

POLIFONIA NO CAVAQUINHO

NOVAS ABORDAGENS

Rafael Milhomem



Série Tocata v. 7

EDUFU

Polifonia no cavaquinho: novas abordagens

Rafael Milhomem

Polifonia no cavaquinho: novas abordagens

Série Tocata
Organização: André Campos Machado

Volume 7



© 2022 Editora da Universidade Federal de Uberlândia – EDUFU
Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade Federal de Uberlândia.
Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por
qualquer meio sem a prévia autorização desta entidade.

Reitor
Valder Steffen Jr.

Vice-reitor
Carlos Henrique Martins da Silva

Diretor da Edufu
Alexandre Guimarães Tadeu de Soares

Conselho Editorial
Amon Santos Pinho
Arlindo José de Souza Junior
Carla Nunes Vieira Tavares
Mical de Melo Marcelino
Sertório de Amorim e Silva Neto
Wedisson Oliveira Santos

Equipe de realização
Coordenação editorial: Eduardo M. Warpechowski
Revisão: Lúcia Helena Coimbra Amaral
Editoração das partituras: Rafael Milhomem
Revisão das partituras: André Campos Machado
Design da capa: Lara Artwork
Diagramação: Heber Coimbra

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil

M644p Milhomem, Rafael
2022 Polifonia no cavaquinho [recurso eletrônico] : novas abordagens / Organização:
André Campos Machado -- Uberlândia : EDUFU, 2022.
65 p. : il. ; (Série Tocata ; v. 7)

ISBN: 978-65-5824-038-9
DOI: doi.org/EDUFU/978-65-5824-038-9
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Cavaquinho. I. Milhomem, Rafael, II. Machado, André Campos (Org.).
III. Título. IV. Série.

CDU: 787.6

André Carlos Francisco - Bibliotecário - CRB-6/3408

APRESENTAÇÃO

A Série Tocata foi criada com o objetivo de divulgar a produção musical docente e discente do curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Foram publicados até o momento seis volumes: 1 – *Coleção Jodacil Damaceno*; 2 – *Elementos básicos para a técnica violonística*; 3 – *O violão de Fanuel Maciel de Lima*; 4 – *Panorama da criação musical no Iarte/UFU*; 5 – *Caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através da improvisação livre*; e 6 – *Ponteando a viola caipira*.

O cavaquinho é um instrumento muito popular no Brasil, fazendo parte de diversas formações camerísticas, sendo a mais tradicional a roda de choro. Entretanto, ele vem ganhando espaço na academia em cursos de nível técnico ou superior, além de ocupar lugar de destaque nas salas de concerto. Esta publicação é fruto de uma pesquisa de mestrado do autor defendida no ano de 2020 no curso de mestrado em Música da UFU, que teve como título *A polifonia e o idiomatismo técnico no cavaquinho brasileiro contemporâneo: contribuições do autor em suas composições*.

O autor defende que o instrumento possui três fases em sua trajetória. A primeira é a fase harmônica, em que o instrumentista executa a harmonia, o acompanhamento musical; a segunda, a melódica, como o próprio nome diz, em que o cavaquinista executa a melodia da música; e a terceira, a polifônica, em que o intérprete executa diversos planos musicais simultaneamente.

Este volume da Série Tocata, *Polifonia no cavaquinho: novas abordagens*, de Rafael Milhomem, está dividido em três partes: na primeira, o autor nos apresenta um panorama técnico-instrumental e conceitos específicos do instrumento, com o objetivo de elucidar alguns termos técnicos adotados em suas músicas. Na segunda, estão a música “Thalesman” e os “Cinco Estudos para cavaquinho solo”; e, na terceira e última parte, a obra “Histórias do Mundo”, que possui cinco músicas: “Provérbio Chinês”, “Conto Persa”, “Carta Portuguesa”, “Romance Argentino” e “Cordel Brasileiro”. Acreditamos que esta publicação é muito importante para o enriquecimento do repertório do cavaquinho, bem como será de grande utilidade nas diversas escolas de música espalhadas pelo país.

Prof. Dr. André Campos Machado
Professor associado do curso de Música da UFU

PREFÁCIO

Ao longo do século XX, o cavaquinho teve no Brasil uma trajetória diversa de sua matriz portuguesa e das experiências ocorridas em Jacarta, Goa ou no Havaí. Com a consagração do samba batucado como música nacional e o reconhecimento do chamado “conjunto regional” como seu melhor acompanhamento, surgiram oportunidades que fizeram toda a diferença para os profissionais do cavaquinho. Em cada uma das estações de rádio que se espalharam pelo país a partir de 1932, surgiu a possibilidade para pelo menos um cavaquinista se profissionalizar. Em 1945, aos 22 anos de idade, Waldir Azevedo foi tocar na Rádio Clube do Brasil e ali começou a mostrar ao mundo os recursos do cavaquinho.

Passadas sete décadas, é com grande alegria e orgulho que escrevo esta apresentação para o trabalho de Rafael Milhomem. Alegria, pois vejo que, a cada dia, mais e mais estudiosos enfrentam o desafio de desmentir que “o cavaquinho é um instrumento de poucos recursos”. Esse conceito, que já foi canônico, está com os dias contados graças a trabalhos como este. Orgulho, pois sinto que, mesmo não tendo colaborado diretamente com o trabalho de Rafael, o esforço que fiz a partir de 1988, quando lancei o método “Escola Moderna do Cavaquinho” e meu primeiro LP como solista, deu frutos em claro e bom som.

O desenvolvimento de uma linguagem polifônica no cavaquinho é um longo caminho, que começou sendo percorrido muito devagar. Com a crescente inserção acadêmica do instrumento, o processo ganhou fôlego e diversidade, já sendo possível constatar a existência de um repertório para cavaquinho solo que utiliza, majoritariamente ou não, essa linguagem.

O trabalho de Rafael Milhomem já nasce com estofo acadêmico, como podemos observar em sua dissertação de mestrado “A polifonia e o idiomatismo técnico no cavaquinho brasileiro contemporâneo: contribuições do autor em suas composições”. Estou certo de que ele trará muitas outras contribuições para que tenhamos no cavaquinho, ao longo das próximas décadas, algo como o que ocorreu com o violão brasileiro na segunda metade do século passado.

Henrique Cazes
Rio de Janeiro, 17 de novembro de 2020.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
------------------	---

PARTE 1

PANORAMA TÉCNICO-INSTRUMENTAL E CONCEITOS ESPECÍFICOS	12
ARPEJO	12
ARPEJO VERTICAL OU HARMÔNICO	12
ARPEJO HORIZONTAL OU DE EXTENSÃO	13
NOTA PEDAL	13
OSTINATO	14
LIGADOS	14
SEGUNDAS MENORES	15
<i>PIZZICATO</i>	15
<i>TREMOLO</i>	16
ACORDES FIXOS	17
DOBRAMENTO EM OITAVAS	17
<i>SWEEP HORIZONTAL</i>	18
<i>SWEEP VERTICAL</i>	18
<i>TREMOLO COM ACOMPANHAMENTO</i>	19
PERCUSSÃO	19
<i>VELLUTATO</i>	20
<i>PIZZICATO REVERSO</i>	22

PARTE 2

THALESMAN	24
ESTUDOS PARA CAVAQUINHO SOLO	24
ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 1	25

ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 2	25
ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 3	26
ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 4	27
ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 5	28
PARTE 3	
HISTÓRIAS DO MUNDO	44
PROVÉRBIO CHINÊS	44
CONTO PERSA	45
CARTA PORTUGUESA	46
ROMANCE ARGENTINO	47
CORDEL BRASILEIRO	48
REFERÊNCIAS	63
SOBRE O AUTOR	64

INTRODUÇÃO

O cavaquinho é um cordofone pertencente à família das guitarras europeias, assim como o violão, porém com proporções menores. Embora existam cavaquinhos com cinco e até seis cordas, de longe o mais difundido é o de quatro. Sua afinação, da mais aguda para a mais grave, é Ré – Si – Sol – Ré, chamada de afinação “tradicional” ou “Paraguaçu”. No Brasil, em menor proporção, também são usadas afinações como a “natural” (Mi – Si – Sol – Ré) e em quintas (como no bandolim, Mi – Lá – Ré – Sol), porém todas as peças deste livro foram compostas para a afinação tradicional.

Instrumento de origem portuguesa, o cavaquinho encontrou solo fértil em terras brasileiras, tornando-se um dos protagonistas do choro e do samba. Inicialmente, foi empregado na execução harmônica, nos acompanhamentos do que se tornou mais tarde o gênero choro, desde o início desempenhando importante papel rítmico-harmônico, pois o pandeiro só foi inserido no choro, de fato, muitos anos mais tarde. Cazes (1998, p. 79) afirma que “o advento da percussão no gênero foi algo que levou em torno de cinquenta anos para acontecer”. Dessa forma, o papel percussivo e, ao mesmo tempo, harmônico, na região aguda, ficava a cargo do cavaquinho. Essa função de agregar harmonia e percussão é chamada de “centro”.

Talvez devido à sua tessitura de duas oitavas e à afinação, que não permite um padrão simétrico na escala¹, o cavaquinho tenha sido tardivamente empregado para uso melódico, mas, com Waldir Azevedo (1923-1980), o instrumento ganhou uma nova trajetória, passando a solista, sendo empregado também na execução de linhas melódicas. Tornou-se um protagonista, mas ainda com a necessidade da figura dos coadjuvantes, os instrumentos de acompanhamento rítmico e harmônico. Portanto, a história do cavaquinho é contada em

¹ Em comparação com a afinação do violão e do bandolim.

duas fases, antes e depois de Waldir Azevedo. A primeira é a fase harmônica, e a segunda, a melódica. No entanto, observando a prática atual de vários cavaquinistas em executar melodias simultâneas (planos múltiplos), bem como a evolução recente do repertório e da didática do instrumento, identificamos um terceiro momento, no qual o cavaquinho é o único protagonista. Chamamos esse momento de terceira fase ou fase polifônica, em que o instrumento é tratado como autossuficiente. A nova geração de cavaquinistas/compositores convergiu para essa maneira de explorar o instrumento, realizando a chamada polifonia, que, segundo o Dicionário Grove de música, é um termo derivado do grego que significa “vozes múltiplas”, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas soam de modo simultâneo.

É importante destacar que uma fase não anula a outra. Elas coexistem pacificamente, sendo possível encontrar cavaquinistas realizando a função de centro ou solo principal em rodas de choro, mas também, em uma sala de concerto e em ambiente virtual, a figura solitária e sublime do cavaquinista solista.

As composições elencadas aqui pertencem exclusivamente à terceira fase. Com a publicação deste livro, pretendemos contribuir para a ampliação e diversificação do repertório cavaquinístico, trazendo peças com forte teor idiomático e estilos musicais variados.

Antes de adentrarmos de fato nas composições contidas nesta obra, apresentamos um capítulo de caráter introdutório cuja finalidade é elucidar e preparar o leitor para algumas técnicas e nomenclaturas pouco usuais empregadas em algumas peças. Entre elas, destaco a utilização do que denominei *pizzicato* reverso, abordado na composição “Estudo para cavaquinho solo nº 5”; e o *sweep* vertical, empregado no “Estudo para cavaquinho solo nº 3” e em “Conto Persa”.

O cavaquinho se fez presente com grande desenvoltura em gêneros populares brasileiros, mas restava a questão de sua aplicabilidade aos demais gêneros musicais. Nesse

sentido, acredito que a presente obra possa incrementar a produção, fortalecendo o entendimento de que gêneros não usuais para o instrumento possam ser acrescidos à cultura do cavaquinho. Destaque para a obra “Histórias do Mundo”, constituída atualmente por cinco peças, as quais exploram estilos musicais variados, inspirados em culturas como a chinesa, a iraniana, a argentina e a portuguesa, sem deixar, é claro, de privilegiar a nossa cultura brasileira, representada aqui pelo baião.

Boa viagem ao universo do cavaquinho!

Rafael Milhomem Silva

P ARTE 1

PANORAMA TÉCNICO-INSTRUMENTAL E CONCEITOS ESPECÍFICOS

Algumas das peças apresentadas aqui trazem técnicas pouco abordadas em métodos de cavaquinho e outras já consagradas pela prática, porém com nomenclaturas nebulosas e, por isso, o intuito desta parte é preparar o leitor não somente para a execução das peças contidas neste livro, tornando-as mais claras, mas também, de modo geral, para o repertório da terceira fase do cavaquinho.

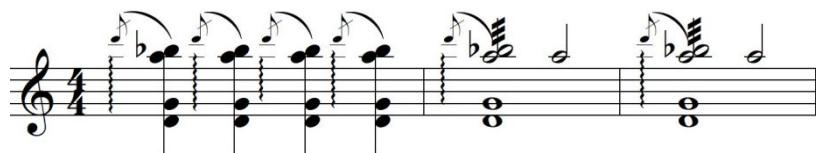
ARPEJO

Segundo Med (1996, p. 324), “arpejo é a execução rápida e sucessiva das notas de um acorde”. O símbolo que o representa é uma linha ondulada na vertical antes do acorde , ou o termo *arp.* inserido sobre a nota. Outra forma de grafar o arpejo é escrevendo separadamente cada nota que compõe o acorde, com a possibilidade de montá-lo previamente no braço do instrumento ou de tocá-lo separadamente, nos moldes de uma escala, configurando dessa forma duas maneiras distintas de execução, o que confere também resultados diferentes.

ARPEJO VERTICAL OU HARMÔNICO

Nomenclatura que nos remete à visão vertical ou a uma abordagem harmônica dessa técnica. Geralmente, montamos o acorde e em seguida tocamos cada nota dele, o que é bastante recorrente no repertório cavaquinístico, podendo ser encontrado, por exemplo, na música “Chiquita”, de Waldir Azevedo. A título de ilustração dentro do repertório deste livro, trago o primeiro compasso da música “Estudo para cavaquinho solo nº 4”.

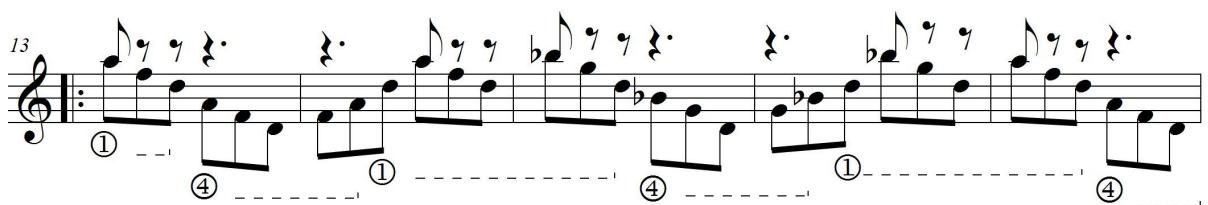
Arpejo vertical – Excerto de “Estudo para cavaquinho solo nº 4”



ARPEJO HORIZONTAL OU DE EXTENSÃO

Termo que nos remete à visão horizontal ou melódica do instrumento, de modo que executamos o arpejo usando toda a extensão da corda, ou, pelo menos, com o máximo de suas notas em uma mesma corda. Um célebre exemplo pode ser encontrado na música “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo, cuja primeira parte foi elaborada basicamente sobre o arpejo horizontal de Sol maior e menor. A título de ilustração, trago um excerto da música “Estudo para cavaquinho solo nº 1”.

Arpejo horizontal – Excerto de “Estudo para cavaquinho solo nº 1”



NOTA PEDAL

Consiste em executar uma determinada nota, geralmente do acorde, intercalando-a com outras notas melódicas. No choro, é um recurso bastante recorrente, podendo ser encontrado, por exemplo, na peça “Delicado”, de Waldir Azevedo. A título de ilustração, trago um excerto da música “Conto Persa”. Aqui a nota pedal Ré é intercalada com notas melódicas.

Nota pedal - Excerto de “Conto Persa”

OSTINATO

Ostinato é um “termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas” (SADIE, 1994, p. 687).

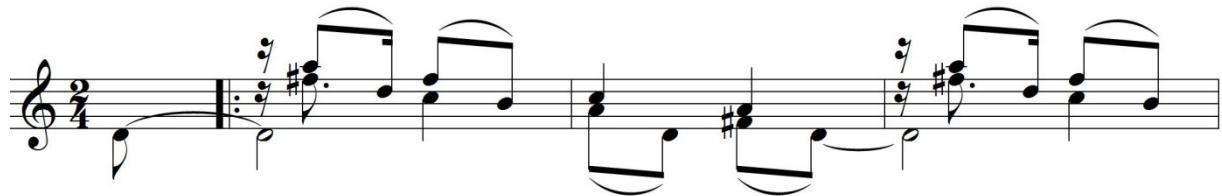
Ostinato - Excerto de “Provérbio Chinês”

LIGADOS

Consiste em ligar duas ou mais notas com um único toque. Podem ser ascendentes, da nota grave para a mais aguda, ou descendentes, da nota aguda para a mais grave.

Ligado ascendente - Excerto de “Provérbio Chinês”

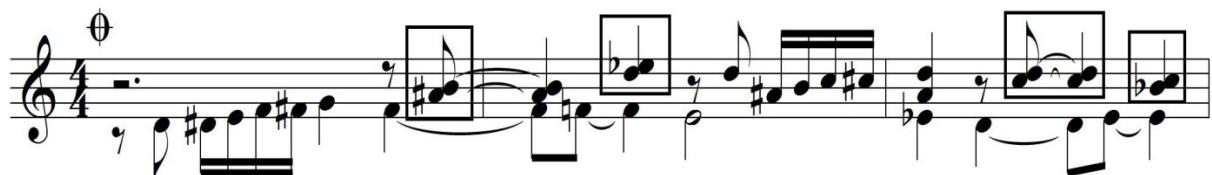
Ligado descendente – Excerto de “Cordel Brasileiro”



SEGUNDAS MENORES

Segundo Cazes (1987, p. 50), são um efeito muito usado, principalmente no acompanhamento de samba. Consiste em executar o intervalo harmônico de um semitom em cordas diferentes. Um exemplo de segundas menores pode ser encontrado no final da parte C de “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo. A título de ilustração, um excerto da música “Romance Argentino”.

Segundas menores – Excerto de “Romance Argentino”

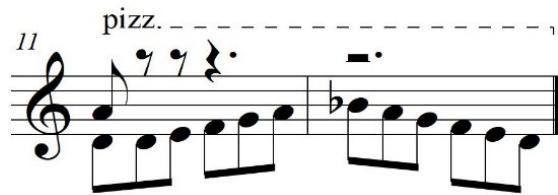


PIZZICATO

Palavra italiana que significa “beliscado”. A execução dessa técnica nos instrumentos de arco é obtida através do ato de pinçar a corda. No cavaquinho, ela é realizada abafando a corda próximo ao cavalete e tangendo-a com a palhetas. É um recurso bastante usado pelos cavaquinistas, principalmente no choro, quando se quer dar contraste tímbrico à melodia. Waldir Azevedo usou esse recurso na reexposição da seção A de “Flor do Cerrado”. A grafia

da melodia não sofre alteração, sendo apenas inserida a expressão pizz. sobre o trecho escolhido. A título de ilustração, um excerto da música “Estudo para cavaquinho solo nº 1”.

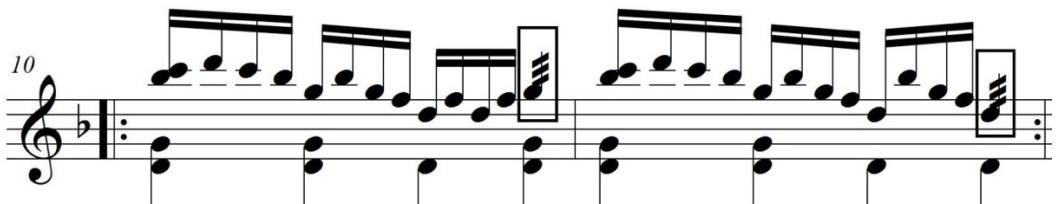
Pizzicato – Excerto de “Estudo para cavaquinho solo nº 1”



TREMOLO

É um recurso empregado quando se quer dar o efeito de prolongamento de uma nota, visto que instrumentos de cordas dedilhadas não sustentam notas. No entanto, no período barroco era tratado como ornamentação. Pode ser grafado de três maneiras: com o símbolo , com notas repetidas em semicolcheias ou fusas, ou com a inscrição “trêmulo” ou *tremolo*. Henrique Cazes refere-se a esse recurso como “*tremolo brasileiro* ou *tremolo interpretado*” (CAZES, 2019). O que diferencia esse *tremolo* é que as palhetadas são irregulares, com variação de velocidade e dinâmica. No repertório do choro, ele pode ser encontrado, entre outras peças, em “Contraste”, de Waldir Azevedo. A título de ilustração, um excerto da música “Provérbio Chinês”.

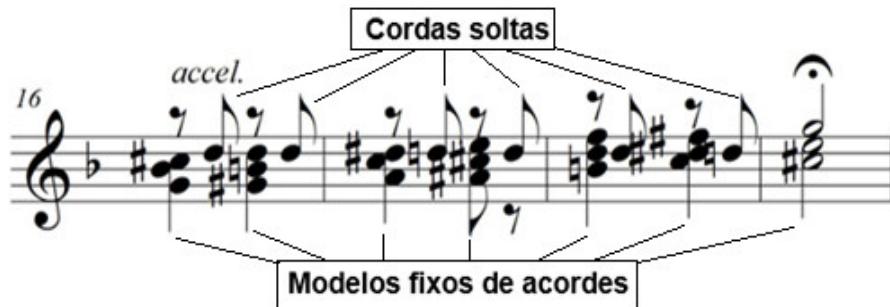
Tremolo – Excerto de “Provérbio Chinês”



ACORDES FIXOS

Consiste em manter um *shape* ou forma de acorde fixa, deslocando-a pela extensão do braço do instrumento. Pode ser tocado intercalado com cordas soltas. É um recurso bastante usado por compositores como Leo Brouwer (1939) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A título de ilustração, um excerto da música “Estudo para cavaquinho solo nº 5”.

Acordes fixos – Excerto de “Estudo para cavaquinho solo nº 5”



DOBRAMENTO EM OITAVAS

Consiste em dobrar uma melodia ou trechos dela em oitavas paralelas. É comum no cavaquinho usarmos a primeira e a quarta cordas enquanto as intermediárias são abafadas, encostando-se levemente nelas, sem pressioná-las. Com um único ataque de palheta ferem-se as quatro cordas simultaneamente, abafando e grafando as intermediárias com um “x”.

Uma variação dessa técnica é o dobramento de oitavas e uníssono simultâneos. Ela consiste em conduzir uma melodia dobrada em oitavas paralelas com uma das vozes em uníssono. Para esse efeito específico, o executante é impelido a utilizar cordas contíguas de modo a obter um mesmo som três vezes, sendo um deles uma oitava abaixo. No exemplo a seguir, tal efeito é obtido tangendo-se todas as cordas do instrumento simultaneamente. Pode-se abafar a corda intermediária ou deixá-la soando (opcional). Essa prática confere

uma sonoridade robusta devido aos harmônicos resultantes do dobramento de oitavas e da corda 3 solta. A título de ilustração, um excerto da música “Conto Persa”.

Dobramento em oitavas e uníssono – Excerto de “Conto Persa”

The musical excerpt shows a series of eighth-note patterns on a single staff. Fingerings above the notes indicate various techniques: (1) and (2) for the first and second fingers, (1)(2) for both together, (1)(2)24 for a specific combination, (1)(2)24 for another, and (1)(2)24 for a third. Dynamic markings include 'b' (bass), '1', '2', '3', '4', '0', '1', '2', '3', '0', and '4'. The staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The measure number 57 is indicated at the start.

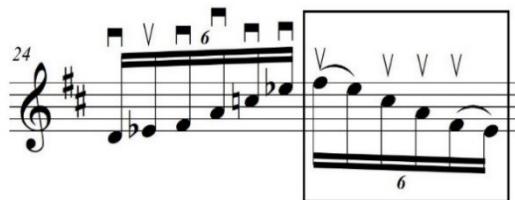
Em síntese, esse procedimento consiste em reproduzir uma forma ou shape fixo em várias regiões do braço do instrumento, junto com a possibilidade de se manter a terceira corda solta como nota pedal/tensão.

SWEET² HORIZONTAL

Trata-se do *sweep* tradicional usado pelos guitarristas e em instrumentos de cordas, feito através de plectro ou palheta. A sua execução não permite a montagem prévia de um acorde, pois confere uma intenção melódica. Por vezes, para se manter o sentido ascendente ou descendente em um único movimento completo da palheta, torna-se necessário acrescentar um ou mais ligados, gerando mais de uma nota por corda/toque. Observe, no exemplo a seguir, que as sextinas destacadas são grafadas com ligados da primeira para a segunda e da quinta para a sexta notas, permitindo, assim, o sentido ascendente da palheta.

² *Sweep*, do inglês, significa: 1 – *vt*, *vi* varrer; 2 – *vt* arrastar. É um gesto em que o músico “varre” as cordas com a palheta, tocando várias delas com um único movimento ou gesto.

Sweep horizontal – Excerto de “Conto Persa”



SWEEP VERTICAL

Técnica que consiste em se montar previamente os acordes para serem tocados com a palheta aproveitando toda a amplitude do movimento dela, seja no sentido ascendente ou descendente. Diferentemente do *sweep* horizontal, essa técnica possui uma conotação mais harmônica que melódica, pois é executada sobre os acordes previamente montados na escala do instrumento. O gesto do *sweep* vertical é similar ao do *ricochet*³ no violino, uma técnica de arco que articula de modo veloz e legato as quatro cordas do instrumento, ocorrendo nos dois sentidos, ascendente e descendente.

Para obter o efeito de legato no cavaquinho, é necessário montar o acorde previamente e trabalhar com a ação da palheta, tal como apresentado no exemplo musical a seguir, extraído da música “Conto Persa”:

Sweep vertical – Excerto de “Conto Persa”

³ Segundo Galamian (1985, p. 81 *apud* KAKIZAKI, 2014, p. 112), *ricochet* “consiste em um golpe de arco onde muitas notas são tocadas na mesma arcada, tanto para cima quanto para baixo, mas somente quando um impulso é dado, que ocorre quando o arco é lançado sobre a corda para a produção da primeira nota. Posterior a este impulso inicial, o arco é deixado pular por si só, semelhante ao salto de uma bola de borracha”.

TREMOLO COM ACOMPANHAMENTO

Como o nome já diz, trata-se de um *tremolo* com adição de acompanhamento. É um recurso bastante emblemático na terceira fase. Nessa técnica, o cavaquinista intercala rapidamente a nota do acompanhamento com a nota da melodia. O efeito impressiona o ouvinte que desconhece essa potencialidade do instrumento.

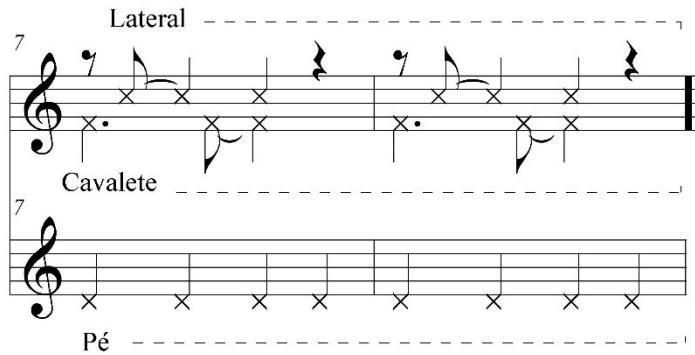
Tremolo com acompanhamento – Excerto de “Estudo para cavaquinho solo nº 3”



PERCUSSÃO

Conforme mencionamos anteriormente, o cavaquinho era encarregado dos efeitos percussivos nos primórdios do choro, porém esses efeitos eram emitidos através do som da palheta ferindo as cordas. Há a possibilidade de indicação de qual região do instrumento deve ser percutida, com o intuito de gerar variação de timbre. Para isso, é necessária uma legenda. No trecho de “Romance Argentino”, apresentado a seguir, combinamos o efeito simples em golpes no corpo do instrumento, porém ritmicamente atrelado com marcações de pé. Vejamos:

Figura 1: Percussão – Excerto de “Romance Argentino” – Rafael Milhomem



VELLUTATO

Vellutato vem do italiano e significa “aveludado”. No violão, essa técnica consiste em esfregar rapidamente os dedos da mão direita perpendicularmente às cordas de modo a gerar um som bem suave e aveludado. Sua grafia é a mesma indicada para o *tremolo*, porém com acréscimo da expressão “*vellutato*”. Para o cavaquinho, fizemos uma adaptação dessa técnica. Com isso, devemos esfregar rapidamente a parte oposta à ponta da palheta nas cordas. A seguir um excerto do trecho em questão, extraído da peça “Thalesman”.

Vellutato – Excerto de “Thalesman”

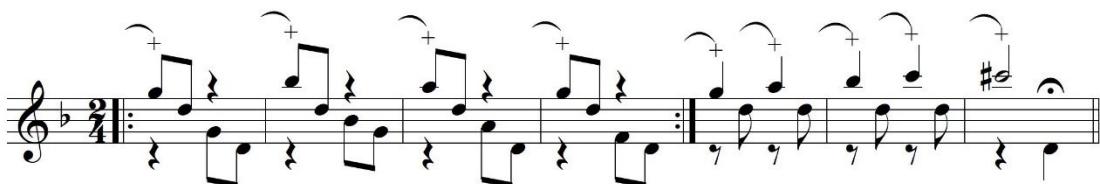
The image shows a musical staff for 'Thalesman' at measure 23. The staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features six groups of vertical strokes with numbers above them, indicating the fingers to be used for the Vellutato technique. The numbers range from 0 to 4. Below the staff, the text 'Vellutato' is written, followed by the instruction '(Esfregar a palheta nas cordas)'.

PIZZICATO REVERSO

Consiste em pressionar determinada nota – preferivelmente com o dedo 4 – e, simultaneamente, executar um ligado com o dedo 1 de modo a obter um som proveniente da porção da corda anterior ao trasto do dedo que pressiona a mesma corda. Devido ao fato de essa técnica ser executada apenas pela mão esquerda, ela permite uma ação combinada entre esta e a direita, possibilitando ao instrumentista executar dois sons em uma única corda. Essa técnica é utilizada em algumas poucas obras, como no “Estudo nº 2”, de Villa-Lobos, nos compassos 26 e 27, a título de exemplo.

As notas resultantes dessa ação não produzem altura bem definida, mas acrescentam timbres e também um sentido polifônico, que potencializam a proposta dos planos múltiplos no cavaquinho. Presumimos que essa técnica ainda não tenha sido utilizada no repertório desse instrumento. A título de ilustração dentro do repertório deste livro, trago um excerto da música “Estudo para cavaquinho solo nº 5”

Pizzicato reverso – Excerto de “Estudo para cavaquinho solo nº 5”



P ARTE 2

THALESMAN

Esta é uma joia de peça, bastante delicada e lírica, com planos de canto e contracanto bem delineados. As notas com hastes para cima representam a melodia principal, e as com haste para baixo, o acompanhamento. Elaborada sobre a tonalidade de Mi menor, ela possui 40 compassos e está estruturada em partes a – b – c – a' e aborda as técnicas de *tremolo* e *vellutato*. O título é um trocadilho que utiliza a palavra “talismã” e o nome Thales (do meu filho, ao qual esta peça foi dedicada).

ESTUDOS PARA CAVAQUINHO SOLO

Quando iniciei meus estudos no cavaquinho de forma autodidata, não encontrei repertório que me satisfizesse, pois estava acostumado com o repertório polifônico oriundo do violão, meu instrumento de formação acadêmica, e o repertório do cavaquinho nessa vertente era e ainda é um tanto escasso. Ao identificar essa lacuna no tocante ao repertório polifônico para cavaquinho solo, comecei a adaptar músicas do repertório violonístico para o instrumento. Os estudos para cavaquinho solo surgiram de uma necessidade minha de conhecer melhor o funcionamento idiomático do instrumento. Para isso, foram feitas, de minha parte, várias pesquisas de cunho empírico em busca da emissão de planos sonoros simultâneos no cavaquinho tocado com palheta. Portanto, os “Estudos para cavaquinho solo” foram frutos de experimentações por parte deste autor, mas também se prestam a trabalhar questões técnicas para o desenvolvimento do cavaquinista, como: ligados ascendentes e descendentes, *tremolos* com acompanhamento, arpejos, *sweep horizontal*, *sweep vertical*, entre outras.

ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 1

O “Estudo para cavaquinho solo nº 1” foi o primeiro a ser composto e por isso retrata o início da minha pesquisa polifônico-idiomática no cavaquinho. Nesta obra, é claramente perceptível a mescla de elementos estritamente melódicos – daquilo que chamei anteriormente de segunda fase – com procedimentos polifônicos, equilibrando-os na estrutura da música.

Neste estudo, procurei evocar a sonoridade do heavy metal neoclássico do guitarrista sueco Yngwie Malmsteen (1963), comum também à dos caprichos para violino solo de Niccolò Paganini (1782-1840) – provavelmente a fonte inspiradora de Malmsteen.

Este estudo aborda os arpejos de extensão com e sem saltos de cordas, da primeira para a quarta. Está estruturado em 78 compassos onde predomina o modo Ré eólio e contém Introdução e partes a - b - a' - b' e *Coda*. Outro fator a ser ressaltado refere-se ao adensamento de materiais que ocorrem sempre nas reexposições das seções e até mesmo nas pontes.

ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 2

Este estudo tem como objetivo trabalhar aspectos como a distensão e a contração de mão esquerda (WOLFF, 2007), bem como a polifonia propriamente dita. Está escrito em compasso binário simples e estruturado em caráter modal na forma a - b - c - a, ao longo de seus 36 compassos. A seção “a” é iniciada em Ré frígio. Notemos a organização polifônica e complementar do arpejo a duas vozes, sendo a primeira voz a de hastes para cima em padrão de colcheias, e a segunda com hastes para baixo em semicolcheias, e nota pedal em Ré – denotando adensamento melódico. Esses dois planos se equilibram com o primeiro realizando uma espécie de golpe em bicordes que perduram na escuta, enquanto a segunda

voz realiza um movimento descendente iniciando em pausa, em uma espécie de amortização dos ataques nos tempos fortes.

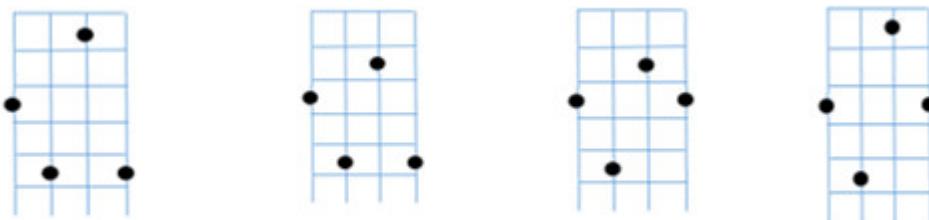
A parte “b” é uma espécie de homenagem a J. S. Bach (1685-1750). É quase uma citação à “Fuga II em Dó menor (BWV 847) do cravo bem temperado”. Já a parte “c” contrasta com a seção anterior, soando como uma ruptura à estética bachiana e como o início de uma busca por novas linguagens musicais.

ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 3

Neste estudo, abordo a técnica de *sweep* vertical e do *tremolo* com acompanhamento. A estrutura contém as partes a – b – c e *Coda*, com 27 compassos, havendo predomínio do modo E eólio.

A parte “a” explora o *sweep* vertical, em que o executante deve montar o acorde previamente e aproveitar o movimento descendente ou ascendente da palheta para tocar várias cordas em sequência com um único movimento. Nesta seção, usei quatro modelos de acordes ou *shapes*, a saber: C5(9), C5(b6,9), C5(b6) e C5.

Shape dos quatro acordes



Na seção “b”, introduzo a técnica do *tremolo* com acompanhamento, em que a melodia figura na voz superior com hastes para cima, e o contracanto na voz inferior, com

hastes para baixo. Na seção “c”, o contracanto ganha reforço homofônico, passado a três vozes simultâneas.

A Coda, no compasso 25, aproveita a harmonia da parte “a”, porém sua sonoridade, via mesma célula rítmica em contexto de textura mais densa, lembra um padrão de variação dos acompanhamentos rítmicos encontrados no choro e no samba pelo cavaquinho centro. A Coda encerra-se reexpondo um fragmento da parte “a”, concluindo-o em meio a um acorde suspensivo, C5(b6, 9).

ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 4

Esta peça aborda apojaturas, acordes com *tremolo* no registro agudo e execução polifônica em geral. Está estruturada em Introdução, “a” e “a” e conta com 29 compassos que oscilam entre os modos menor natural e harmônico.

A Introdução possui cinco compassos desenvolvidos sobre o modo menor harmônico. Tem início com um acorde de Gm9/D, em que a nota da ponta executa uma apojatura. Em seguida, do compasso 2 ao 5, ocorrem dois planos sonoros em que a voz superior executa uma apojatura seguida de *tremolo*, e a voz inferior se mantém estática sustentando a harmonia. O motivo apresentado nos compassos 4 e 5 será aproveitado em outros dois momentos, com transposição intervalar, alterações rítmicas e texturais. A escolha da tonalidade Sol menor favorece a execução idiomática no tocante ao uso das cordas soltas referentes à tônica (terceira corda solta) e à quinta (primeira e quarta cordas soltas), além de intervalos de quartas e quintas justas cujas digitações são cômodas.

A parte “a” é desenvolvida em dois planos sonoros, alternando a hierarquia melódica entre as duas vozes, ora com a inferior ora com a superior. Aqui ocorre outra homenagem a Bach; dessa vez busquei inspiração no “Concerto de Brandemburgo nº 3”.

A parte “a” tem início no compasso 18, e, apesar da semelhança com a parte “a”, é realizada uma quinta justa acima, sendo que a frase do compasso 19 é realizada uma quarta justa abaixo em relação à da parte “a”. Notemos que a polifonia é mantida sempre em dois planos sonoros. Outro ponto a ser reforçado é que em “a” ocorre uma inversão hierárquica da melodia, isto é, a voz que desempenhava um papel melódico assume um comportamento de contracanto e vice-versa.

A ideia da inversão hierárquica continua no compasso 20, no qual a voz com hastas para cima realiza o contracanto, e a voz inferior, a melodia principal. A progressão harmônica segue o ciclo das quintas sobre o campo harmônico de G dórico e a melodia mantém a trama de perguntas e respostas a cada dois tempos.

ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 5

Esta foi a única peça composta durante o período da dissertação e, talvez por isso, apresente soluções técnico-musicais e um funcionamento polifônico mais bem acertados de minha parte. Este estudo apresenta ainda alguns resquícios bachianos, porém mesclados a elementos e procedimentos de vanguarda em se tratando do repertório cavaquinístico. O intuito é trabalhar questões técnico-musicais, tais como apoiações e *sweep vertical* e, também, experimentar sonoridades e técnicas novas em relação a estudos anteriores, tais como traslados com acordes fixos e *pizzicato* reverso em contexto polifônico. A estrutura se apresenta constituída por Introdução e partes a – b – c – d – e, e conta com 48 compassos na tonalidade de Ré menor.

A técnica utilizada na Introdução e na parte “d” do “Estudo para cavaquinho solo nº 5” provém de experimentações a partir do conceito de técnica estendida, aqui nomeada primariamente como *pizzicato* de mão esquerda. Essa terminologia está presente nos trabalhos de Flávio Apro, dentre eles no artigo que versa sobre a execução de passagens

problemáticas em estudos de Francisco Mignone (2004, p. 87). Devido à sonoridade e à forma particular de execução presentes no estudo aqui analisado, tal nomenclatura enquadra-se quase sem ajustes. Cabe destacar que durante o levantamento via repertório do cavaquinho não encontrei o uso de tal *pizzicato* e, mesmo em se tratando do repertório violonístico, tal técnica é relativamente pouco explorada. Um dos raros exemplos dentro da literatura violonística é o do final do “Estudo nº 2”, de Villa-Lobos.

No tocante à grafia da referida técnica, dado que nada proveniente do repertório violonístico me satisfazia, visualizei maior pertinência na opção oferecida pelo repertório do violino, precisamente o “Caprice n. 24”, de Niccolò Paganini, em sua nona variação. Nessa peça, Paganini grava o *pizzicato* de mão esquerda com um sinal de adição (+). Tanto na técnica empregada no violino quanto no violão, o músico belisca a corda com os dedos da mão esquerda, aos moldes de um ligado descendente e sem a ação da mão direita. Existe, porém, uma diferença significativa entre esse padrão e o que ocorre no “Estudo para cavaquinho solo nº 5”. Enquanto no violino o *pizzicato* de mão esquerda ocorre na forma convencional de um ligado descendente, neste estudo a execução dessa técnica ocorre de forma não convencional, visto que o som é gerado atrás da nota pressionada, o que gera uma sonoridade destemperada. Devido a essa diferença significativa na execução, julguei tratar-se de uma variação dessa técnica e, para maior clareza, decidi nomeá-la, neste estudo, como *pizzicato reverso*. Realizei também um pequeno ajuste na grafia, diferenciando-o do *pizzicato* de mão esquerda convencional, conforme figura a seguir.

Pizzicato de mão esquerda



Pizzicato reverso



Apresento a seguir, com maiores detalhes, o então nomeado *pizzicato* reverso, cuja ideia principal, diferentemente do *pizzicato* de mão esquerda, é a obtenção de dois sons em apenas uma única corda. Dessa forma, no compasso 1 do “Estudo para cavaquinho solo nº 5”, a nota Sol deve ser tocada na primeira corda com a palheta. Simultaneamente, nessa mesma corda, ainda com a nota Sol pressionada com o dedo 4, o músico deve efetuar uma espécie de ligado com o dedo 1 (geralmente) no espaço entre pestana e a nota sol pressionada. O resultado será a obtenção de dois sons em uma única corda. Na figura adiante podemos visualizar a resultante do *pizzicato* reverso. Note que, à medida que avançamos com as notas reais para a região aguda, o *pizzicato* reverso caminha em sentido contrário. Em seguida demonstro a representação gráfica do plano sonoro produzido pela ação do *pizzicato* reverso.

Relação nota real / pizzicato reverso

Representação gráfica do plano sonoro produzido pelo pizzicato reverso

Para Thales de Oliveira Milhomem

Catalão, 07/11/2020

Thalesman

Para cavaquinho solo

Rafael Milhomem

The image shows the first ending of a musical score for a single melodic line. The key signature is one sharp, and the time signature is 6/8. The melody begins with a dotted half note (labeled ①) followed by eighth-note pairs. The second measure consists of two eighth notes (labeled 3 and 0). Measures three through six continue with eighth-note pairs, with measure four containing a grace note (labeled 3) before the main note (labeled 0). Measure seven features a sixteenth-note cluster (labeled 0-2) followed by a dotted half note (labeled ①). The final measures show eighth-note pairs again.

This image shows the first ten measures of a piano piece on page 7. The music is in common time and consists of two staves. The left hand (bass) starts with a dotted half note followed by eighth-note pairs. The right hand (treble) begins with a dotted half note, followed by a sixteenth-note pattern of (D, E, F#), (G, A, B), (D, E, F#), and (G, A, B). Measure 2 continues with eighth-note pairs in the bass and sixteenth-note patterns in the treble. Measures 3-4 show a transition with a fermata over the bass notes and a sixteenth-note pattern in the treble. Measures 5-6 feature eighth-note pairs in the bass and sixteenth-note patterns in the treble. Measures 7-8 show eighth-note pairs in the bass and sixteenth-note patterns in the treble. Measures 9-10 conclude with eighth-note pairs in the bass and sixteenth-note patterns in the treble.

A musical score for piano, page 13. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns and a dotted half note. The bottom staff shows harmonic chords. Measure 13 begins with a dotted half note followed by a series of eighth-note chords. A measure repeat sign is shown above the first chord. The melody continues with eighth-note patterns and a dotted half note. The harmonic progression consists of eighth-note chords throughout the measure.

Sheet music for piano, measures 26-27. The key signature is A major (no sharps or flats). Measure 26 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It consists of a series of eighth-note chords: (F#7), (C7), (G7), (D7), (A7), (E7), (B7), (F#7), (C7), (G7), (D7), (A7), (E7), (B7). Measure 27 begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a bass line with eighth-note chords: (F#7), (C7), (G7), (D7), (A7), (E7), (B7). The right hand continues the eighth-note chords from measure 26. Measure 27 concludes with a final bass note, followed by a repeat sign and the beginning of measure 28.

rit.

A musical score for piano, showing a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp. The measure begins with a dotted half note followed by eighth-note pairs. The right hand continues with eighth-note pairs, while the left hand provides harmonic support with sustained notes and chords. Measure 33 concludes with a final eighth-note pair.

rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

a tempo

Thalesman

39

41

43

45

47

49

Catalão, 04/14

Estudo para cavaquinho solo nº1

Rafael Milhomem

Allegro

simile

0 1 2
④

1.

③ 4 2 1 0 1 2

2.

④ 4 4 2 1 2 4

pizz.

2 1 2

13

①

④

①

④

①

④

rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

Estudo para cavaquinho solo nº1

34

39

46

53

59

66

73

D.C. ao
Coda

1.

2.

Catalão, 06/2014

Estudo para cavaquinho solo nº2

Rafael Milhomem

The sheet music consists of six staves of musical notation for cavaquinho. The first four staves are in 2/4 time, while the last two are in 3/4 time. The key signature changes between staves. Fingering is indicated by numbers above or below the notes, and muting is shown with a slash through the note heads. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests.

Staff 1 (Measures 1-4): 2/4 time, treble clef, key signature of one flat. Fingerings: (1) 4, (2) 2, (3) 2, (4) 0. Muting: X. Measures 1 and 4 end with a fermata.

Staff 2 (Measures 5-8): 2/4 time, treble clef, key signature of one flat. Fingerings: (1) 4, (2) 2, (3) 1, (4) 0. Measures 5 and 8 end with a fermata.

Staff 3 (Measures 9-12): 3/4 time, treble clef, key signature of one flat. Fingerings: (1) 3, (2) 1, (3) 0. Measures 10 and 12 end with a fermata.

Staff 4 (Measures 13-16): 3/4 time, treble clef, key signature of one flat. Fingerings: (1) 4, (2) 3, (3) 2, (4) 1. Measures 14 and 16 end with a fermata.

Staff 5 (Measures 17-20): 3/4 time, treble clef, key signature of one flat. Fingerings: (1) 4, (2) 3, (3) 2, (4) 1. Measures 18 and 20 end with a fermata.

Staff 6 (Measures 21-24): 3/4 time, treble clef, key signature of one flat. Fingerings: (1) 4, (2) 3, (3) 2, (4) 1. Measures 22 and 24 end with a fermata.

rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

Estudo para cavaquinho

Musical score for cavaquinho, page 18. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note heads and fingerings (1, 2, 3, 4) above the strings. The bottom staff shows the corresponding fingerings for each string. The key signature is one flat, and the time signature is common time.

Musical score for cavaquinho, page 22. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note heads and fingerings (1, 2, 3, 4) above the strings. The bottom staff shows the corresponding fingerings for each string. The key signature is one flat, and the time signature is common time.

C5

Musical score for cavaquinho, page 25. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note heads and fingerings (1, 2, 3, 4) above the strings. The bottom staff shows the corresponding fingerings for each string. The key signature is one flat, and the time signature is common time.

Musical score for cavaquinho, page 28. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note heads and fingerings (1, 2, 3, 4) above the strings. The bottom staff shows the corresponding fingerings for each string. The key signature is one flat, and the time signature is common time.

1.

Musical score for cavaquinho, page 31, first ending. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note heads and fingerings (1, 2, 3, 4) above the strings. The bottom staff shows the corresponding fingerings for each string. The key signature is one flat, and the time signature is common time.

2.

Musical score for cavaquinho, page 34, second ending. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note heads and fingerings (1, 2, 3, 4) above the strings. The bottom staff shows the corresponding fingerings for each string. The key signature is one flat, and the time signature is common time.

D.S. al Coda

Coda section for cavaquinho study. It shows a single staff with a melodic line and fingerings (1, 2, 3, 4) above the strings. The key signature is one flat, and the time signature is common time.

Catalão, 27/11/2014

Estudo para cavaquinho solo nº3

Rafael Milhomem

4 (3) (2) (1) - , (2) (3) (4) - , (3) (2) (1) - , (2) (3) (4) - , (3) (2) (1) - , (2) (3) (4)

simile

3

4

5

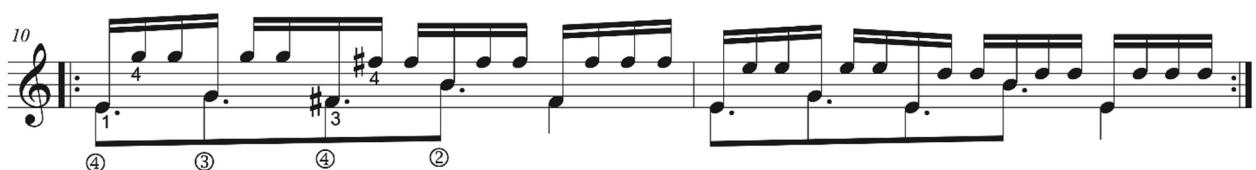
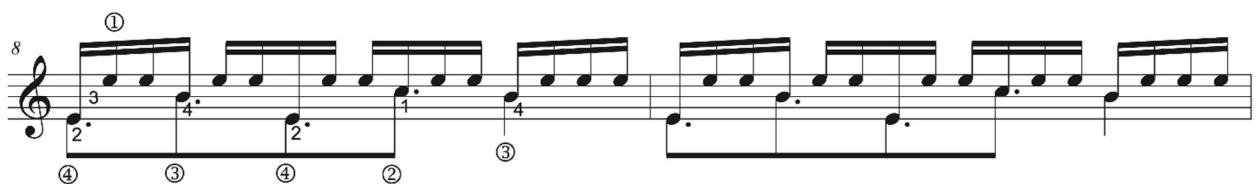
rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

Estudo para cavaquinho solo

Rall.



Mais movido



Estudo para cavaquinho solo

The image shows a musical score for a guitar, specifically for the right hand. The title at the top is "Ejercicios para la mano derecha" (Exercises for the right hand). The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a 16th-note exercise starting with a grace note (G) followed by a sixteenth note (A), then a eighth note (B), and so on. The second staff continues the exercise with a different set of notes and rests. Both staves have measure numbers 16 and 4, and various fingering and strumming markings like (4), (3), (2), (1), (0), and (3) over dots.

Sheet music for guitar, measures 18-21. The music is in common time. Fingerings and strumming patterns are indicated throughout the measures.

A musical score for piano, page 10, featuring two staves. The left staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The right staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 20 begins with a forte dynamic. Measures 21 and 22 continue the rhythmic pattern established in measure 20.

Musical score for piano, page 23, measures 23-24. The score consists of two staves. The left staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a series of eighth-note patterns: a pair of eighth-note pairs followed by a dotted half note. The right staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a series of sixteenth-note patterns: a pair of eighth-note pairs followed by a dotted half note.

26

Rall.

Catalão, 21/12/2014

Estudo para cavaquinho solo nº4

Rafael Milhomem

1

6

10

14

19

23

27

Harm.

Harm. XII Harm. VII

rsmithomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

Estudo para cavaquinho solo nº5

Rafael Milhomem

Adagio $\text{♩} = 55$

This section starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It consists of two measures of eighth-note patterns with grace notes, followed by a repeat sign and two more measures of similar patterns.

Moderato ($\text{♩} = \text{c. } 95$)

This section begins at measure 8. It features sixteenth-note patterns with grace notes. Measures 9 and 10 show a transition with measure 9 containing a fermata over the first note of the measure. Measures 11 and 12 show a continuation of the sixteenth-note patterns.

This section begins at measure 14. It features sixteenth-note patterns with grace notes. Dynamic markings include "rit." (ritardando) and "accel." (accelerando).

Poco Meno (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 80$)

This section begins at measure 20. It features sixteenth-note patterns with grace notes, continuing from the previous section.

This section begins at measure 24. It features sixteenth-note patterns with grace notes. Numerals "5" are placed below the notes in each measure.

This section begins at measure 28. It features sixteenth-note patterns with grace notes. Numerals "5" are placed below the notes in each measure.

Estudo para cavaquinho solo nº5

32

35

37

39

41

43

46

LEGENDA:



Pizzicato de mão esquerda: Consiste em manter pressionada qualquer nota com o dedo 4 e com o indicador da mão esquerda, fazer um pizzicato simultaneamente.

P ARTE 3

HISTÓRIAS DO MUNDO

A obra “Histórias do Mundo” surgiu de uma inquietação minha em contribuir com um repertório eclético, com gêneros musicais pouco explorados no cavaquinho. Com isso, além de prover um material diferenciado, ainda enfatizo as potencialidades desse instrumento, que, de certo modo, é subexplorado em gêneros musicais diversos.

Os títulos das peças surgiram de uma mistura entre gêneros literários e nacionalidades. Até o momento, a obra é constituída por “Provérbio Chinês”, “Conto Persa”, “Carta Portuguesa”, “Romance Argentino” e “Cordel Brasileiro”, mas já tenho novas ideias musicais para ampliar essa coleção.

O processo de composição se deu através de bastante escuta. Com exceção de “Cordel Brasileiro”, cujo gênero baião já estava enraizado em meu inconsciente, para todas as demais peças busquei reforços na audição de músicas tradicionais, utilizando em média uma semana para cada nacionalidade aqui representada. Durante as audições, foram observadas características como: células rítmicas predominantes, escalas e intervalos mais usados, estilos de fraseados e caráter predominante.

PROVÉRBIO CHINÊS

Para evocar a sonoridade oriental, empreguei a escala pentatônica de Sol menor, com acréscimo do II grau com ocorrência esporádica. A escolha da tonalidade de Sol menor propiciou três cordas soltas referentes respectivamente à tônica (G – segunda corda) e ao quinto grau (D – primeira e quarta cordas). Desse modo, o idiomatismo implícito é grande, pois tais cordas permitem maior conforto nas mudanças de posição e, ao mesmo tempo, o reforço dos harmônicos.

“Provérbio Chinês” é a primeira peça da obra “Histórias do Mundo”, e em seus 35 compassos apresenta-se constituída das partes a – b – b’ – c – d – a’ – a” – b” – c’ – *Coda*. Esta obra foi inspirada principalmente nas audições do instrumento chinês de nome *Ruan*.

Escolhi esse instrumento principalmente pela similaridade com o cavaquinho e por sua execução com o mesmo número de cordas e uso de palheta. Esse instrumento de forma circular é muito popular em toda a China, sendo uma variante de braços mais curtos do *Yuequin* e do *Qinpipa*. Devido ao seu formato, é conhecido como *guitar moon*. É tocado principalmente com o uso de palheta e sua afinação é G2, D3, G3, D4, do grave para o agudo.

Dois motivos característicos podem ser percebidos nesta peça. O primeiro é constituído de 2^a maior ascendente, 2^a maior descendente, 2^a maior descendente e 3^a menor descendente, padrão esse encontrado em diversas músicas tradicionais chinesas, doravante aqui nomeado motivo chinês. O segundo é constituído em duas 3^a menores repetidas.

Motivo chinês



Motivo de 3^a menor



CONTO PERSA

Como o próprio nome sugere, o “Conto Persa” foi baseado na cultura musical do Oriente Médio. Os momentos que antecederam o ato de compor foram marcados por inúmeras audições de músicas oriundas dessa região. Não houve pesquisa no campo teórico, apenas auditivo. Inicialmente, a peça foi intitulada “Conto Árabe”, contudo, em 2019, amigos iranianos convidados a gravar uma versão desta obra questionaram o nome “árabe”, tendo em vista sua nacionalidade iraniana. Após algumas reflexões, alterei o título para o atual. Posteriormente, constatei algumas influências iranianas também na peça em questão.

A música oriental, de modo geral, é marcada por microtons, intervalos menores que um semitom. Além dos acidentes musicais já conhecidos na música ocidental, como o bemol “b” e o sustenido “#”, a música persa possui ainda outros dois, o *koron* “p”, que altera a nota em aproximadamente um quarto de tom abaixo (50 cents), e o *sori* >, que altera a nota um quarto de tom acima (50 cents). Quando tais acidentes ocorrem, temos Dó = Dó-koron; Dó>| = Dó-sori.

“Conto Persa” foi composto baseado em uma escala aproximada à *Dastgāh-e Čahārgāh* ou *Chahahgah* (Dó, Rép, Mi, Fá, Sol, Láp, Si, Dó), porém sem os microtons. A escala que mais se aproxima ao *Chahahgah*, no mundo ocidental, é a escala cigana maior: Dó, Réb, Mi, Fá, Sol, Láb, Si, Dó.

Escala cigana maior

Escala Chahahgah

O “Conto Persa” está estruturado nas partes a – b – c – d – b e *Coda*, com 71 compassos sobre a escala cigana maior. As técnicas abordadas são: *tremolo* simples, *tremolo* com acompanhamento, nota pedal, *sweep* vertical e horizontal. A textura é trabalhada de modo a alternar momentos em uníssono, polifônicos e homofônicos, buscando equilíbrio entre oeste e leste, visto que a música oriental possui uma tradição mais melódica, enquanto a ocidental, mais harmônica e polifônica.

CARTA PORTUGUESA

Quando decidi compor a obra “Histórias do Mundo”, eu já tinha em mente escrever algo em caráter português, prestando homenagem à pátria de origem desse instrumento,

agora tão brasileiro. Assim como as demais músicas desta obra, antes do ato de compor, realizei diversas audições de músicas dessa região, sobretudo o gênero musical de nome chula, porém já estavam em meu inconsciente desde a infância algumas músicas portuguesas, dentre elas as do cantor Roberto Leal (1951-2019).

A técnica de palhetada utilizada em “Carta Portuguesa” visa imitar o rasgueado, ou, como os portugueses dizem, o “rasgado”, tocado ao cavaquinho português.

A “Carta Portuguesa” está estruturada nas partes a – b – c – b – c – d – b – c, em 52 compassos e na tonalidade de Ré maior. O idiomatismo, como gênero musical, segundo Ismael Lima do Nascimento (2013), está assegurado visto que a célula rítmica característica do gênero chula, qual seja uma semínima e duas semicolcheias, é adotada nesta peça, com a clara conotação de identificá-la como chula.

Esta peça não traz mudanças sensíveis no tocante ao ritmo, pois a célula rítmica da chula foi usada como elemento estruturante em sua totalidade.

A parte “d” é o ápice da peça. Deixar o ponto culminante para os momentos finais é um artifício para gerar interesse, visto que a peça é relativamente monótona no tocante à harmonia e ao ritmo. Outro recurso utilizado para gerar interesse foi o de abordar outros graus, como o VIIm e o IIIm, que até então não haviam sido utilizados.

ROMANCE ARGENTINO

Tango designa, ao mesmo tempo, uma canção e um gênero de dança urbana, sendo esta a mais popular da Argentina. Por isso, quando pensei em compor algo com a sonoridade desse país, esse gênero me veio à mente de imediato.

Como ocorreu com as demais peças da obra “Histórias do Mundo”, ouvi diversas obras nesse gênero antes de iniciar a composição da peça. Porém eu já tinha conhecimento

e profunda admiração por algumas obras de Astor Piazzolla (1921-1992), de modo que esse compositor já se apresentava como minha principal referência.

O “Romance Argentino” foi escrito em 4/4, possui 30 compassos e está estruturado em Introdução, partes a – b – c – a – b, e *Coda*. As seções se alternam entre Sol menor e Ré menor. As técnicas abordadas são: percussão (no instrumento e também com os pés); *pizzicato* e *sweep vertical*, usados sobre uma textura polifônica.

A Introdução foi uma clara homenagem à “Primavera Porteña”, de Astor Piazzolla.

O tango possui duas células rítmicas predominantes. A primeira foi originada do ritmo habanera e é predominante na primeira fase do tango.

Já a segunda teve início com a orquestra de Eduardo Arolas (1892-1924), que havia adotado uma rítmica diferente daquela da *habanera*. Ele passou a usar quatro colcheias por compasso. Nessa época, os tangos eram tocados em 2/4, portanto esse ritmo passou a ser chamado de *el cuatro* devido às suas quatro colcheias.

CORDEL BRASILEIRO

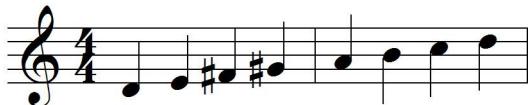
“Cordel Brasileiro” é a quinta peça da obra “Histórias do Mundo”. Trata-se de um baião estruturado em Introdução, partes a – b – c – a – b – c – d – a – b – c, e Coda. Entre as técnicas abordadas, temos: ligados descendentes, percussão, paralelismo e portamento. Ela possui 43 compassos intercalados entre as escalas mixolídio, nordestina e eólica.

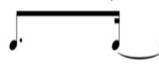
Na figura a seguir, podemos comparar a similaridade entre duas escalas bastante comuns no gênero baião, o modo mixolídio e a nordestina, também conhecida como Lídio b7.

Escala mixolídia



Escala nordestina ou Lídio b7



A célula rítmica do baião  foi usada como elemento estruturante em grande parte da peça, por esse motivo foi permitido o uso da escala eólica, pouco tradicional nesse gênero, mas, ainda sim, possibilitando identificá-la como baião.

A seção d é uma breve citação à música “Baião”, de Luiz Gonzaga (1912-1989), mais precisamente ao célebre trecho que diz “eu vou mostrar pra vocês, como se dança o baião”.

Catalão, 30/08/2015

1 - Provérbio Chinês

Histórias do Mundo
para cavaquinho solo

Rafael Milhomem

Moderato

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

10.

13.

©Rafael Milhomem 2015
rmilhomem@hotmail.com

1 - Provérbio Chinês

accel.

15

Vivacissimo (150 bpm)

manter a palhetada alternada

16

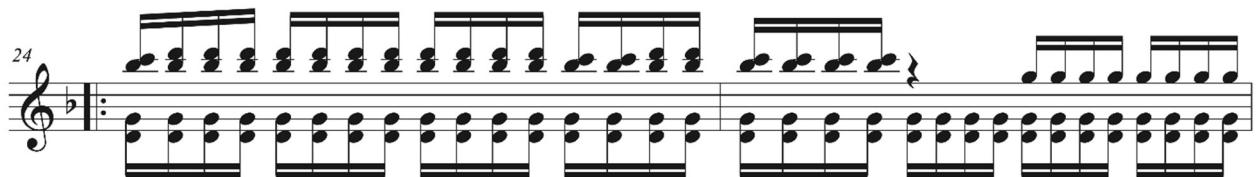
18

manter a palhetada alternada

20

22

1 - Provérbio Chinês



28

30

32

34

D.S. ao Fim

Catalão, 20/11/2015

2 - Conto Persa

Histórias do Mundo

Para Cavaquinho solo

Rafael Milhomem

The sheet music consists of six staves of musical notation for cavaquinho. Staff 1 (measures 1-3) shows eighth-note patterns with fingerings (e.g., 3, 4, rit.) and grace notes. Staff 2 (measures 4-6) includes a diamond-shaped note head and dynamic markings like 'a tempo'. Staff 3 (measures 7-9) features sixteenth-note patterns. Staff 4 (measures 10-12) shows eighth-note patterns with grace notes. Staff 5 (measures 13-15) includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) under the notes. Staff 6 (measures 16-18) shows eighth-note patterns with fingerings (6) and a key signature change to 3/4.

rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

2 - Conto Persa

19

22

25

28

31

34

37

a tempo

rit.

rubato

Harm. XII

simile

Poco mais lento

0 0 3 0 0 3 0 0 1 0 4 2 V 4 0 1

2 - Conto Persa

The sheet music consists of eight staves of musical notation for cavaquinho, arranged vertically. The key signature is G major (one sharp). The time signature varies throughout the piece.

- Staff 1 (Measures 39-40):** The left hand plays eighth-note chords, and the right hand plays sixteenth-note patterns. The right hand pattern changes at measure 40.
- Staff 2 (Measures 41-42):** The left hand continues eighth-note chords, and the right hand plays sixteenth-note patterns.
- Staff 3 (Measures 43-44):** The left hand continues eighth-note chords, and the right hand plays sixteenth-note patterns.
- Staff 4 (Measures 45-46):** The left hand continues eighth-note chords, and the right hand plays sixteenth-note patterns. A dynamic marking "rit." (ritardando) is placed above the staff.
- Staff 5 (Measures 47-48):** The left hand continues eighth-note chords, and the right hand plays sixteenth-note patterns. A dynamic marking "Mais ritmado" (more rhythmic) is placed above the staff.
- Staff 6 (Measures 49-50):** The left hand continues eighth-note chords, and the right hand plays sixteenth-note patterns.
- Staff 7 (Measures 51-52):** The left hand continues eighth-note chords, and the right hand plays sixteenth-note patterns.

2 - Conto Persa

A musical score for piano, page 53, featuring four staves. The first staff uses a treble clef, the second a bass clef, and the third and fourth staves are common time. Measure 1: Treble staff has a single eighth note. Bass staff has a half note. Common time staff has a half note. Measure 2: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Common time staff has a half note. Measure 3: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Common time staff has a half note. Measure 4: Treble staff has a half note. Bass staff has a half note. Common time staff has a half note.

Musical score for piano, page 55, measures 1-5. The score consists of two staves. The left staff shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of common time. Measure 1 starts with a forte dynamic and includes a first ending bracket labeled '1.' above the first measure. Measure 2 starts with a forte dynamic and includes a second ending bracket labeled '2.' above the first measure. Measures 3-5 continue the pattern established in measures 1-2.

58

① 24 ② ① ② 24

1 ④ 0 ④ 0 1

③ ③ ④ ④

① ② 24

0 ③ 1 ③ 0 ④

② ① 3 0 3

③ ③ 0 ④ ④

Musical score for piano, page 10, measures 61-62. The score consists of two staves. The left staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right staff uses a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 61 begins with a forte dynamic. The left hand plays eighth-note chords in the bass and middle octaves. The right hand plays eighth-note chords in the treble and middle octaves. Measure 62 begins with a piano dynamic. The left hand continues eighth-note chords. The right hand has a sixteenth-note pattern starting with a grace note. Measures 63-64 show a continuation of the eighth-note chords in both hands. Measures 65-66 show a continuation of the eighth-note chords. Measures 67-68 show a continuation of the eighth-note chords.

Musical score for orchestra, page 10, measures 64-65. The score consists of five staves. Measure 64 starts with a treble clef, two sharps, and a tempo of 64. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth-note chords and grace notes. Measure 65 begins with a bass clef, one flat, and a tempo of 3. The music continues with sixteenth-note chords and grace notes.

a tempo

70

6

6

6

6

6

6

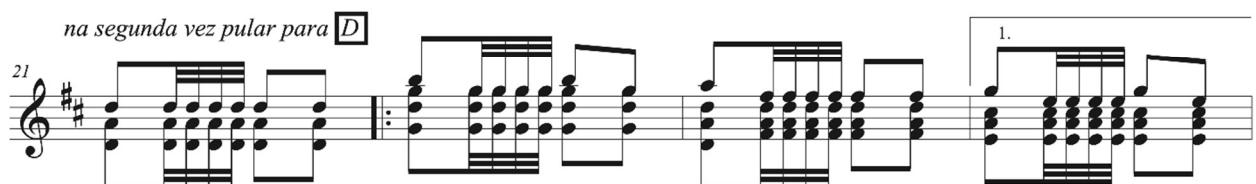
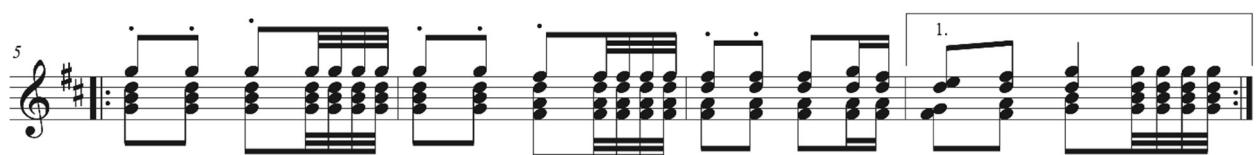
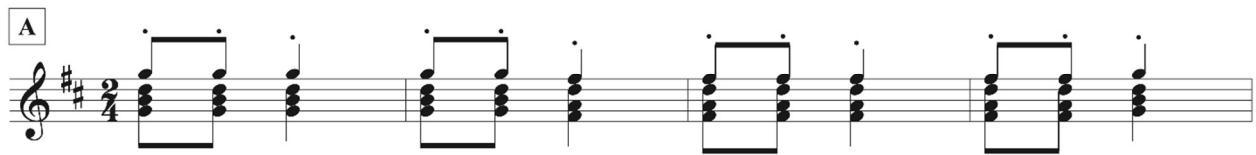
Catalão, 02/09/2016

3 - Carta Portuguesa

Histórias do Mundo

Para Cavaquinho solo

Rafael Milhomem



rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

3 - Carta Portuguesa

25

33

37

41

45

2.

1.

2.

1.

2.

voltar para

[B] e [C]

49

voltar para

[B] e [C]

Catalão, 08/10/2017

4 - Romance Argentino

Histórias do Mundo

Para cavaquinho solo

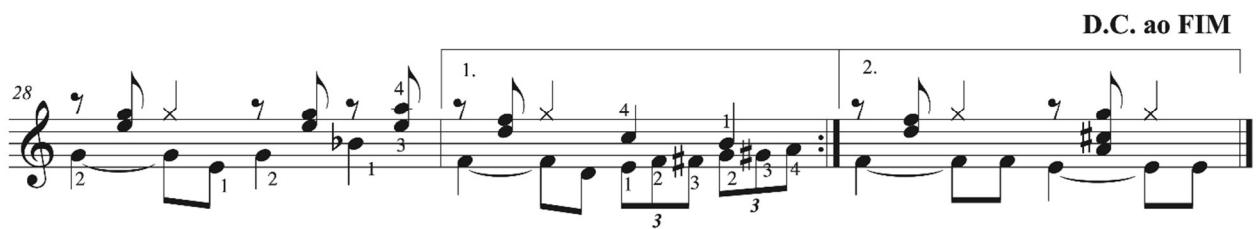
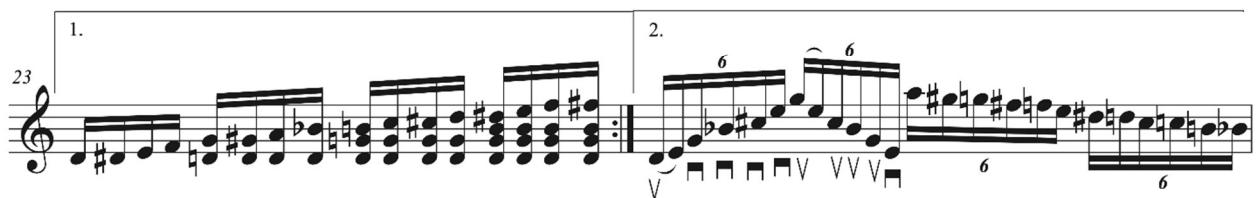
Rafael Milhomem

Moderato

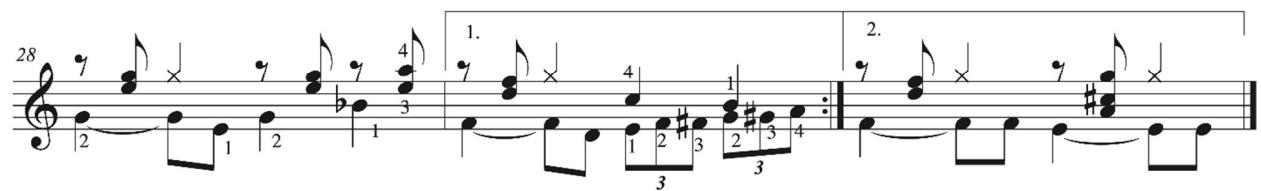


rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

4 - Romance Argentino



D.C. ao FIM



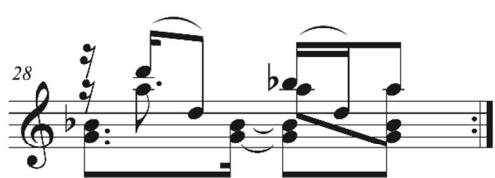
5 - Cordel Brasileiro

Histórias do mundo
para cavaquinho solo

Rafael Milhomem

rmilhomem@hotmail.com
www.rafaelmilhomem.com

5 - Cordel Brasileiro

Voltar em $\frac{2}{4}$ e seguir
Na 2^a vez pular p/ \emptyset
no compasso 40

Com languidez



Percutir o tampo

Percutir o tampo

Voltar em $\frac{2}{4}$ e
pular para \emptyset

----- 4x -----

Crescendo
----- 4x -----

REFERÊNCIAS

APRO, Flávio. Francisco Mignone's 12 studies for guitar: reflexions on technical contributions and subsidies on performing "problematic" passages. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, jul./dez. 2004.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CAZES, Henrique. *Escola Moderna do cavaquinho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1987.

CAZES, Henrique. *Música nova para cavaquinho*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2019.

KAKIZAKI, Valter Eiji. *Aspectos gerais e técnicos do violino/viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian: suas influências na era digital*. 2014. 162 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285225>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097?show=full>>. Acesso em: 3 ago. 2020.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SILVA, Rafael Milhomem: *A polifonia e o idiomatismo técnico no cavaquinho brasileiro contemporâneo: contribuições do autor em suas composições*. 2020. 147 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.547>>. Acesso em: 14 jul. 2021.

WOLFF, Daniel. Aberturas: dominando as distensões e contrações de mão esquerda. *Revista Violão Pro*, n. 11, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://danielwolff.com/artigos_br/Aberturas.htm>. Acesso em: 14 jul. 2021.

SOBRE O AUTOR



Rafael Milhomem é mestre em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), especialista em Educação Infantil pela Escola Superior Aberta do Brasil (Esab) e bacharel em Música com habilitação em instrumento musical (violão) pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Participou de diversas master classes, entre as quais se destacam: John Holmquist (USA), Luz Maria Bobadilha (Paraguai) e Andrés Tapia (Costa Rica). Foi primeiro lugar no 8a Eŭropa Festivalo de Esperantaj Kantoj, na categoria “em estúdio”, com a composição “Kaŝiri”, e prêmio especial de “melhor acompanhamento” com a música “Kien vi iros?”, no mesmo concurso, em 2020. Alcançou ainda terceiro lugar no Concorso musicale Gianfranco Molle, promovido pela Itala Esperanto Federacio em 2020. Em 2016, foi finalista do concurso Novas 3, promovido pelo renomado site Acervo Digital do Violão Brasileiro, com a composição “Ritoalma”, e finalista do “Prêmio Profissionais da Música 2019”, na categoria “instrumentista clássico”.

Milhomem é fundador do grupo BaRok-Projekto, um power metal que mistura rock, música folclórica e barroca com temática da cultura indígena cantada em esperanto. Com

essa banda, foi segundo lugar no concurso internacional promovido pela revista Kontakto em 2013. Em 2016, nesse mesmo concurso, obteve o primeiro lugar com a composição “Jen Nia Viv-River”. Com esse grupo, conseguiu um contrato de gravação e distribuição com o selo francês Vinilkosmo, lançando até o momento dois álbuns: “Jen Nia Viv-River” (2015) e “Sova a Animo” (2016), ambos com distribuição mundial.

Além da carreira de compositor e concertista, Milhomem integra o Quarteto de Violões Goyazes e ministra aulas coletivas de violão, cavaquinho e flauta doce em projetos socioculturais em Catal o-GO.

DISCOGRAFIA OFICIAL:

El Ligno Trio: El Ligno Trio (2006) – Trio de Violões

Sunroad: Flying n' Floating (2006) – rock band

Sunroad: Ten Years Treating Deafness (compilation, 2008) – rock band

BaRok-Projekto: Jen Nia Viv-River' (2015) – Power Metal

Rafael Milhomem: Eman  es Harm  icas (2015) – Erudito

BaRok-Projekto: Sova a animo (2015) – Power Metal

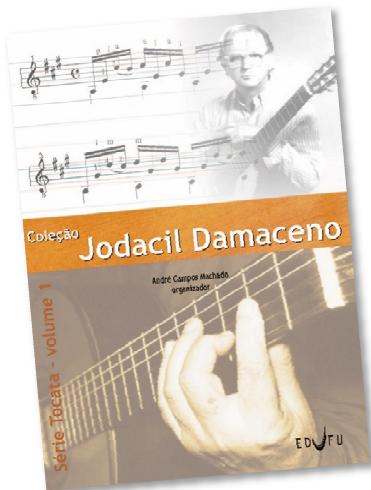
Rafael Milhomem: Flugantaj melodioj (2018) – Erudito

Rafael Milhomem: Kien Vi Iros? (2020) – World Music

Barok-Projekto: Kvin jarcentoj (2021) – Folk Metal

Barok-Projekto: Veko (2022) – Folk Metal

SÉRIE TOCATA



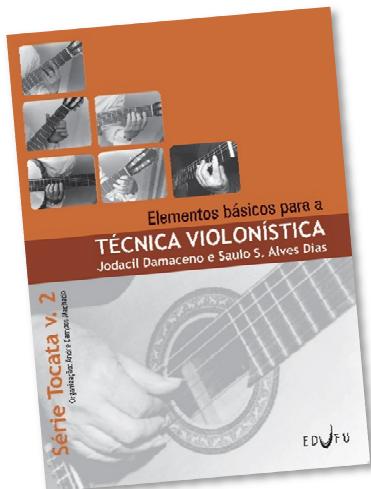
Volume 1

Coleção Jodacil Damaceno

Autor: Jodacil Damaceno

Organizador: André Campos Machado

Este volume, nas próprias palavras de Jodacil Damaceno, “contém obras que abordam diferentes níveis de dificuldade, contemplando os programas das disciplinas de Práticas Instrumentais dos cursos de Licenciaturas e Bacharelado em Violão”. Trata-se de material indispensável para professores, estudantes e também para todos aqueles que cultivam a prática violinista.



Volume 2

Elementos Básicos Para a Técnica Violonística

Autor: Jodacil Damaceno e Saulo Alves Dias

Organizador: André Campos Machado

Apresenta um caminho metodológico para o estudo do violão, na tentativa de mostrar a importância do processo de desenvolvimento das habilidades técnicas do estudante. Está dividido basicamente em quatro partes: na primeira parte estão presentes os conteúdos ligados à postura do violonista em relação ao seu instrumento, com ilustrações sobre a forma de se sentar, bem como da melhor maneira de se posicionar os dedos de ambas as mãos. Na segunda parte, os exercícios são direcionados para o desenvolvimento das habilidades motoras da mão esquerda, com exercícios para treinamento do dedo guia, independência dos dedos, ornamentos, posicionamento da mão esquerda e pestanas.



Volume 3

O Violão de Fanuel Maciel de Lima

Autor: Fanuel Maciel de Lima Júnior

Organizador: André Campos Machado

Este terceiro volume da série é uma homenagem ao compositor, violonista e professor do curso de Música da UFU, Fanuel Maciel de Lima Júnior, falecido em 14 de junho de 2007. A publicação pode ser dividida basicamente em três eixos: catorze estudos destinados ao desenvolvimento e aprimoramento dos elementos da técnica violonística, tais como: leitura por graus conjuntos, ação combinada de polegar e indicador, leitura de oitavas, melodia acompanhada por baixos, arpejo com baixo cantante, notas duplas com baixo cantante, mudança de compasso com baixo pedal, dedo fixo, movimento circular da mão esquerda e arpejos. Estão presentes ainda 6 miniaturas, 10 peças de características musicais diversas com o uso constante de indicações de dinâmica e agógica, encerrando-se com 2 músicas destinadas à prática da música de câmara.

SÉRIE TOCATA



Volume 4

Panorama da criação musical no IARTE/UFU

Autores: Celso Cintra, Cesar Adriano Traldi, Daniel Luís Barreiro, André Campos Machado, Sandra Mara Alfonso e Raphael Ferreira da Silva

Organizador: André Campos Machado

Este volume é dedicado às composições de seis professores do curso de música da UFU: Celso Luiz de Araujo Cintra, Cesar Adriano Traldi, Daniel Luís Barreiro, André Campos Machado, Sandra Mara Alfonso e Raphael Ferreira da Silva. Ele pode ser dividido em dois eixos composicionais: um primeiro com composições que se afinam à estética da música contemporânea, com sugestões de improvisações livres e o uso de ferramentas tecnológicas para produção sonora e um segundo com linguagem musical mais tradicional.

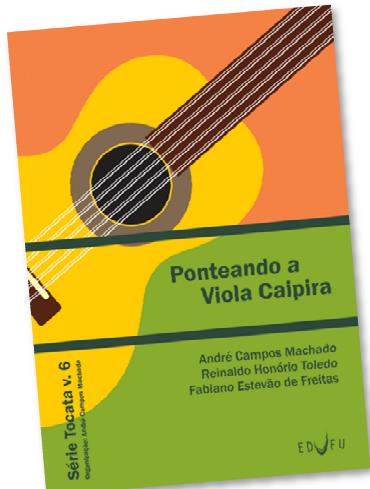


Volume 5

Caderno de iniciação aos instrumentos de cordas dedilhadas através da Improvisação Livre

Autor: André Campos Machado

A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento trata-se de roteiros para a improvisação livre solo e coletiva, grafados de forma não tradicional ou convencional, desenvolvidos durante seis oficinas de Improvisação Livre realizadas nos conservatórios estaduais de música do Triângulo Mineiro, nas cidades de Ituiutaba, Araguari, Uberaba e Uberlândia. O Caderno está dividido em seis partes com propostas de roteiros diversos onde o aprendiz poderá praticar os principais gestos instrumentais idiomáticos dos instrumentos de cordas dedilhadas.



Volume 6

Ponteando a Viola Caipira

Autores: André Campos Machado, Reinaldo Toledo e Fabiano Estevão de Freitas

A viola caipira é um instrumento musical muito popular em todos os cantos do Brasil, e acreditamos que esta publicação será de grande utilidade nas diversas escolas de música espalhadas pelo país. Este volume da Série Tocata está dividido em três partes: na primeira estão as composições, adaptações e arranjos musicais de André Campos Machado; na segunda, os estudos de Reinaldo Honório Toledo; e na terceira, algumas transcrições de Fabiano Estevão de Freitas. As músicas estão registradas nas afinações de Cebolão (Ré maior ou Mi maior) e Rio Abaixo (Sol maior).