, is labeled 'Melodia Harmonia' above and 'Harmonia Melodia' below. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Fig. 6

Logo após uma seção rítmica, surge uma ponte constituída de arpejos em que se observa uma imitação literal e duas inversões retrógradas, destacadas na figura 7. A ponte leva à **frase a'**, iniciada no compasso 44, chamada assim por retomar elementos da seção A, presentes no motivo rítmico-melódico do acorde inicial circulado no compasso 44, figura 8.

Figure 7 displays a musical score in 6/8 time. The first system, labeled 'Seção Rítmica', spans measures 35 to 39. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. The second system, labeled 'Ponte', spans measures 40 to 43. It consists of arpeggiated chords in the treble clef and a melodic line in the bass clef. The bridge is divided into 'Imitação' (measures 40-41) and 'Inversões retrógradas' (measures 42-43). A 'cresc.' marking is present in measure 39, and an 'f' marking is in measure 40. A small inset shows measures 39 and 40.

Fig. 7

Figure 8 shows a musical score starting at measure 44. The first system, labeled 'Frase a'', spans measures 44 to 47. The initial measure (44) has a circled chord in the treble clef. The second system continues the phrase through measures 48 to 51. A green bracket underlines the entire phrase 'Frase a''.

Fig.8

Na figura 9 observamos a **frase c'**, que utiliza os mesmos motivos melódicos dos compassos 28 a 31 transpostos e imitados de forma não literal. A escala que antecede a frase funciona como um *levare*⁵, novamente o motivo 1 é imitado e ocorre a inversão de papéis entre os violões.

Fig. 9

A partir do compasso 62, como mostra a figura 10, o compositor insere um novo material melódico e harmônico, que funciona como uma transição para a seção **B**, pois nela aparecem notas alteradas que criam uma tensão modulatória que conduz à próxima seção.

⁵ “*Levare* é o gesto do regente que antecede e serve para preparar o tempo forte a seguir” (DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004). Nesta análise, adaptaremos este termo para definir um trecho musical que antecede e serve para preparar ou atingir, a frase musical principal.

Transição

Seção B

Fig.10

A seção **B** apresenta dois momentos distintos separados por uma fermata. As principais características do primeiro momento, que abrange os compassos 73 a 96, são a utilização de padrões de arpejo mostrados na figura 11, e a finalização com uma melodia que surge no compasso 86 e é executada pelo violão 2 (figura 10). É interessante notar que o compositor inverte os papéis melódico-harmônico dos violões no meio da frase melódica como se vê no compasso 93, figura 12.

Fig.11

Fig. 12

O segundo momento da seção **B** inicia-se no compasso 97, com um pequeno contraponto a duas vozes realizado pelo violão 1, que segue como uma breve melodia para encerrar a seção **B**. O violão 2 por sua vez realiza um acompanhamento que revela uma estrutura rítmica-intervalar semelhante ao acompanhamento feito pelo acorde inicial da peça, já apresentado nas frases **a** e **a'**, um fator que reforça a semelhança entre os trechos é a articulação das tercinas, que é a mesma nos três momentos (frase **a**, frase **a'** e compassos 101 a 105 da seção **B**), como se pode observar na figura 13, na comparação entre o acompanhamento destacado da seção **B** e o acompanhamento da **frase a'**, que todavia possuem semelhança entre a alternância da acentuação rítmica em 6/8 e 3/4.

Segundo Momento da Seção B

Contraponto

Acompanhamento da frase a'

Semelhanças rítmicas, melódicas e de articulação entre os dois trechos

Fig. 13

Agora, analisaremos a seção **A'**, assim chamada por retomar elementos do início da obra, como a armadura de clave que volta à sua forma inicial mas desta vez atuando em *Mi Menor*, em princípio, e retornando em seguida à tonalidade de *Sol Maior*. Outro elemento que retorna é a imitação motivica apresentada na figura 14:

Seção A'

Imitações

Fig. 14

A figura 15 mostra que a partir do compasso 114 há uma sequência que entra em destaque, o que, segundo Zenamon, deve ser feito preferencialmente por meio do

timbre e não por intensidade, como podem sugerir os acentos que aparecem na partitura. Novamente encontramos uma referência ao motivo rítmico-melódico do acompanhamento feito pelo acorde que inicia a peça, uma referência já feita anteriormente, mostrada na figura 13, acima:

Referência ao motivo do acorde inicial

Sequência

Fig. 15

A seguir, na figura 16 podemos ver a **frase c''**, transposta e com algumas pequenas modificações intervalares em relação à **frase c**. Ao invés da esperada imitação do motivo 1 que se seguiu nas **frases c** e **c'**, é apresentada uma nova frase que completa o período, a chamaremos de **frase d**:

Frase c''

Frase d

rall. molto

Fig. 16

Após o trecho considerado como um *levare*, há um retorno à **frase a**, ligeiramente modificada, mas ainda assim com a presença do motivo 1 e suas

variações, circulos na figura 17, A fórmula de compasso volta a ser 6/8, como no início da peça. Nos compassos 146 e 147 ocorre uma *liquidação*⁶ que causa a impressão de finalização da peça.

The figure shows a musical score for guitar in 6/8 time, G major. It is divided into three sections:

- Levare:** Measures 131-145. A pink bracket spans these measures.
- Frase a'':** Measures 136-145. A green bracket spans these measures. Several notes are circled in green.
- Liquidação:** Measures 146-147. A red bracket spans these measures. A double bar line is placed between measures 12 and 19. The dynamic marking is *mp* and the tempo marking is *rall.*

Fig. 17

Apesar da *liquidação* dar a impressão de constituir o final da peça, este se dá por meio do sufixo que surge em seguida, como mostra a figura 18. O sufixo, em forma de um motivo já apresentado na *frase d*, tem a função de causar surpresa e contraste em relação ao “falso fim” que o precede, isso se comprova tanto pela respiração que ocorre antes do sufixo, quanto pelo contraste entre as dinâmicas *mp* e *f*, e as indicações de andamento *rallentando* e *a tempo*

⁶ *Liquidação* é privar gradualmente as formas-motivo de seus elementos característicos, dissolvendo-as em forma amorfas, tal como as escalas e acordes arpejados. Segundo Schoenberg, um dos propósitos da *liquidação* é neutralizar a extensão ilimitada. (SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 186)

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. The score begins at measure 146. A red bracket labeled 'Liquidação' spans from measure 146 to measure 149, with a dashed line indicating a transition from 'H.12.' to 'H.19.'. A blue bracket labeled 'Sufixo' spans from measure 150 to measure 153. The score includes dynamic markings: *mp* and *rall.* in measures 146-149, and *f* and *a tempo* in measures 150-153. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fig. 18

CONCLUSÃO

A cada vez que analisamos uma obra percebemos características novas, isso nos permite descobrir relações que anteriormente não tínhamos consciência, o que por sua vez nos auxilia na compreensão do discurso musical em questão e modifica a visão sobre a interpretação da obra. A conclusão deste trabalho se dá a partir do momento em que ele sirva como um material que proporcione essas descobertas e esclarecimentos ao intérprete e o auxilie na construção de uma interpretação mais clara e elaborada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUDEQUE, Norton. *Historia do Violão*. 1. ed., Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

_____. *Entrevista com Jaime M. Zenamon*, realizada no dia 29 de setembro de 2009, por Luciana E. L. Tenório.

FRAGA, Orlando. *Curso de Especialização 2009 – Análise II: Guia de Classe*. Curitiba: EMBAP, 2006.

MANTELLI, Ricardo. *Jaime Zenamon: catálogo temático – violão solo (1974-1998)*. Monografia (Curso de Especialização em Estética e Interpretação da Música do Século XX). EMBAP, 2001.

PEROTTO, Leonardo Luigi. *Violonistas-compositores: Aspectos da Índole Criativa e da Conjunção Interpretativa nas Obras para Violão*. Artigo publicado nos anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_LLPerotto.pdf> Acesso em 10 de julho de 2009.

RANDOLPH, Laurie; ZENAMON, Jaime. *Gitarrenmusik des 20 Jahrhunderts*. Encarte de LP. Berlin, 1988.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

SILVA JUNIOR, Mário da. *O Violão no Paraná : uma abordagem histórico-estilística*. Dissertação. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

WILCZEK, Leonardo Allen. *Jaime Mirtenbaum Zenamon*. Trabalho acadêmico. (Graduação) Curitiba: EMBAP, 2002.

ZANON, Fábio. *Estrangeiros III: Jaime Zenamon e Conrado Paulino*. Programa n.123 da série "O Violão Brasileiro" transmitido no dia 06/08/08 pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com/2009/05/depois-de-tanto-tempo-sem-atualizacoes.html>> Acesso em 10/07/09.

ZENAMON, Jaime M. *Sonata Andina*. Berlin: Edition Margaux, 1988.