



INTEGRAIS / COMPLETE WORKS

CAMARGO GUARNIERI
CÉSAR GUERRA-PEIXE
CLAUDIO SANTORO
OSVALDO LACERDA
EDINO KRIEGER

EDELTON GLOEDEN
violão / guitar



INTEGRAIS / COMPLETE WORKS

CAMARGO GUARNIERI
CÉSAR GUERRA-PEIXE
CLAUDIO SANTORO
OSVALDO LACERDA
EDINO KRIEGER

EDELTON GLOEDEN
violão / guitar



INTEGRAIS / COMPLETE WORKS**CD 1****EDINO KRIEGER** (1928-2022)

1. Romanceiro (1984)	2:55
2. Ritmata (1974)	5:35
3. Prelúdio (1955)	3:24
4. Alternâncias (2008)	3:58
5. Passacalha para Fred Schneiter (2002)	9:17
6. A Bela Luna (2019)	2:51

MOZART CAMARGO**GUARNIERI** (1907-93)

7. Ponteio (1944)	2:37
8. Valsa-chôro nº 1 (1954)	4:54
9. Estudo nº 1 (1958)	3:11
10. Estudo nº 2 (1982)	3:26
11. Estudo nº 3 (1982)	2:16
12. Valsa-chôro nº 2 (1986)	4:19

CLAUDIO SANTORO (1919-89)

Prelúdios (1982)	
13. I. Tempo libero	2:45
14. II. Moderato	4:35
15. Estudo nº 1 (1982)	2:40
16. Fantasia Sul América (1983)	3:31

OSVALDO LACERDA (1927-2011)

17. Ponteio (1959)	3:19
18. Moda Paulista (1961)	3:42
19. Valsa (1961)	4:55

CD 1 [1] BXSVC2300011 [2] BXSVC2300012 [3] BXSVC2300013 [4] BXSVC2300014 [5] BXSVC2300015 [6] BXSVC2300016 [7] BXSVC2300017 [8] BXSVC2300018 [9] BXSVC2300019 [10] BXSVC2300020 [11] BXSVC2300021 [12] BXSVC2300022 [13] BXSVC2300023 [14] BXSVC2300024 [15] BXSVC2300025 [16] BXSVC2300026 [17] BXSVC2300027 [18] BXSVC2300028 [19] BXSVC2300029 **CD 2** [1] BXSVC2300030 [2] BXSVC2300031 [3] BXSVC2300032 [4] BXSVC2300033 [5] BXSVC2300034 [6] BXSVC2300035 [7] BXSVC2300036 [8] BXSVC2300037 [9] BXSVC2300038 [10] BXSVC2300039 [11] BXSVC2300040 [12] BXSVC2300041 [13] BXSVC2300042 [14] BXSVC2300043 [15] BXSVC2300044 [16] BXSVC2300045 [17] BXSVC2300046 [18] BXSVC2300047 [19] BXSVC2300048 [20] BXSVC2300049 [21] BXSVC2300050 [22] BXSVC2300051 [23] BXSVC2300052 [24] BXSVC2300053 [25] BXSVC2300054 [26] BXSVC2300055 [27] BXSVC2300056 [28] BXSVC2300057 [29] BXSVC2300058

INTEGRAIS / COMPLETE WORKS**CD 2****CÉSAR GUERRA-PEIXE** (1914-93)

Sonata (1969)	
1. I. Allegro	6:50
2. II. Larghetto	4:41
3. III. Vivacissimo	5:17

Prelúdios

4. I. Lua Cheia (1968)	2:08
5. II. Isocronia (1975)	1:49
6. III. Dança Fantástica (1970)	2:18
7. IV. Canto do Mar (1970)	1:59
8. V. Ponteado Nordeste (1966)	2:28

Suite (1946)

9. I. Ponteado	1:57
10. II. Acalanto	2:37
11. III. Chôro	1:37

Lúdicas (1980)

12. I. Fantasietta	1:39
13. II. Dança Negra	1:34
14. III. Organum Acompanhado	1:27
15. IV. Berimbau	2:28
16. V. Modinha	1:28

17. VI. Ponteado com Ligaduras	1:09
18. VII. Diálogo	2:14
19. VIII. Diferencias Brasileñas	2:05
20. IX. Notas Repetidas	2:17
21. X. Urbana	3:42

Caderno de Mariza (1983)

22. I. Entrada / II. Violão a Bordo / III. Caprichosa / IV. O Menino da Congada	4:15
--	------

Breves I, II, III, IV, V, VI (1981)

23. I. Prelúdio Alegre / Breve Cantiga / Em Cinco Tempos	2:18
24. II. Ligaduras / Harmônicos Naturais / Arpejando	2:57
25. III. Quatro Ligadas / Imperial / Repetidas	2:31

26. IV. Unísono / Segundas / Terças	3:30
27. V. Quartas / Quintas / Sextas	2:33
28. VI. Sétimas / Oitavas / Sucessivas	3:18

29. Peixinhos da Guiné (1984)	2:38
--------------------------------------	------

LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA

Diretor do Sesc São Paulo

Elemento preeminente na tradição da música popular, o violão percorreu um longo caminho até se estabelecer no ambiente da música erudita brasileira, na segunda metade do século XX. Muitos fatores contribuíram para essa mudança de status – como a profissionalização dos violonistas e a ascensão social do instrumento –, mas a presença plena do violão na música de concerto nacional só foi possível com a construção de um repertório erudito brasileiro próprio para o instrumento musical. No álbum “INTEGRAIS”, o pesquisador e violonista Edelton Gloeden interpreta o repertório integral de peças para violão solo de cinco compositores: Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Osvaldo Lacerda, Edino Krieger e César Guerra-Peixe. Trata-se da

primeira gravação da obra dos quatro primeiros criadores e de um novo registro das peças de César Guerra-Peixe. A escolha dos compositores considerou a relevância, a qualidade e o alto grau de complexidade técnica das obras, além do propósito de tornar mais conhecidas obras até então pouco disseminadas.

O Sesc SP, por meio do Selo Sesc, cumpre sua missão de difundir a música brasileira, em suas diversas vertentes – inclusive a música de concerto – bem como tornar mais acessível o trabalho de instrumentistas brasileiros contemporâneos. Edelton Gloeden – um dos maiores estudiosos e intérpretes do violão erudito brasileiro – registra aqui neste CD duplo um trabalho que vem realizando há anos, apresentando em concertos obras relevantes do repertório para violão solo erudito nacional. Que esse álbum sirva de inspiração para outros violonistas, levando as composições para novas audiências!

**LUIZ
DEOCLECIO
MASSARO
GALINA**

Director of Sesc São Paulo

A pre-eminent element in the tradition of popular music, the guitar came a long way until it established itself in the Brazilian classical music environment in the second half of the 20th century. Many factors contributed to this change in status – such as the professionalization of guitarists and the social rise of the instrument –, but the full presence of the guitar in national concert music was only possible with the construction of a Brazilian classical repertoire specific to the musical instrument. In the album “INTEGRAIS”, researcher and guitarist Edelson Gloeden interprets the entire repertoire of pieces for solo guitar by five composers: Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Osvaldo Lacerda, Edino Krieger and César Guerra-Peixe. This is

the first recording of the work of the first four creators and a new record of César Guerra-Peixe’s pieces. The choice of composers considered the relevance, quality and high degree of technical complexity of the works, in addition to the purpose of making works that were previously little disseminated better known.

Sesc SP, through the Selo Sesc, fulfills its mission of disseminating Brazilian music, in its various aspects – including concert music – as well as making the work of contemporary Brazilian performers more accessible. Edelson Gloeden – one of the greatest scholars and interpreters of Brazilian classical guitar – records here on this double CD a work that he has been performing for years, presenting in concerts relevant works from the repertoire for national classical solo guitar. May this album serve as an inspiration to other guitarists, bringing the compositions to new audiences!



INTEGRAIS:

A obra para violão de
Camargo Guarnieri,
César Guerra-Peixe,
Claudio Santoro,
Osvaldo Lacerda e
Edino Krieger

EDELTON GLOEDEN

O violão, o mais paradoxal dos instrumentos musicais, está presente tanto nas manifestações de culturas espontâneas de vários povos como nas mais elaboradas criações de compositores de música de concerto. É um dos elementos fortes e vivos da cultura brasileira, porém essa constatação não parece tão óbvia e natural, quando examinamos a disseminação da produção de concerto de nossos mais importantes compositores – exceto, naturalmente, a de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

De fato, Villa-Lobos exerce enorme fascínio entre os violonistas. Sua importância para a arte brasileira é incontestável e sua posição no cenário internacional continua sendo de crescente afirmação, o que, por vezes, coloca a produção de alguns de nossos grandes compositores em um plano secundário.

A partir da década de 1950, houve no Brasil um crescimento significativo e praticamente ininterrupto na criação de obras para violão solo, e também sua inserção na música de câmara para diversas formações e para violão e orquestra. Pela excelência, algumas destas obras tiveram boa repercussão, atraindo a atenção de intérpretes internacionais, enquanto outras estão ainda por merecer um olhar mais atento.

Pelo fato dessas obras serem, em sua maioria, de compositores que não tocavam o instrumento, elas apresentam grandes desafios aos intérpretes, tanto de ordem técnica quanto musical. Outros fatores estão ligados à atuação desses criadores, como a defesa intransigente de princípios estéticos, a desinformação por parte dos intérpretes e ao difícil acesso às partituras, com edições esgotadas ou mesmo pela falta de publicações. Mais recentemente, a inserção do ensino do instrumento em cursos de Graduação e Pós-Graduação vem possibilitando estudos aprofundados que propiciam a disseminação e preservação da memória musical do violão brasileiro.

Assim sendo, apresentamos as primeiras gravações em CD das obras completas para violão solo de grandes compositores brasileiros: Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Osvaldo Lacerda e Edino Krieger, e um novo registro da obra de César Guerra-Peixe.

Apesar das obras para violão serem voltadas predominantemente à pequena forma, estas se destacam pela grande expressividade, muitas delas de um virtuosismo intimista, ricas em texturas, e impregnadas de elementos que vão da musicalidade do Brasil profundo ao diálogo, a seu tempo, com diversas tendências do repertório internacional.

COMPLETE WORKS FOR GUITAR

Camargo Guarnieri,
César Guerra-Peixe,
Claudio Santoro,
Osvaldo Lacerda and
Edino Krieger

EDELTON GLOEDEN

The guitar is a type of paradoxical musical instrument that is utilized in the most spontaneous cultural manifestation of different peoples, as well as in the most elaborated musical creations of renowned classical composers. It is a powerful and vital element in Brazilian culture, but this very fact is not directly corroborated as such if we examine the creations of our most important classical composers – with the exception, of course, of Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Indeed, Villa-Lobos is a fascinating figure among guitar players. He is uniquely important for Brazilian art and his international recognition grows steadily, a fact that at times can contribute to displace to a secondary role many of our most important composers.

The 1950s brought about a significant and continuous production of works for the guitar solo, and also the insertion of the instrument in various ensembles of chamber music and works for guitar and orchestra. The high quality of many of these compositions is recognized by international performers, and we can observe that many others of equal brilliance still deserve closer examination and greater recognition.

Due to the fact that the majority of these musical works were by composers who did not play the instrument, they present great challenges to guitar performers both in their technical and musical aspects. Other problematic factors are related to the initiatives of the composers in their contexts, such as the intransigent defense of particular aesthetics principles, misinformation on the part of performers, and difficulties of access to the musical scores due to works that are out of print or works that were never published. In recent times, the insertion of the instrument in undergraduate and graduate university programs has allowed research initiatives that promote preservation and transmission of the Brazilian Guitar musical heritage.

From this perspective, we present here the premiere recordings in CD of the complete works for solo guitar by eminent Brazilian composers: Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Osvaldo Lacerda and Edino Krieger, and also a new recording of works by César Guerra-Peixe.

In spite of the fact that guitar pieces are predominantly short compositions, they are able to display higher musical standards, presenting extraordinary qualities of expression and, in some works, a tone or atmosphere of virtuoso intimacy displaying a wealth of musical textures. They are at the same time impregnated by musical elements belonging to deep strata of Brazilian musical culture and in dialogue, in their proper contexts, with various tendencies of the international repertoire.



A HISTÓRIA PROMOVE O REENCONTRO DE CINCO MESTRES

LUTERO RODRIGUES

*Regente, Prof. Dr. do
Instituto de Artes da Unesp
e membro da Academia
Brasileira de Música*

Guarnieri, Guerra-Peixe, Santoro, Lacerda e Krieger, todos nascidos em um período cuja distância temporal entre eles não ultrapassa 21 anos, o que em História é uma distância mínima, apresentaram consideráveis diferenças em suas produções como compositores, mesmo quando, aparentemente, a distância entre seus ideais estéticos parecia ser tão próxima.

Próximo também foi o momento em que se iniciaram como compositores, mas os rumos tomados pela vida musical brasileira nos anos seguintes, associados à exuberante criatividade de cada um deles, promoveram as tais diferenças mencionadas acima. Deve-se ressaltar que todos atuaram num dos momentos mais ricos da produção musical brasileira do século XX, tendo grande parcela de contribuição na produção dessa riqueza.

A maior proximidade, entre todos eles, era aquela entre Camargo Guarnieri (1907-1993) e Osvaldo Lacerda (1927-2011), professor e discípulo, ambos líderes do pensamento nacionalista musical brasileiro em suas respectivas gerações. Eles norteavam-se pelas ideias de Mário de Andrade (1893-1945), expostas sobretudo no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de 1928, mesmo ano em que Guarnieri passou a ter aulas e maior contato com Mário, resultando em diversas obras criadas com a cooperação entre eles, destacando-se numerosas canções e a ópera cômica *Pedro Malazarte*.

Lacerda passou a estudar com Guarnieri em 1952, portanto após a morte de Mário, mas a influência de seu pensamento sempre foi marcante em Lacerda. Tudo contribuía para que houvesse maior identidade entre as obras dos dois compositores, além do mais paulistas, mas suas composições diferem em numerosos pontos, a começar pela densidade de texturas e o uso de dissonâncias. Em relação a Guarnieri, Lacerda preferia menor densidade de texturas, assim como a presença de dissonâncias. No entanto, ambos sempre se mantiveram fiéis ao nacionalismo modernista, cada qual à sua maneira, até o final de suas vidas. Guarnieri passou por fases criativas distintas que provocaram transformações até mesmo radicais em sua música, aproximando-se do atonalismo durante e após a década de 1960. Lacerda, ao contrário, manteve-se fiel a uma linguagem mais uniforme que, por sua vez, resultou em produção mais homogênea.

Outra proximidade histórica ocorreu entre Claudio Santoro (1919-1989) e César Guerra-Peixe (1914-1993), embora ambos tivessem origens tão distantes: o primeiro nasceu em Manaus e o segundo em Petrópolis. Ambos foram viver no Rio de Janeiro para continuar seus estudos musicais e, até pouco antes de 1950, suas trajetórias mantiveram diversos pontos em comum: os dois eram violinistas mas tinham interesse pela composição, tornando-se discípulos de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) – primeiro Santoro, embora mais jovem – passando a integrar o *Grupo Música Viva*, na década de 1940, a primeira e única contestação da hegemonia absoluta do nacionalismo musical brasileiro, durante cerca de duas décadas de supremacia. Os dois eram músicos com sólida formação e diversas composições já concluídas, mais ou menos da mesma idade que seu jovem professor, não oferecendo qualquer obstáculo ao aprendizado da técnica dodecafônica, absolutamente desconhecida no Brasil. Logo passaram à composição de obras de qualidade, seguindo a nova estética, obras que Koellreutter prontamente divulgou e promoveu fora do Brasil, através de seus contatos na Argentina e diversos países da Europa.

Com o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, iniciou-se o chamado período da “Guerra Fria”, em que comunistas e capitalistas passaram a disputar o poder político em todo o mundo. A área musical não ficou ausente à disputa e em 1948, no Congresso de Compositores e Críticos Musicais, realizado em Praga, passou-se a proibir a música

dodecafônica para os compositores “progressistas”, isto é, de esquerda. Um dos representantes brasileiros naquele Congresso era Claudio Santoro, que logo abandonou o dodecafonismo, informando essa decisão a seu mestre através de cartas.

Guerra-Peixe estava sendo convencido, por Mozart de Araújo (1904-1988), a ler o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e adotar a orientação nacionalista. Ele já havia tentado conciliar ambas as tendências quando partiu para o Recife, indo trabalhar como orquestrador e compositor em uma rádio local. Ali foi impactado pela riqueza do folclore da região, abandonando definitivamente a técnica dodecafônica. Santoro e Guerra-Peixe tornaram-se então compositores nacionalistas e houve o esvaziamento do *Grupo Música Viva*. Edino Krieger (1928-2022), seu mais jovem participante, músico catarinense que foi para o Rio de Janeiro estudar violino e tornou-se aluno de composição de Koellreutter, foi um dos que se manteve ao seu lado. Posteriormente, seguiu seus estudos nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Guarnieri, em seguida, publicou sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950) condenando também o dodecafonismo – para muitos, motivado por razões políticas e não musicais, o que não era exatamente seu perfil. Nos anos seguintes, Santoro voltará a adotar uma linguagem internacional, vivendo vários anos fora do Brasil por motivos políticos, e Guerra-Peixe passará a ser o compositor que melhor realizou pesquisas de campo na área do folclore musical, nos diversos pontos do país onde

viveu. Edino Krieger tornou-se tão respeitado como compositor – adotando o neoclassicismo nacionalista ou técnicas e linguagens contemporâneas internacionais – quanto como líder criador e gestor de eventos e instituições musicais de grande importância na vida musical brasileira. Para concluir, retorno a um ponto que abordei de passagem ao início do texto, ou seja, a diversidade criativa dos nossos compositores brasileiros. Há muitos anos advogo que a riqueza da música brasileira vem da diversidade de todas as suas manifestações e tendências reunidas. Nenhuma delas, nem a música nacionalista, a internacionalista, ou qualquer outra manifestação alternativa possui, isoladamente, riqueza comparável ao conjunto de todas elas reunidas, e o grupo dos cinco compositores que abordamos exemplifica bem isto, demonstrando o potencial deste amplo universo criativo.

FIVE MUSICAL MASTERS BROUGHT TOGETHER IN HISTORICAL PERSPECTIVE

LUTERO RODRIGUES

*Conductor, Professor at the
Institute for the Arts - São
Paulo State University*

Composers Guarnieri, Guerra-Peixe, Santoro, Lacerda and Krieger, were all born within a shared period of approximately 21 years. In historical terms it is a rather short time period, and yet they showed marked differences in their musical works, even when they appeared to share similar aesthetic ideas.

The beginning of their individual careers were also closer in time. However, Brazilian music developed in various paths in the following years, and that, coupled with their personal creative exuberance, may explain the creative differences we see between them. It is important to realize that their musical creations appeared during a very rich period for Brazilian music in the 20th century. In fact, their works contributed in important ways to characterize the musical richness of the period.

Within this group, Camargo Guarnieri (1907-1993) and Osvaldo Lacerda (1927-2011) were closer in time. As master and disciple, each one was a leader of Brazilian musical nationalism within their respective generations. Both were guided by the ideas of the writer, musicologist and composer Mário de Andrade (1893-1945) as presented, for instance, in his *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (Essay on Brazilian Music), from 1928. In that same year, Guarnieri became a pupil of Andrade, leading to collaborative musical works between the two artists, such as various songs and the opera *Pedro Malazarte*.

Lacerda became a pupil of Guarnieri in 1952, so after Andrade's death, but his ideas were still influential to both master and student. For all their shared characteristics, including the fact they were both paulistas (native of São Paulo state), one could expect greater affinities in their works, and yet, their musical creations differ in many ways, such as in textural density and in the use of dissonance. Comparatively, Lacerda's compositions were less dense in their textural aspects, and the use of dissonance also set his work apart from Guarnieri's. However, both artists remained faithful to the end of their careers, each on his own way, to a modernist-nationalist musical perspective. Guarnieri went through various creative periods that, at times, showed radical stylistic changes – such as the works of the 1960s and beyond – that are closer to atonal music. In contrast, Lacerda's works developed within a more uniform musical language resulting in a rather homogeneous collection of compositions.

Historical proximity related also Claudio Santoro (1919-1989) and César Guerra-Peixe (1914-1993), in spite of their distant geographical origins within Brazil – Santoro was born in Manaus (Amazon region) and Guerra-Peixe was born in Petrópolis (Rio de Janeiro region). They both traveled to the city of Rio de Janeiro to pursue musical studies, and until around 1950, their individual paths had many common characteristics: they were both violin players interested in composition, and they both became students of German-Brazilian composer Hans-Joachim Koellreutter (1915-1993). The younger Santoro was the first to study with Koellreutter and became a member of the *Grupo Música Viva* (founded by Koellreutter) in the 1940s. The group offered a first and unique criticism and opposition to the absolute hegemony of Brazilian musical nationalism, during two decades of its supremacy. Santoro and Guerra-Peixe had already a solid musical education and several original compositions when they started to study with the also young Koellreutter and to learn, without any reservations on their parts, the techniques of dodecaphonic composition, unknown in Brazil at the time. They soon started to compose works of great quality related to the new musical aesthetics, works that Koellreutter helped to promote in Brazil and abroad, by way of his international connections in Argentina and in various European countries.

In the “Cold War” period, which started after the end of the Second World War, communist and capitalist countries confronted each other

in a global struggle for political dominance. The musical domain was also enrolled in the global dispute and, in 1948, a Congress of Composers and Critics in Prague established a ban on dodecaphonic music for leftist artists. Claudio Santoro was among the Brazilian participants of the Congress, and he abandoned dodecaphonic composition soon after, writing about this decision to his teacher.

At the same time, under the influence of Mozart de Araújo (1904-1988), Guerra-Peixe read the *Ensaio Sobre a Música Brasileira* and was inclined to adopt a nationalist orientation. He had tried to conciliate both trends during the time that he had moved to Recife to work as composer and arranger for a radio station. Under the impact of the musical folklore of the region, he finally abandoned the techniques of dodecaphonic music. Santoro and Guerra-Peixe became nationalist composers and the *Grupo Música Viva* lost momentum. Edino Krieger (1928-2022), the youngest member of *Música Viva*, a native of Santa Catarina state who studied violin in Rio de Janeiro, chose to stay by Koellreutter’s side, who was his teacher of composition at the time. Later, Krieger continued his studies in the United States and in England.

In 1950, Guarnieri published his *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (Open Letter to Brazilian Musicians and Critics) against dodecaphonic music. Many considered the stance expressed in the letter as politically motivated, rather than musically inspired, something uncommon for the composer. In the following period, Santoro,

who lived abroad for many years for political reasons, adopted once again an international music language. Guerra-Peixe was recognized as the composer who provided the best field research on the musical folklore while living in different regions of the country. Edino Krieger became a well respected composer, who adopted neoclassic-nationalist or international contemporary languages and techniques. He was also a creative leader and manager of musical institutions and events of great importance for contemporary Brazilian music.

In conclusion, I want to refer again to what I had stated in the beginning of this article regarding the creative diversity of Brazilian composers. For many years now I have said that the richness of Brazilian music comes from the diversity of all its manifestations and trends taken together. Neither one of them, be it nationalist music, internationalist or any other alternative manifestation considered in isolation has a comparable value in relation to the totality. The group of five composers examined here exemplifies the creative energies and great potential of this wide artistic universe.



EDINO KRIEGER

EDELTON GLOEDEN

É possível constatar que, entre os compositores aqui apresentados, César Guerra-Peixe e Edino Krieger foram os que mais familiaridade tiveram em compor para violão, pela formação como violinistas e, em determinados momentos, através de estudo informal. No caso de Krieger, a amizade com Turíbio Santos (1943) mostrou-se decisiva para iniciar o corpo de sua obra para violão, como podemos notar neste curioso depoimento do mestre maranhense feito à musicóloga Ermelinda Paz (1949):

...estudei música com ele durante 3 anos. Ele me dava aulas de tudo que você puder imaginar em música. Ele me dava aula de Percepção Musical, até Contraponto e Fuga, e eu dava aulas de violão para ele.

Nas seis obras para violão de Krieger, compostas entre 1955 e 2019, em períodos espaçados, podemos observar duas vertentes: na primeira, temos suas três obras de concerto – *Ritmata*, *Passacalha para Fred Schneiter* e *Alternâncias* – e, na segunda, três peças inspiradas no círculo familiar – *Prelúdio*, *Romanceiro* e *A Bela Luna*.

A primeira vertente inicia-se com *Ritmata*, obra da maturidade encomendada por insistência de Turíbio Santos, sob os auspícios do Itamaraty, com propósitos editoriais através da *Collection Turíbio Santos* da editora Max Eschig, e de registro fonográfico pelo selo Erato. Em depoimento ao violonista Marco Lima, Krieger nos conta sobre o processo de composição e a contribuição de Turíbio Santos:

Lembro-me que nós passamos uma tarde inteira aqui conversando, ele me dando dicas sobre as possibilidades do violão, inclusive das possibilidades do violão contemporâneo. E aí eu fiz uma peça pra ele que eu chamei de Tocata para Violão. Ele levou a peça, e dias depois me disse: “olha, acho que eu vou sugerir mudar o título dessa peça, viu? Porque é uma tocata com tanto ritmo que eu chamaria ela de Ritmata!”. Então ele rebatizou a peça de Ritmata, que ficou assim até hoje.

Turíbio Santos estreou-a em Paris em 1975, tornando-se rapidamente uma das obras brasileiras mais executadas no Brasil e exterior. Vale notar que, junto com o *Livro para as Seis Cordas* de José Antonio de Almeida Prado (1943-2010) e *Momentos I* de Marlos Nobre (1939), comissionadas conjuntamente com a obra de Krieger, é inaugurado

um novo período no repertório violonístico brasileiro, que até aquele momento voltava-se totalmente à linguagem nacional. Estas obras utilizaram técnicas composicionais de movimentos estéticos de diversas tendências das vanguardas da época.

No caso da **Ritmata**, o tratamento cromático advindo dos ensinamentos de Koellreutter, apresentado no *Lent* introdutório com pequenos motivos percussivos, é seguido pelo *Allegro Energico* que permeia a obra de rítmica fluente e intensa, e ousaríamos até dizer de corte bartokiano, que explora efeitos percussivos e harmonizações predominantes em quartas que percorrem o instrumento em um sofisticado tratamento de variações em progressões contínuas. Há uma *Cadenza ad lib.* central explorando notas repetidas, trêmulos e *clusters* arpejados. O movimento enérgico é retomado, dirigindo-se à conclusão que leva a obra ao ponto culminante.

Passacalha para Fred Schneiter foi encomendada por sugestão do violonista e professor Nicolas de Souza Barros (1953) e pela Associação de Violão do Rio de Janeiro (AV-Rio) para ser a peça de confronto da prova final do I Concurso Nacional de Violão Fred Schneiter, em 2002. Nesta obra, feita à memória do violonista e compositor baiano Fred Schneiter (1959-2001), de corte neoclássico, o tema cromático quase serial, intenso e expressivo, é apresentado após o acorde inicial tocado quatro vezes, evocando atmosfera misteriosa que nos remete ao *O Castelo do Barba-Azul* de Bartók. Segue a sequência de variações em ordem progressiva

de virtuosismo, que explora recursos técnicos como arpejos, progressões escalares, rasgueados, trêmulos, harmônicos, *pizzicatti* e uma rica percussão em timbres variados. Observa-se uma das variações com um ritmo nordestino, que contrasta com a intensidade crescente das variações anteriores. A obra é concluída com o tema, apresentado de forma reduzida, conduzido através de acelerando e crescendo por toda a extensão do instrumento, seguido de uma célula rítmica percussiva e um acorde final.

Alternâncias foi outra encomenda feita por Nicolas de Souza Barros e pela AV-Rio, para ser a peça de confronto da prova final do Concurso Nacional organizado pela entidade. É a obra para violão mais aberta de Krieger – sua estrutura em fragmentos contrastantes, apresentados em sequência determinada, é por vezes conflitante pela diversidade de estilos, que impõem aos intérpretes uma participação significativa para a construção de uma interpretação. Tal diversidade estilística mostra a abertura de Krieger – que testemunhou, em sua trajetória como compositor e promotor cultural, os embates estéticos entre gerações de compositores brasileiros – para a possibilidade de combinar com maestria linguagens díspares.

A segunda vertente se caracteriza por despojamento, informalidade e simplicidade. São miniaturas engenhosas que se mostram propícias para uso pedagógico. Bem antes do contato com Turíbio Santos, Krieger já demonstrava interesse pelo violão, quando o praticava acompanhando

canções. Foi em Londres, em 1955, quando, segundo o compositor, fez sua primeira experiência em escrever para o instrumento – o *Estudo para violão*, obra de juventude de leve e nostálgica atmosfera villalobiana. Mais tarde, intitulada *Prelúdio*, esta pequena peça, dedicada a seu pai Aldo Krieger, foi estreada por Turíbio Santos no Rio de Janeiro.

Romanceiro é uma simples canção na forma A-B-A. A primeira parte foi composta para a trilha sonora de uma peça teatral baseada no *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. A seção B foi criada posteriormente, quando seu filho Eduardo, a quem a obra foi dedicada, estava estudando violão. As melodias são construídas na corda aguda sobre um pedal na corda mais grave do instrumento, e o resultado sugere certa atmosfera árida e evocativa de cancioneiros sertanejos.

A Bela Luna, dedicada à sua neta, é uma singela valsa brasileira de salão também na forma A-B-A, reminiscência do ambiente musical de sua infância e juventude no convívio com as atuações de seu pai músico.

EDINO KRIEGER

EDELTON GLOEDEN

It is possible to state that, among the composers in this CD, César Guerra-Peixe and Edino Krieger are the ones showing greater familiarity with the guitar in their compositions, given that both were violin players and took informal guitar lessons at later periods. In the case of Krieger, his friendship with Turíbio Santos (born 1943) was a decisive factor to start composing for the guitar, as we can read in this interesting interview given by the master guitar player to the musicologist Ermelinda Paz (born 1949):

... I studied music with him for three years. He taught me everything you could imagine about music. He gave me classes on Musical Perception, up to Counterpoint and Fugue, and I taught him the guitar.

In the six pieces for guitar by Krieger, composed between 1955 and 2019, at extended intervals, we can observe two approaches: in the first, his three concert works – *Ritmata*, *Passacalha para Fred Schneider* and *Alternâncias* – and, in the second, three pieces inspired by his family – *Prelúdio*, *Romanceiro* and *A Bela Luna*.

The first approach starts with *Ritmata*, from his mature period, and was composed at the request of Turíbio Santos under the patronage of Itamaraty (Brazilian Ministry of Foreign Affairs), made for the *Collection Turíbio Santos* published by Max Eschig and recorded for the Erato label. In an interview given to guitar player Marco Lima, Krieger recounted the contribution of Turibio Santos for the composition of the work:

I remember that we spent an entire afternoon talking, he gave me hints about the various possibilities related to contemporary writing for guitar. Then, I wrote the piece for him and I called it Tocata para Violão (Toccata for Guitar). He took it with him and after a few days he told me: “Look here, I think I can suggest to change the title, OK? You see, this is a toccata with so many rhythms that I can call it “Rhytmata!”. And so he renamed it Ritmata and the title stayed to this day.

Turíbio Santos premiered the work in Paris in 1975, and it rapidly became one of the most performed Brazilian compositions in Brazil and abroad. It is important to note that, together with *Livro para as Seis Cordas* by José Antonio de Almeida Prado (1943-2010) and *Momentos I* by Marlos Nobre (born 1939), both commissioned jointly with Krieger’s

work, a new period starts for the Brazilian guitar repertoire, which up to that time was totally dedicated to a nationalist musical language. These new works used technical elements of composition related to the aesthetics of the various avant-garde movements of the period.

In the case of *Ritmata*, the chromatic treatment – stemming from the teachings of Koellreutter and presented in the *Lent* introduction with small percussion motifs – is followed by the *Allegro Energico* that permeates the whole work characterized by rhythmic flow and intensity that we may venture to relate to Bartók’s creations, exploring percussion effects and harmonies predominantly in fourths, and running through the instrument with a sophisticated treatment of variations in continuous progressions. There is a central *Cadenza ad lib* that explores repeated notes, *tremolo* and clusters in *arpeggios*. The energetic movement reappears towards the conclusion as the culminating point of the work.

Passacalha para Fred Schneider was requested by the *AV-Rio - Associação de Violão do Rio de Janeiro* (Guitar Association of Rio de Janeiro) under the suggestion of professor Nicolas de Souza Barros (born 1953) to be the test piece in the finals of the competition *I Concurso Nacional de Violão Fred Schneider*, in 2002. In this work, of a Neo-classic style celebrating Brazilian guitarist and composer Fred Schneider (1959-2001), from Bahia, the almost serial chromatic theme, intense and very expressive, is presented after the initial chord repeated four times, and it evokes the mysterious atmosphere of *Bluebeard’s Castle* by Bartók. It is

followed by a sequence of variations in a progressive order of virtuosity, exploring technical elements such as *arpeggios*, scale progressions, *rasgueado*, *tremolo*, harmonics, *pizzicatti*, and a rich array of various percussion timbres. One notable variation presents a Brazilian north-eastern type of rhythm that contrasts with the growing intensity of the preceding variations. The work concludes with the theme, presented in reduced form, transported by *accelerando* and *crescendo* throughout the complete extension of the instrument, followed by a percussive rhythmic cell and a final chord.

Alternâncias was another request by Nicolas de Souza Barros and AV-Rio, to be the test piece in the finals of the association's National Competition. It is the most structurally open of the works for guitar by Krieger, with its construction by means of contrasting fragments in ordered sequence in which the diversity of styles can generate conflicts demanding a strong involvement of the performer in order to define the appropriate interpretation. Such stylistic diversity shows Krieger's musical openness and his mastery in combining different musical languages, considering also the fact that he had experienced throughout his career, as a composer and cultural producer, the aesthetic conflicts between different generations of Brazilian composers.

The second approach in Krieger's work is characterized by informality and simplicity, with works that are skillfully created miniatures and can be used for pedagogical activity. Well before his first contacts with Turíbio

Santos, Krieger had demonstrated interest in the instrument by accompanying songs with the guitar. In London in 1955, as he declared, he created his first work for guitar, *Estudo para Violão*, a youthful composition with an airy and nostalgic atmosphere related to the music of Villa-Lobos. He later dedicated this short piece titled ***Prelúdio*** to his father Aldo Krieger, and the work was premiered in Rio de Janeiro by Turíbio Santos.

Romanceiro is a simple song in A-B-A form. The first part was composed as soundtrack for a theatrical production based on the poems of *Romanceiro da Inconfidência* by author Cecília Meireles. Section B was later created when his son Eduardo, to whom the work was dedicated, started to study guitar. The melodies are built on the high string over a pedal on the lowest string of the instrument, and the result suggests an arid atmosphere that evokes the songs of the *sertanejos*.

A Bela Luna, dedicated to his granddaughter, is a delicate Brazilian waltz also in the A-B-A form, reminiscent of the musical ambiance of his childhood and youth years as he watched the public presentations of his musician father.

CAMARGO GUARNIERI

MARCELO FERNANDES

*Prof. Dr. e Pró-Reitor
de Extensão, Cultura e
Esportes da UFMS*

Sendo Mozart Camargo Guarnieri um dos maiores compositores da história da música brasileira e um dos mais refinados artistas de seu tempo, é de se lamentar que sua produção se resume a seis peças originais para violão solo: três estudos, um ponteio e duas valsas-choro. Estas peças, escritas entre 1944 e 1986, constituem também um setor pouco estudado de sua produção, pois além de uma breve análise da musicóloga Marion Verhaalen (1930-2020), não foram pesquisadas em profundidade por praticamente nenhum outro estudioso até nossa tese de doutorado, defendida em 2011. Se pela quantidade ou envergadura das composições para violão esse *corpus* não se sobressai dentro do repertório violonístico brasileiro, um olhar mais atento pode nos revelar sua importância histórica e artística.

O *Ponteio* (1944) foi composto por incentivo do violonista uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001) que, durante uma turnê no Brasil, foi apresentado a Guarnieri por Villa-Lobos. Carlevaro relatou-nos que Guarnieri pouco conhecia sobre a escrita para violão, e que ele entregou então ao compositor a partitura das *Variations sur “Folia de España”* et *Fugue* de Manuel Ponce (1882-1948), para servir como modelo. Em poucos dias, o *Ponteio* para violão estava concluído e o próprio Carlevaro fez a primeira audição e uma gravação em finais dos anos 1950. A obra apresenta uma estrutura composicional ousada para o repertório da época, com harmonias em quartas e simetrias que quebram a lógica tonal. Elementos como *tremolo* e melodia composta (melodia escrita a uma voz que durante a execução pode ser desmembrada em 2 ou mais vozes), praticamente inexplorados no repertório brasileiro da época, estão utilizados na peça. *Ponteio* é uma das primeiras obras brasileiras para violão escritas por um compositor não violonista, com uma estética e estrutura que não se vinculam à obra de Villa-Lobos, sobretudo no campo idiomático e, por isso, constitui-se em um memorável enriquecimento para o repertório da década de 1940. Na mesma linha do *Ponteio*, a *Valsa-Chôro nº 1* apresenta contraponto notável e muito representativo do estilo de Guarnieri, com forma e harmonia mais próximas da música popular. O que impressiona na *Valsa-Chôro nº 1* é o seu desenvolvimento motivico e seu projeto harmônico, ambos de alta elaboração intelectual e inspiração genuína, sem que com isso se perca a singeleza da obra.

Em 1958, Guarnieri escreve seu *Estudo nº 1*. Trata-se de uma obra que segue a estrutura de muitos de seus ponteios e estudos para piano, com uma exposição tonal mais estável, seguida de desenvolvimento motivico e harmonias altamente elaboradas que levam o intérprete ao seu limite. Foi editada com uma habilidosa revisão de Isaías Savio (1901-1977), violonista uruguaio radicado em São Paulo e professor de violão do Conservatório Dramático e Musical, a quem esta peça foi dedicada. O *Estudo nº 1* é, tecnicamente falando, um *tour de force*. Em outras palavras, a falta de idiomatismo instrumental – sobretudo no que diz respeito à relação esforço/resultado, mas também em se tratando de utilizar recursos do violão que sublinhem o discurso musical – faz dessa peça uma página esquecida no repertório brasileiro. Gravada apenas por Manuel Barrueco (1952) em finais dos anos 1970, está praticamente fora dos programas de concerto, apesar de constituir uma das mais bem logradas miniaturas de todo o repertório.

Após concluir o *Estudo nº 1*, Guarnieri abandona a composição para violão por mais de vinte anos, voltando nos anos de 1980 com uma linguagem mais introspectiva. Os *Estudos nº 2* e *nº 3* não atraíram muito a atenção do meio violonístico, apesar de terem sido publicados na Europa, com boa distribuição, sob os auspícios do violonista e musicólogo italiano Angelo Gilardino (1941-2022).

O *Estudo nº 2* é bastante idiomático e apresenta um desenvolvimento motivico e harmônio muito especial, superando o *Estudo nº 1* em

complexidade ou o *Ponteio* em adequação instrumental. O *Estudo nº 3* evoca uma atmosfera neoclássica com harmonia colorística sobre motivos ondulantes, formando um discurso que conduz à parte central, de caráter dramático. Nestes dois estudos, a inventividade extraordinária de Guarnieri em conseguir harmonias inusitadas com elementos essenciais e lograr uma polifonia complexa, mesmo com uma escrita básica a duas vozes, resultou em um conjunto de raro artesanato.

Angelo Gilardino em seu *Manuale di Storia della Chitarra* assinala a importância destas obras de Guarnieri:

“No Brasil, a imponente figura de Heitor Villa-Lobos parece ter inibido mais que incentivado o desenvolvimento de uma linha de composição para violão. A despeito disso, temos o excepcional Mozart Camargo Guarnieri (1907), um músico brilhante formado na Europa – empenhado, como Villa-Lobos (embora de outra forma) na criação de uma escola nacional – mas que só em 1945 (sic) se propõe a compor uma peça para violão, *Valsa chôro*, obra de boa inspiração melódica e harmonicamente colocada no limite extremo da tonalidade; ainda mais elusivo, fragilmente repousado sobre a ambiguidade cromática e revelador do *métier* consumado do autor, o esplêndido *Estudo n. 1* (uma outra joia da coletânea de Ricordi-Ablóniz) quebra a melancolia de um canto dissimulando-o em tramas de harmonias arpejadas. Na mesma linha, mas com uma escrita simplificada, Camargo Guarnieri retorna com *Estudos nº 2* e *nº 3*, publicados em 1984.”

A última composição para violão de Guarnieri é a *Valsa-Chôro nº 2*, uma obra fora de seu tempo, pois mesmo os compositores nacionalistas já não estavam se interessando pelo gênero quando ela foi composta. Esse fato, entretanto, não lhe nega o caráter de novidade – essa obra não se apresenta como “mais uma valsa-chôro”, pois trata-se de uma composição notável se comparada a outras do repertório, tanto pela beleza do contraponto, quanto pela inventividade tonal, que chega aos limites desse sistema. Foi concebida sob a inspiração do violonista e professor fluminense Jodacil Damasceno (1929-2010), que a estreou.

Podemos afirmar que o legado de Guarnieri para o repertório violonístico transcende suas próprias obras, pois engendra a criação de um grande setor do repertório brasileiro, ainda pouco explorado. O caminho composicional iniciado com o *Ponteio* e com a *Valsa-Chôro nº 1* foi, em muitos aspectos, continuado pelas obras de seus discípulos, já nos anos 1950. Theodoro Nogueira, Osvaldo Lacerda e Sérgio de Vasconcellos-Corrêa iniciam suas produções para o violão e, apesar de poéticas distintas e das individualidades estilísticas, essas obras apresentam características em comum com as obras de Guarnieri, como o rigor formal e o mesmo apego à estética de Mário de Andrade.

É paradoxal o fato de que obras tão relevantes sejam raramente tocadas, e que a maioria dos violonistas aleguem que o repertório para o instrumento seja composto por obras de compositores menos conhecidos. Este álbum traz uma consistente versão dessas obras, pois

é assinado pelo intérprete que fez a estreia mundial desse conjunto no Sesc Ipiranga em São Paulo em 1994, e que possui intimidade com a estética e com a obra de Camargo Guarnieri. Esperamos que essa empreitada encoraje outros violonistas a dedicarem tempo e intelecto a essas pequenas joias.

CAMARGO GUARNIERI

MARCELO FERNANDES

*Professor and Dean of
Extension, Culture and Sports
at the Federal University of the
State of Mato Grosso do Sul*

Mozart Camargo Guarnieri is one of the greatest composers in the history of Brazilian Music and one of the most refined artists of his time. Therefore, we can only regret that his compositions for guitar solo amount to a total of only six pieces: three *estudos*, one *ponteio* and two *valsas-chôro*. Written between 1944 and 1986, they are a group of works within his musical output that have been little studied by researchers. Besides a brief analysis by musicologist Marion Verhaalen (1930-2020), they were not examined again by music specialists until our own doctoral dissertation in 2011. If by scope and quantity it does not stand out within the Brazilian repertoire for guitar, a closer examination will nonetheless reveal its artistic and historical importance.

Ponteio (1944) was composed by the suggestion of Uruguayan guitar master Abel Carlevaro (1916-2001) who at the time was on an artistic tour in Brazil and was introduced to Guarnieri by Villa-Lobos. Carlevaro told us that Guarnieri had little knowledge about how to write for guitar and that he gave the composer the score of *Variations sur "Folia de España" et Fugue* by Manuel Ponce (1882-1949) as a model. In just a few days, Guarnieri finished *Ponteio* and Carlevaro himself premiered the piece and recorded it in the late 1950s. This work presents an advanced composition structure for the period, with fourth harmonies and symmetries that disrupt its tonal logic. Elements such as *tremolo* and compound melody (a melody written in one voice that, during the performance, can be divided into 2 or more voices), practically unexplored in the Brazilian repertoire of the time, are used in the piece. *Ponteio* is one of the first Brazilian pieces for guitar by a composer who was not a guitar player and that presents an aesthetic, idiomatic perspective and writing style unrelated to the works of Villa-Lobos. In this way, it was a memorable addition that enriched the musical repertoire of the 1940s. In the same vein, the piece *Valsa-Chôro nº 1* shows remarkable elements of counterpoint, typical of Guarnieri's style, closer in form and harmony to popular music. What is impressive in *Valsa-Chôro nº 1* is the development of motifs and harmonies at the same time of great intellectual elaboration and genuine inspiration, without affecting the work's general simplicity.

In 1958, Guarnieri wrote *Estudo nº 1*. It presents the same structural qualities of his *ponteios* and studies for piano, with a more stable tonal display followed by highly elaborated developments of motifs and harmonies that are a great challenge to the performer. It was revised and edited with great skill by guitar master Isaías Savio (1901-1977) from Uruguay. The composition was dedicated to Savio, who lived in São Paulo and taught at the Conservatório Dramático e Musical.

In technical terms, *Estudo nº 1* is a *tour de force*. In other words, given the lack of proper idiomatic instrumental elements, especially regarding the relation effort-results but also in what pertains the use of the specific resources of the guitar that can highlight a characteristic musical discourse, the composition can be considered a forgotten piece of the Brazilian repertoire. It was recorded only by Manuel Barrueco (born 1952) in the late 1970s, and it is not presented in concerts nowadays, in spite of being one of the most well composed miniatures in the repertoire for guitar.

After *Estudo nº 1*, Guarnieri would not compose for guitar again for more than 20 years, returning to the instrument in the 1980s and displaying a more introspective musical language. *Estudos nº 2* and *nº 3* did not attract much attention in spite of being published and distributed in Europe by Italian guitar player and musicologist Angelo Gilardino (1941-2022).

Estudo nº 2 is highly idiomatic and presents a peculiar development of motifs and harmonies that surpasses the complexity of *Estudo nº 1*

and surpasses also the instrumental adequacy in *Ponteio*. *Estudo nº 3* evokes a type of Neo-classic atmosphere with color harmonies over undulating motifs that guide the central part with its dramatic expression. In these two *Estudos*, Guarnieri's extraordinary capacity to create unusual harmonies with essential elements and to produce complex polyphonic effects with just the basic resources of writing for two voices, resulted in a collection of pieces of a high and rare crafted quality.

Angelo Gilardino, in his *Manuale di Storia della Chitarra*, stresses the importance of these works by Guarnieri:

“In Brazil, the towering figure of Heitor Villa-Lobos seems to have inhibited rather than promoted the further development of compositions for guitar. Nonetheless, we have the exceptional Mozart Camargo Guarnieri (1907), a brilliant musician educated in Europe – like Villa-Lobos (but in different ways), committed to the Nationalist school – who only in 1945 (sic) started to compose for the guitar: *Valsa chôro* a melodic inspired work and harmonically placed at the extreme limit of tonality. Still more evanescent, slightly accommodated over chromatic ambiguity and disclosing the consummated craftsmanship of the author, the splendid *Estudo n. 1* (another jewel belonging to the collection by Ricordi-Ablóniz) breaks the suggested melancholy of a song and hides it under harmonic arpeggios. In the same line, but with a simplified text, Camargo Guarnieri returns with *Estudos nº 2* and *nº 3*, published in 1984.”

Guarnieri's last composition for guitar is *Valsa-Chôro nº 2*, a work out of its time, given the fact that not even the nationalist composers were interested in the genre at the time the work was composed. This doesn't take away its novelty for the period, since the piece is not just "one more *valsa-chôro*" but in fact it is a remarkable composition when compared to others of the same repertoire, given the beauty of its counterpoint elements and the creativity that reaches the limits of the tonal system. It was inspired by the guitar master Jodacil Damasceno (1929-2010), from Rio de Janeiro, who premiered this piece.

One can state that Guarnieri's legacy for the guitar repertoire goes beyond its own compositions toward the establishment of a large domain of Brazilian repertoire that still deserves to be further explored. *Ponteio* and *Valsa-Chôro nº 1* were groundbreaking pieces already for Guarnieri's disciples in the 1950s. When Theodoro Nogueira, Osvaldo Lacerda and Sérgio de Vasconcellos-Corrêa started to compose for guitar, their works, in spite of their stylistic individuality and differentiated musical poetics, showed common characteristics with Guarnieri's compositions, such as formal rigor and attachment to the aesthetics of Mário de Andrade.

It is a paradox that such relevant musical works are scarcely performed by guitar players, those very players who complain frequently that their repertoire is in large part the product of lesser known composers within the world of concert music. This album offers a consistent version of these works as it is performed by the same artist who premiered this musical collection

at Sesc Ipiranga in São Paulo in 1994, as he is intimately acquainted with the works and aesthetics of Camargo Guarnieri. We hope that this initiative will encourage other guitar musicians to dedicate their time and intelligence to these little musical jewels.

CLAUDIO SANTORO

FELIPE GARIBALDI

*Violonista e Mestre pela
Escola de Comunicações
e Artes da USP*

Escritas entre os anos de 1982 e 1983, no alto da maturidade composicional de Claudio Santoro, suas três peças para violão solo são bastante significativas para o instrumento no Brasil no século XX, no contexto da música de concerto. Apesar da curta duração, estas obras apresentavam elevado grau de complexidade técnica e um afastamento da estética nacionalista que predominava no repertório violonístico brasileiro até meados dos anos 1970.

A motivação de Santoro para compor para violão teve origem no pedido do violonista Turíbio Santos, que buscava obras inéditas para sua coleção de publicações junto a *Éditions Max Eschig*, na França, e do contato próximo com o violonista Geraldo Ribeiro (1939) no Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1982.

Assim surgiram as primeiras composições: *Prelúdios*, atendendo a Turíbio Santos, e o então *Estudo nº 1*, dedicado a Geraldo Ribeiro. Em 1983, Santoro foi solicitado pela Companhia Sul América a compor peças de confronto para o Concurso Jovens Intérpretes da Música Brasileira, que incluiu uma obra para violão solo que contou com a colaboração do violonista mineiro Eustáquio Grilo (1949). Na ocasião, Santoro reuniu todas as peças de confronto em uma grande obra orquestral.

Dois anos mais tarde, em 1985, se deu o primeiro encontro entre Edelson Gloeden e Claudio Santoro, no Festival de Música de Londrina, quando o violonista teve a oportunidade de apresentar a *Fantasia Sul América para violão*, recebendo elogios do compositor por sua interpretação. Um segundo encontro ocorreu em 1987, no Festival de Música de Brasília, quando Gloeden realizou a primeira audição da obra violonística de Santoro. Dias mais tarde, em reunião particular, o violonista apresentaria suas soluções técnico-interpretativas para alguns dos trechos mais desafiadores das peças, entusiasmando o compositor a tal ponto que este quis, ali mesmo, registrar a interpretação numa gravação! Embora tal registro não tenha sido tecnicamente possível na ocasião, o presente álbum, que agora temos em mãos, vem nos trazer a interpretação que tanto cativou Santoro!

Com pleno domínio da técnica composicional, e o desafio de escrever para um instrumento que não lhe era familiar, Santoro parte das relações intervalares entre as cordas do violão, encontrando uma

harmonicidade natural do instrumento, para criar um discurso sonoro altamente cromático e atonal. O conjunto das obras para violão pode ser considerado como um ciclo, pela unidade estilística implícita na última fase do compositor.

Os *Prelúdios* foram concebidos como uma única obra. O *Prelúdio I* flui por formas-motivo e derivações intervalares em sinuosos arpejos, que são frequentemente interrompidos por acordes repetidos junto a uma nota solitária, com um pontilhismo quase weberniano. O *Prelúdio II* apresenta uma seção em *tremolo*, um dos grandes desafios técnicos desta peça, e que é seguida de uma melodia cortante em rítmica de choro, uma reminiscência da fase nacionalista do compositor.

O *Estudo*, por sua vez, é sua obra mais intensa, de um virtuosismo transcendental, finalizando com um acorde repetido seguido pela nota Mi grave, contundentemente solitária, lembrando o motivo marcante do *Prelúdio I*.

A *Fantasia Sul América*, de grande lirismo à maneira de um improviso, culmina numa torrente de arabescos rápidos, encerrada com harmonias quartais, conectando com naturalidade a essência intervalar e o idiomatismo instrumental das peças anteriores.

CLAUDIO SANTORO

FELIPE GARIBALDI

Guitar player, holds a Master of Music degree from the School of Communication and Arts of the University of São Paulo

The three pieces for solo guitar by Claudio Santoro were written between 1982 and 1983, during his consummated mature period of musical creativity, and are very important compositions of concert music for guitar in the 20th century. In spite of being short, they are technically complex creations and depart from the aesthetics of musical nationalism that characterized the Brazilian repertoire for guitar up to the 1970s.

Santoro wrote these pieces responding to a request by concert guitar master Turíbio Santos, who at the time was searching for new and unpublished works, for the collection he edited for *Éditions Max Eschig* in France. Contributing also to the writing was Santoro's close association with

guitar concert player Geraldo Ribeiro (born 1939) during the *Festival de Inverno de Campos do Jordão* (a music festival in Brazil) in 1982.

The two initial compositions for guitar were *Prelúdios*, for Turíbio Santos, and *Estudo nº 1*, dedicated to Geraldo Ribeiro. In 1983, Santoro was asked by *Companhia Sul América* to compose pieces for the competition *Concurso Jovens Intérpretes da Música Brasileira*, for young players of Brazilian repertoire. One of these pieces was a guitar solo composition with the assistance of guitar player Eustáquio Grilo (born 1949). After that, Santoro was able to unite all the competition pieces into a large orchestral composition.

The first encounter between Edelton Gloeden and Claudio Santoro took place two years later, in 1985, at the *Festival de Música de Londrina*. At the occasion, the guitarist played Santoro's *Fantasia Sul América para violão* and was complimented by the composer for his performance. A second meeting took place in 1987 at the *Festival de Música de Brasília*, when Gloeden performed the first audition of the complete works for guitar by Santoro. Later on, in a private meeting, Gloeden was able to present his technical and musical solutions for the most demanding and challenging parts of the compositions, and his observations were so well received that the composer wanted to immediately record the parts! This was not possible at the time, and yet the present recording gives us the interpretations that greatly pleased Santoro!

With his great mastery of the techniques of composition, Santoro was able to meet the challenge of writing for an instrument that was not so familiar to him, taking as his point of departure the interval relations between the strings of the guitar, and in this way revealing the natural harmonic character of the instrument in order to create a highly chromatic and atonal musical discourse. His guitar works can be considered a cycle, given their stylistic unity as presented in the last creative phase of the composer.

The ***Prelúdios*** were conceived as a unique work. *Preludio I* flows with formal motifs and intervals derivations by way of sinuous arpeggios that are interrupted frequently by repeated chords, together with a solitary note with an almost Weberian pointillism quality. *Prelúdio II* presents a whole section in *tremolo*, a great technical challenge in the composition, followed by a sharp melody in *choro* rhythm as a reminder of the composer's earlier nationalist musical period.

Estudo is a more intense work with a transcendental *virtuoso* quality, and it ends with a repeated chord followed by a poignantly solitary low E note, as a reminder of the characteristic motif of *Prelúdio I*.

Fantasia Sul América has a great lyrical quality in the manner of musical improvisation that culminates in a flow of rapid arabesques and finishes by way of quartal harmonies, naturally connecting with the characteristic intervals and the idiomatic instrumental qualities of the previous pieces.

OSVALDO LACERDA

MARCELO FERNANDES

A obra para violão de Osvaldo Lacerda se resume a apenas três peças: *Ponteio* (1969), *Valsa* (1961) e *Moda Paulista* (1961). Segundo o compositor, as peças foram feitas a pedido do Prof. Manoel São Marcos (1909-2004), para que sua filha, a violonista Maria Lívia São Marcos (1942) – na ocasião, aluna de Lacerda – as executasse. A *Valsa* é dedicada à própria Maria Lívia, a *Moda Paulista* ao Prof. São Marcos, e o *Ponteio* a Isaiás Sávio. *Moda Paulista* – única peça editada – é especialmente idiomática, pela alternância de trechos em rasgueados e a utilização de melodias com paralelismos de intervalos de terças e décimas que simulam um desafio entre cantadores. Já o *Ponteio*, ao contrário da *Moda Paulista*, apresenta um elaborado tratamento contrapontístico e

a presença da melodia composta. Esses dois elementos são utilizados como forma de enriquecer a trama polifônica, à maneira de Guarnieri, com resultado bastante pessoal e eficiente.

A *Valsa* é uma peça em andamento moderado, que se acelera na seção intermediária, possuindo um caráter lírico e apaixonado e impregnado de cromatismos na melodia e na harmonia. A independência dos planos é a marca registrada da escola de Guarnieri e esta peça é um bom exemplo de escrita a três vozes, cuja parte intermediária – o acompanhamento – é por vezes abandonada em função de uma maior fluência na voz principal, sendo que nesses trechos o contraponto entre o baixo e a melodia torna-se ainda mais independente. A utilização de acordes em quartas, com cordas soltas em momento de clímax, mostra uma solução notável, pois esses acordes imprimem um brilho harmônico à melodia e permitem fluência ao trabalho do intérprete.

Dessa forma, a contribuição de Osvaldo Lacerda ao repertório violonístico é pouco prolífica, mas se mostra proficiente quanto à escrita para o instrumento. O compositor é conhecido por seu esmero na escrita para voz e instrumentos, e em suas obras para violão esse cuidado também fica evidente, pois o estilo herdado de Guarnieri mostra-se notavelmente mais eficiente e violonístico nestas composições.

OSVALDO LACERDA

MARCELO FERNANDES

The works for guitar by Osvaldo Lacerda total just three compositions: *Ponteio* (1969), *Valsa* (1961) and *Moda Paulista* (1961). According to the composer, the three works were requested by guitar professor Manoel São Marcos (1909-2004) to be played by his daughter, concert guitar player Maria Livia São Marcos (born 1942), who was at the time a student of Lacerda. *Valsa* is dedicated to Maria Livia herself, *Moda Paulista* to Professor São Marcos, and *Ponteio* to Isaías Sávio.

Moda Paulista, the only published work, is specially idiomatic, alternating between parts with *rasgueado* technique and the use of melodies with parallel intervals of thirds and tenths, simulating a dispute between *cantadores* (a popular Brazilian genre of improvised musical

challenge between two contenders singing and playing the guitar). *Ponteio*, in contrast to *Moda Paulista*, has two relevant aspects in its construction: elaborate use of counterpoint and compound melody. These two elements are used in ways that are both personal and very efficient to enrich the polyphony in a manner that recalls Guarnieri's compositions.

Valsa has a moderate tempo that is accelerated in the middle section, with lyrical and passionate elements impregnated by melodic and harmonic chromaticism. The independence of the different musical layers is a characteristic feature of the Guarnieri school, and this composition is a good example of writing in three parts, in which the middle part – the accompaniment – is abandoned at times in order to promote greater fluency of the main voice, and in such parts the counterpoint between the bass and melody becomes even more independent. The use of chords in fourths with open strings at climatic moments is a remarkable solution, as these chords are able to impart harmonic brilliance to the melody and they allow greater fluency for the performer.

As such, if the contributions of Osvaldo Lacerda for the guitar repertoire are few, they indeed show great competence in writing for the instrument. He is known for his refinement in composing for voice and instruments, and the same care and attention is evident in his works for guitar. In these compositions, the style inherited from Guarnieri becomes notably more efficient in relation to the essential characteristics of the guitar playing.

CÉSAR GUERRA-PEIXE, OS VIOLONISTAS E O VIOLÃO

CLAYTON VETROMILLA

*Violonista e Prof. Dr. do
Instituto Villa-Lobos da Unirio*

Este texto apresenta dados sobre as relações de amizade e/ou profissionais estabelecidas entre o compositor César Guerra-Peixe e diversos violonistas. O objetivo é avaliar tal rede de contatos e especular sobre o papel que esta pode ter exercido na gênese bem como nas características do repertório – de um lado, expressa em homenagens prestadas por meio de dedicatórias, e de outro a elaboração de uma linguagem pessoal para o trato com o instrumento.

I – OS VIOLONISTAS: CONTATOS E GÊNESE

O autógrafo da *Suíte* para violão (antes, *Três Peças para Guitarra*), datado em 6 de maio de 1946, inclui a expressiva dedicatória

“Compostas especialmente e dedicadas a Mozart Araújo, um dos raros homens, do Brasil, que admitem investigação musical”.

O musicólogo e violonista José Mozart de Araújo (1904-1988), além de ter sido o interlocutor de Guerra-Peixe nas discussões sobre o atonalismo na música brasileira que motivaram a composição da *Suíte*, exerceu relevante papel na maneira pela qual o compositor passou a interpretar o nacionalismo musical preconizado por Mário de Andrade, anos mais tarde.

Entre 1949 e 1953, o compositor transferiu-se para Recife, passando em seguida a residir na cidade de São Paulo. Em ambos os locais, entre outras atividades, Guerra-Peixe realizou pesquisas musicológicas, dedicando especial atenção às práticas (utilização e técnica) da viola nordestina (ponteados) e da viola caipira (rasqueados), retornando ao Rio de Janeiro em 1960. Conforme ele mesmo avaliou, nos sete anos que se seguiram houve uma “parada na composição”.

Por outro lado, foi nesse período que Guerra-Peixe escreveu uma de suas obras mais difundidas entre os violonistas, o *Prelúdio nº 5* (Ponteados Nordestinos) – antes, *Ponteados*: toque de viola dos violeiros nordestinos, original do autor, para viola ou violão, 1966 – cujo tema aparecera como parte da trilha sonora do filme *Riacho do Sangue* (1965) dirigido por Fernando de Barros (1915-2002). Nessa época, desenvolvendo atividades como arranjador orquestral e regente, Guerra-Peixe travou relações com diversos violonistas, destacando-se a amizade estabelecida com Baden Powell (1937-2000), com quem trabalhou em diversos projetos, incluindo a participação nas gravações

dos LPs *Dulce* [Nunes] (Forma, 1965) e *Os Afro-Sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes* (Forma, 1966).

Posteriormente, além de peças de câmara – *Nesta Manhã, Resta sim, é Remove* e *Mãe d'Água*, todas para canto e violão (1969), e *Dueto Característico*, para violino e violão (1970), destinado ao Movimento Armorial – Guerra-Peixe compôs a *Sonata* (1969), por especial atenção à demanda de Turíbio Santos. Do mesmo período são os *Prelúdios nº 1 e nº 2* (1969), bem como os de *nº 3 e nº 4* (1970), todos eles em decorrência de uma sugestão feita pelo violonista Leo Soares (1943), com o qual o compositor convivia como colega de trabalho, ambos docentes nos Seminários de Música Pro-Arte.

De fato, a primeira publicação do *Prelúdio nº 1* (Serviço de Documentação Musical da Ordem dos Músicos do Brasil, 1970) inclui o nome de Soares como dedicatário. O *Prelúdio nº 2* foi dedicado a Manuel Geraldo Vespas (1937), violonista, arranjador e compositor, aluno de Guerra-Peixe. O de *nº 3* está dedicado ao professor Sylvio Serpa Costa (violonista e diretor da Divisão de Educação Complementar da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara), tendo sido estreado em 1974, por Sebastião Tapajós (1942-2021) em recital no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. O de *nº 4* está dedicado a Waltel Branco (1929-2018), que havia gravado a *Suíte* em 1966, e para quem o compositor escreveu uma versão alternativa de *Mãe d'Água* (1969), para violoncelo e violão. Próximo a Guerra-Peixe esteve também Daudeth Azevedo, o Neco (1932-2009), ambos contemporâneos na Escola Brasileira de Música Popular, do Museu da Imagem e do Som, e

que acompanhou a cantora Maria Lúcia Godoy (1924) na gravação de *Mãe d'Água*, incluída no LP *O Canto da Amazônia*, de 1969.

Em 1973, Guerra-Peixe iniciou sua amizade com o violonista Nélio Rodrigues de Aguiar (1946-2020), que nesse mesmo ano participou da gravação de *Resta sim, é Remove*, canção incluída no LP *O Canto Simples de Maria da Glória* (Fermata, 1973) e também estreou a *Sonata*. Em 1980, Nélio estreou os ciclos completos de *Prelúdios* e de *Lúdicas* e a versão para violão e orquestra de cordas de *Lúdicas* – em 1981 com a Orquestra de Câmara de Niterói, e em 1983 com a Orquestra Sinfônica Brasileira. O violonista assessorou Guerra-Peixe em diferentes trabalhos, incluindo a edição dos *Prelúdios* (Arthur Napoleão, 1973) bem como na revisão e na edição da *Sonata* em 1984. Tais colaborações foram realizadas no período em que ambos prestaram serviços à Editora Irmãos Vitale, oportunidade em que o compositor dirigiu a *Coleção Opus: obras selecionadas por Guerra-Peixe*, que publicou peças de compositores e violonistas como Carlos Cruz (1936-2011), Antônio Gilberto (1952) e Rogério Rossini (1949-1989). Nélio Rodrigues foi o dedicatário das *Lúdicas*, na versão para violão solo, e embora não haja uma menção explícita, muito provavelmente exerceu importante papel no processo de finalização e edição da partitura de outras duas coleções de cunho didático escritas por Guerra-Peixe. Além das *Lúdicas*, as *Breves* (1981) e o *Caderno de Mariza* (1983-1984) foram destinadas à formação de violonistas de nível básico e intermediário, explorando não somente recursos técnicos, mas também aspectos oriundos do universo do fazer musical folclórico e popular brasileiro.

Finalmente, observamos ainda que, em 1986, Guerra-Peixe realizou a transcrição para piano da parte orquestral de *Lúdicas*, atendendo a uma solicitação de Rogério Rossini e da pianista Ruth Serrão, que fizeram apresentações pelos Estados Unidos. Em 1989, Rossini foi regido pelo próprio Guerra-Peixe numa apresentação dessa obra na versão para violão e orquestra de cordas, com a Orquestra Sinfônica Nacional.

A coleção *Caderno de Mariza* veio a ser dedicada, de fato, a Mariza Chagas Freitas Figueiredo, pessoa pela qual Guerra-Peixe possuía grande afeto. As partituras do *Prelúdio nº 5* e de **Peixinhos da Guiné** (autógrafo, 1984) não trazem menção a quaisquer dedicatários.

II – O VIOLÃO: REFERÊNCIAS E SONORIDADES

Mediante a utilização de subtítulos, de caráter poético ou descritivo, Guerra-Peixe deixou transparecer algumas das vertentes que nortearam sua escrita para violão. Por exemplo, versões de canções tradicionais recolhidas estão evidenciadas em *Violão a Bordo* (*Caderno de Mariza*) e em *Peixinhos da Guiné* – a primeira, uma canção portuguesa que foi transmitida pelo seu pai, e a segunda, o tema popular de roda *Peixinhos da Guiné*, uma canção estrófica associada a um jogo ou brincadeira infantil, recolhida em Cachoeiro de Itapemirim-ES.

Guerra-Peixe utiliza a forma canção em seus temas originais: *Acalanto* (*Suíte*), *Canto do mar* (*Prelúdio nº 4*), *Modinha* (*Lúdicas nº 5*), *Breve Cantiga* (*Breves I*), *Imperial* (*Breves III*) e *Caprichosa* (*Caderno de Mariza*), bem como, por similaridade, no *Molto Meno* e no *Larghetto* da *Sonata* (1º e 2º movimentos, respectivamente).

Manifestações culturais folclóricas foram sugeridas pelo compositor com o uso de ritmos dançantes, não somente em *Dança Negra* (*Lúdicas nº 2*) e, por analogia, *Em Cinco Tempos* (*Breves I*) e *Dança Fantástica* (*Prelúdio nº 3*), mas também em *Berimbau* (*Lúdicas nº 4*), *Sextas: Tempo de Paso-Doble* (*Breves V*) e *O Menino da Congada* (*Caderno de Mariza*). De outro lado, práticas da música urbana estão evidenciadas no *Chôro* (*Suíte*), assim como em *Urbana* (*Lúdicas nº 10*) e na rítmica do frevo, sugerida no *Meno* do 3º movimento da *Sonata*.

O *Prelúdio nº 5* contempla dois elementos temáticos de maneira a simular um desafio poético entre dois cantadores nordestinos: o ritmo característico do “baião-de-violão” (compassos 1 a 6) e o cantar discursivo de versos improvisados (compassos 7 a 13). Tal estruturação está explicitada no *Vivacissimo* (3º movimento da *Sonata*), e também no *Diálogo* (*Lúdicas nº 7*).

Levando-se em consideração os dados colhidos e os traços identificados no repertório, pode-se considerar significativo o contato entre Guerra-Peixe e os violonistas aqui referidos. De um lado, há evidências não somente do incentivo que Guerra-Peixe recebeu por parte de tais instrumentistas, mas também do reconhecimento dado a eles pelo compositor mediante dedicatórias. De outro, as múltiplas sonoridades presentes no repertório para violão escrito por Guerra-Peixe representam um universo bastante particular, pela sua objetividade e pela imersão nas raízes da música do Brasil.

CÉSAR GUERRA-PEIXE, THE GUITAR AND GUITAR PLAYERS

CLAYTON VETROMILLA

*Guitar player, Professor at
Villa-Lobos Institute of the
Federal University of the
State of Rio de Janeiro*

This article presents information about friendship and/or professional relations between composer César Guerra-Peixe and various guitar players. It aims to characterize this network of relations and to consider the role it may have played in the genesis and in the musical characteristics of the guitar repertoire created by the composer, as presented, on the one hand, in the various dedications made to players, and on the other, in his elaboration of a personal musical language regarding the handling of the instrument.

I – GUITAR PLAYERS: CONTACTS AND INITIAL RELATIONS

The manuscript of *Suíte* for guitar (initially called *Três Peças para Guitarra*), dated May 6, 1946, carries an eloquent dedication:

“Composed expressly for and dedicated to Mozart Araújo, one of the rare people in Brazil who supports musical research”.

The musicologist and guitar player José Mozart de Araújo (1904-1988) besides being the composer’s partner in long discussions about atonalism in Brazilian music, also influenced Guerra-Peixe’s later ideas about Mário de Andrade’s conceptions on musical nationalism. From 1949 to 1953, Guerra-Peixe set residency in Recife and, after that, he moved to São Paulo. In both places, in his musical studies and research, he paid special attention to the practical elements (use and technique) of *viola nordestina* (Brazilian Northeastern guitar) and of *viola caipira* (Southeast guitar). He moved back to Rio de Janeiro in 1960, and in the following seven years he “gave composing a rest”, as he stated. In any case, it was during the same period that Guerra-Peixe wrote one of his most celebrated works among guitar players: the *Prelúdio nº 5* (Ponteadó Nordestino) – initially called *Ponteadó*: referring to the specific folk style and touch of the instrument as played by Brazilian Northeastern guitar players. It was written in 1966 based upon a musical theme he composed for the movie *Riacho do Sangue* (1965) directed by Fernando de Barros (1915-2002). In this period, Guerra-Peixe was working as an orchestral arranger and conductor, and established friendship with several guitar players, specially with Baden Powell (1937-2000). He collaborated with Powell in many projects, including the recordings of *Dulce* [Nunes] (Forma, 1965) and *Os Afro-Sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes* (Forma, 1966).

After that, besides the compositions *Nesta Manhã*, *Resta sim, é remover*, and *Mãe d'Água* (1969) for voice and guitar, and *Dueto Característico*, for violin and guitar (1970) composed for the Movimento Armorial music ensemble, Guerra-Peixe created *Sonata* (1969) in response to a request by Turíbio Santos. In the same period, responding to a suggestion by guitar player Leo Soares (born 1943), his fellow teacher in the *Seminários de Música Pro-Arte*, he composed *Prelúdios nº 1* and *nº 2* (1969), and *nº 3* and *nº 4* (1970).

In fact, the first publication of *Prelúdio nº 1* (Serviço de Documentação Musical da Ordem dos Músicos do Brasil, 1970) is dedicated to Leo Soares. *Prelúdio nº 2* was dedicated to guitar player, arranger and composer Manuel Geraldo Vespar (born 1937), who was a student of Guerra-Peixe. *Prelúdio nº 3* was dedicated to Professor Sylvio Serpa Costa (guitar concert player and director of Divisão de Educação Complementar da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara) and it was premiered in 1974 by Sebastião Tapajós (1942-2021) in a concert at the Museu da Imagem e do Som in Rio de Janeiro. *Prelúdio nº 4* was dedicated to Waltel Branco (1929-2018) who had recorded Guerra-Peixe's *Suíte* in 1966, and to whom the composer had written an alternative version of *Mãe d'Água* (1969) for guitar and cello. Daudeth Azevedo, called Neco (1932-2009), was also a close relation as he was a colleague of Guerra-Peixe in the Escola Brasileira de Música Popular - Museu da Imagem e do Som. Azevedo accompanied singer Maria Lúcia Godoy (born 1924) in the recording of the song *Mãe d'Água*, included in the LP *O Canto da Amazônia*, in 1969.

In 1973, Guerra-Peixe started a friendship with guitar player Nélio Rodrigues de Aguiar (1946-2020) who participated in the recording of the song *Resta sim, é Remover*, included in the LP *O Canto Simples de Maria da Glória* (Fermata, 1973). Aguiar also premiered *Sonata* in the same year and, in 1980, he premiered the complete cycles of *Prelúdios* and *Lúdicas*, and also the composer's version of *Lúdicas* for guitar and orchestra performed in 1981 with the Orquestra de Câmara de Niterói, and in 1983 with the Orquestra Sinfônica Brasileira. He collaborated with Guerra-Peixe in different projects, including the publication of *Prelúdios* (ed. Arthur Napoleão, 1973) and the revision and publication of *Sonata* in 1984. These collaborative works were made during the period in which both musicians worked for the publisher Editora Irmãos Vitale. For the same publishing house, the composer edited the collection entitled *Coleção Opus: obras selecionadas por Guerra-Peixe*, that included works by guitar composers and players such as Carlos Cruz (1936-2011), Antônio Gilberto (1952) and Rogério Rossini (1949-1989).

The guitar solo version of *Lúdicas* was dedicated to Nélio Rodrigues de Aguiar and it is quite probable that he also collaborated in the revision and publication of two didactic collections for guitar written by Guerra-Peixe. Besides *Lúdicas*, two collections – *Breves* (1981) and *Caderno de Mariza* (1983-1984) – aimed at basic and middle level guitar instruction, exploring not only technical questions but also presenting various elements from the universe of folklore and popular music of Brazil.

Lastly, we can observe that in 1986 Guerra-Peixe wrote a piano transcription of the orchestral part of *Lúdicas*, following a request by Rogério Rossini and pianist Ruth Serrão. The two artists performed the work in concerts in the United States and, in 1989, Rossini performed a version for guitar and string orchestra with the Orquestra Sinfônica Nacional conducted by Guerra-Peixe himself.

Guerra-Peixe's collection *Caderno de Mariza* was dedicated to Mariza Chagas Freitas Figueiredo, a very close friend of the composer. The scores for *Prelúdio nº 5* and **Peixinhos da Guiné** (manuscript, 1984) do not have dedications.

II – THE GUITAR: REFERENCES AND SONORITY

By writing poetic or descriptive subtitles for his compositions, Guerra-Peixe gave indications about the sources and directions of his musical ideas and. Adaptations of traditional songs, for instance, are evident in *Violão a Bordo* (*Caderno de Mariza*) and *Peixinhos da Guiné* – the first, a Portuguese song he learned from his father, and the second, a song in a strophic form associated with a popular children's play and dance from Brazil, in this case as performed in the region of Cachoeiro de Itapemirim (State of Espírito Santo, Brazil).

Guerra-Peixe uses the Song Form in his original compositions: *Acalanto* (*Suíte*), *Canto do mar* (*Prelúdio nº 4*), *Modinha* (*Lúdicas nº 5*), *Breve Cantiga* (*Breves I*), *Imperial* (*Breves III*) and *Caprichosa* (*Caderno de Mariza*), as well as a related form in the *Molto Meno* and in the *Larghetto* from *Sonata* (movements I and II, respectively).

Cultural elements from folklore are evoked by the composer by his use of popular dance rhythms, not just directly in compositions such as *Dança Negra* (*Lúdicas nº 2*) or, by analogy, in *Em Cinco Tempos* (*Breves I*) and *Dança Fantástica* (*Prelúdio nº 3*), but also in *Berimbau* (*Lúdicas nº 4*), *Sextas: Tempo de Paso-Doble* (*Breves V*) and *O Menino da Congada* (*Caderno de Mariza*). Also urban music elements are evident in *Chôro* (*Suíte*), as well as in *Urbana* (*Lúdicas nº 10*) and in the allusions to the rhythms of *frevo* in the *Meno* from the movement III of *Sonata*.

Two thematic elements in *Prelúdio nº 5* are presented in a way that simulates a traditional challenge or musical dispute between two singers-songwriters from the Brazilian Northeastern region: the rhythmic characteristics of the “baião-de-viola” (compass 1 to 6) and the discursive singing of improvised verses (compass 7 to 13). This type of structure is made explicit in the *Vivacissimo* (movement III of *Sonata*), and also in *Diálogo* (*Lúdicas nº 7*).

Taking into account all the collected information and the identifiable elements in the composer's repertoire, we can conclude about the importance of the relations between Guerra-Peixe and the guitar players we mentioned here. On one hand, it is clear the motivation they provided to the composer, and also the recognition of the players by Guerra-Peixe through his many dedications of works. On the other, the numerous sonorities in Guerra-Peixe's works for the guitar are the mark of an original musical universe in terms of its objective character and in relation to the artist's immersion within the roots of Brazilian music.



EDELTON GLOEDEN

Um dos mais importantes músicos brasileiros da atualidade, teve entre seus mestres Henrique Pinto, Eduardo Fernández, Guido Santórsola e Abel Carlevaro. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo, é professor Livre-Docente no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, e presença constante nos mais importantes festivais de música do Brasil e exterior.

Apresenta-se em recitais solo, com grupos de câmara, e em concertos com orquestra em todo o Brasil, América Latina, Estados Unidos e Europa. Dedicou-se intensamente ao repertório brasileiro, e realizou inúmeras primeiras audições mundiais de obras de compositores como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Gilberto Mendes.

Foi o diretor artístico das quatro edições do Festival Leo Brouwer em São Paulo, com a presença do artista cubano e de grandes nomes do violão internacional.

Realizou gravações para os selos Delos International (EUA), Cubadisco (Cuba), Paulus, Akron e Regia Musica. Mais recentemente, gravou os CDs *Puertas*, com a cantora Adélia Issa (Selo Sesc, 2017), com obras inéditas de Stephen Goss, Eduardo Fernández, Jorge Antunes, Paulo Costa Lima e Antonio Ribeiro, e *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos*, de Francisco Mignone, realizado através do Edital ProAc de São Paulo.



EDELTON GLOEDEN

Edelton Gloeden is one of the most important Brazilian musicians of today. He studied under guitar masters Henrique Pinto, Eduardo Fernández, Guido Santórsola, and Abel Carlevaro. He is currently Professor of Guitar at the Music Department of the University of São Paulo, and a regular performer in the most important music festivals in Brazil and abroad.

He regularly performs in solo recitals, also with various chamber music ensembles, and as a soloist in concerts with orchestra throughout Brazil and in Latin America, the United States and in Europe. Deeply committed to the Brazilian repertoire, Gloeden has held premieres of works by composers such as Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro and Gilberto Mendes.

He was artistic director for all the four editions of the Leo Brouwer International Festival in São Paulo. This festival brought together the celebrated Cuban composer and the most renowned guitar performers in the international music scene. Gloeden has recorded for Delos International (USA), Cubadisco (Cuba), Paulus, Akron, and Regia Musica labels. Recently, he recorded the CD *Puertas* (Selo Sesc, 2017), with singer Adélia Issa, presenting original unpublished works by Stephen Goss, Eduardo Fernández, Jorge Antunes, Paulo Costa Lima and Antonio Ribeiro. As a soloist, he recorded *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* (12 Brazilian Waltzes in the Form of Studies) by Francisco Mignone, under the sponsorship of Edital ProAc - São Paulo.

GRAVAÇÃO / RECORDING STUDIO

Dissenso Studio, São Paulo-SP,
fevereiro de 2022 / *february 2022*

VIOLÃO / GUITAR

David Hirchy # 39,
Sérgio Abreu 1999, A = 440 Hz

GRAVAÇÃO, EDIÇÃO E MIXAGEM /
RECORDING, EDITING AND MIXING

Ricardo Marui

ASSISTENTE DE GRAVAÇÃO /
ASSISTANT RECORDING ENGINEER

Yuri Melo

MASTERIZAÇÃO / MASTERING

Homero Lotito –
Reference Mastering Studio

DIREÇÃO MUSICAL /
MUSICAL DIRECTION

Celso Delneri

TEXTOS / TEXTS

Lutero Rodrigues,
Edelton Gloeden,
Felipe Garibaldi,
Marcelo Fernandes e
Clayton Vetromilla

ARTE DA CAPA / COVER ART

Marcelo Guimarães Lima

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Alexandre Calderero

FOTOS / PHOTOS

Ricardo Ferreira
(Acervo Sesc Audiovisual)

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS /
ENGLISH TRANSLATION

Marcelo Guimarães Lima

PRODUÇÃO / PRODUCTION

Eclat Promoções Artísticas Ltda.

DIRETORA DO PROJETO E PRODUTORA
EXECUTIVA / PROJECT DIRECTOR AND
EXECUTIVE PRODUCER

Adélia Issa Gloeden

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Alessandro Santoro

Bruno Jasponte

Cláudio Corradi

Edgard Thomas

Eudóxia de Barros

Eustáquio Grilo

Felipe Garibaldi

Frank Caramuru

Gilson Antunes

Isis Biazioli

Jane Guerra-Peixe

Lucas Vieira

Luciano Moraes

Marcelo Fernandes

Marcelo Guimarães Lima

Miriam Camargo Guarnieri

Muriel Curi

Nélio Rodrigues

(In Memoriam)

Nenem Krieger

**Vera Sílvia Camargo
Guarnieri** *(In Memoriam)*

Agradecimentos especiais
à equipe do Selo Sesc, pela
confiança e suporte durante
a pandemia da Covid-19

*Special thanks to the staff
of the Sesc Record Label, for
their trust and support during
the Covid-19 pandemic*

EDITORAS: UNIVERSAL MUSIC [CD 1 – FAIXAS 7, 8, 9, 10, 11 e 18] IRMÃOS VITALE [CD 2 – FAIXAS 1, 2, 3, 12, 13,
14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28] FERMATA DO BRASIL [CD 2 – FAIXAS 4, 5, 6, 7 e 8]

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO / SOCIAL SERVICE OF COMMERCE

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO /
REGIONAL ADMINISTRATION IN THE STATE OF SÃO PAULO

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL / REGIONAL COUNCIL PRESIDENT

Abram Szajman

DIRETOR REGIONAL / REGIONAL DIRECTOR

Luiz Deoclecio Massaro Galina

SUPERINTENDENTES / ASSISTANT DIRECTORS

COMUNICAÇÃO SOCIAL / SOCIAL COMMUNICATION

Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves

TÉCNICO-SOCIAL / TECHNICAL-SOCIAL

Rosana Paulo da Cunha

ADMINISTRAÇÃO / ADMINISTRATION

Jackson Andrade de Matos

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO /

TECHNICAL CONSULTING FOR PLANNING

Marta Raquel Colabone

SELO SESC / SESC RECORD LABEL

GERENTE DO CENTRO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL /

AUDIOVISUAL PRODUCTION MANAGER **Wagner Palazzi**

GERENTE ADJUNTO / DEPUTY MANAGER **André Queiroz**

COORDENADORA / COORDINATOR **Sonoe Juliana Ono Fonseca**

PRODUÇÃO / PRODUCTION **Flavia Rabaça, Luciano Dutra,**

Raul Lorenzeti, Ricardo Tifona

COMUNICAÇÃO / COMMUNICATION **Alexandre Amaral,**

Alexandre Calderero, Bárbara Carneiro, Lalis Meireles,

Nilton Bergamini, Renan Abreu, Tais Barato

PROPRIEDADE INTELECTUAL / COPYRIGHT

Katia Kieling (COORDENAÇÃO / COORDINATOR), **Bianca Thais,**

Jussara Brito, Márcio Berardini, Yumi Sakamoto

ADMINISTRATIVO / ADMINISTRATION

Clarissa Nobrega (COORDENAÇÃO / COORDINATOR),

Camila Viana, Erika Takahashi, Marcos de Araujo,

Reinaldo Veras, Thays Heiderich





selo
Sesc

Av. Álvaro Ramos, 991
São Paulo/SP - CEP 03331-000
Tel: (11) 2607-8271
selosesc@sescsp.org.br
sescsp.org.br/selosesc
sescsp.org.br/loja

CD 1

EDINO KRIEGER (1928–2022)

1. Romanceiro 2. Ritmata 3. Prelúdio 4. Alternâncias
5. Passacalha para Fred Schneiter 6. A Bela Luna

MOZART CAMARGO GUARNIERI (1907–93)

7. Ponteio 8. Valsa-chôro nº 1 9. Estudo nº 1
10. Estudo nº 2 11. Estudo nº 3 12. Valsa-chôro nº 2

CLAUDIO SANTORO (1919–89)

- 13–14. Prelúdios 15. Estudo nº 1 16. Fantasia Sul América

OSVALDO LACERDA (1927–2011)

17. Ponteio 18. Moda Paulista 19. Valsa

CD 2

CÉSAR GUERRA-PEIXE (1914–93)

- 1–3. Sonata 4–8. Prelúdios 9–11. Suite
12–21. Lúdicas 22. Caderno de Mariza
23–28. Breves I – II – III – IV – V – VI 29. Peixinhos da Guiné

Edelton Gloeden, violão / guitar

