

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

JAVIER ALBORNOZ

**A INTERPRETAÇÃO NA MILONGA SUREÑA DE JUAN
JOSÉ RAMOS: entre o popular e o erudito**

Porto Alegre
Setembro, 2016

JAVIER ALBORNOZ

**A INTERPRETAÇÃO NA MILONGA SUREÑA DE JUAN
JOSÉ RAMOS: entre o popular e o erudito**

Artigo apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, Área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ney Fialkow

RESUMO

O presente trabalho foi realizado sobre a interpretação da obra para piano *Milonga Sureña* do compositor argentino Juan José Ramos (1930-1995), tomando como base sua relação com as primeiras milongas campeiras populares de tradição oral de mediados do século XIX, e pesquisando nelas recursos interpretativos aplicáveis à obra mencionada, que são característicos do estilo mas que não são expressos na partitura. Também se escutaram, analisaram e compararam três gravações da obra mencionada, duas em versão original e uma para arranjo de dois violões. Os elementos a analisar nelas foram andamento, dinâmica, articulação e forma, encontrando semelhanças e diferenças entre elas no uso dos mesmos, e também em relação com as milongas tradicionais.

Palavras-chave: Milonga; interpretação, popular e acadêmico; comparação de gravações.

ABSTRACT

This work deals with the interpretation of the piano work *Milonga Sureña* of Argentine composer Juan José Ramos (1930-1995), based on his relationship with the first popular *milongas camperas* of oral tradition of the mid-nineteenth century, and researching on them interpretative resources applicable to the work mentioned, which are characteristic of the style but are not specified in the score. Also three recordings of the work were analyzed and compared, two in the original version and one arranged for two guitars. The analyzed elements were tempo, dynamics, articulation, and form, founding similarities and differences between them and also with the traditional milongas.

Keywords: Milonga; performance; popular and academic; recording comparison.

Introdução:

A influência das milongas da música popular nos compositores acadêmicos argentinos do século XX foi muito marcada desde seu começo no mediados do século XIX. Essa música popular oriunda de uma tradição de transmissão oral, ao ser levada para o papel, na música erudita, muitos de seus traços característicos se perderam. Além disto, existem várias diferenças entre as milongas populares e as achadas normalmente na música erudita. A milonga, gênero cujo significado tem sua origem no linguagem quimbunda¹, fincado no Brasil, significa palavra, e por extensão “palavreado”. Isso se deve a que sua construção consiste em um acompanhamento no violão, com ritmo de tresillo (e que por momentos pode mudar ao ritmo de habanera) sobre o qual um cantor entoa uma espécie de recitativo improvisado, geralmente de caráter triste.

Figura 1: Figuração de tresillo.



A milonga, provém da cultura campeira e tem influências de muitos outros estilos: a habanera, a mazurca, a polka, a macumba, e principalmente o candomblé e a payada.² No caso das milongas eruditas, muitas vezes não há cantor, e a instrumentação também muda, e por ter um texto definido, o lugar à improvisação é menor. Tal é o caso da Milonga Sureña de Juan José Ramos. Porém, conserva muito dos traços caraterísticos das milongas populares.

¹ O quimbunda era a linguagem dos povos “Bundas”, com o que se conhecia a algumas tribos africanas de Angola, antiga colônia portuguesa da costa ocidental do continente africano. Muitos escravos foram trazidos dessas terras para o Brasil, Argentina, e Uruguai.

http://www.anacdeltango.org.ar/chamuyo_articulo.asp?id=110

² Tango information and facts. Milonga story. <http://www.verytangostore.com/tango-milonga>

Juan José Ramos (1890-1935) foi um compositor e pianista argentino de tradição acadêmica, mas com fortes influências da música popular. Suas obras mais importantes são Rapsodia Popular (para orquestra), Siete Variaciones de Tango (bandoneon e orquestra), Suite Porteña (violão e piano), Momento de Tango (piano), Suite Pampeana (violão e orquestra) e várias peças para piano.

Neste trabalho, será tratada a relação da milonga Sureña de Juan José com as milongas populares do século XIX, em procura de obtenção de recursos para a interpretação desta peça e deste gênero de peças.

O trabalho terá também os seguintes objetivos:

- Conhecer em profundidade o gênero milonga.
- Identificar os elementos característicos da milonga na obra de Juan José Ramos.
- Identificar diferenças significativas entre a milonga de origem popular e a milonga de Juan José Ramos.
- Analisar a mudança de instrumentação feita por Juan José Ramos com respeito a instrumentação tradicional (violão e voz).
- Fundamentar e orientar minhas escolhas interpretativas baseado nas fontes sonoras e na literatura disponível.

A escolha deste tema se deve a diversas razões. Em primeiro lugar, ainda que a música do Juan José Ramos seja reconhecida e interpretada

internacionalmente, existe muito pouca bibliografia disponível sobre ele e sobre sua obra, assim como registros de suas peças. Por outra parte, sua música, de forte influência da música popular, abre a problemática sobre se sua interpretação tem que estar condicionada por esta, ou não. A ideia do trabalho, ainda que centralmente gira em torno à obra já antes mencionada, é que ajude na resolução de questões interpretativas de obras semelhantes.

Neste trabalho, mediante uma metodologia de escuta e análise e com base teórica na literatura, estabelecerei relações entre a milonga de origem popular e a Milonga Sureña de Juan José Ramos, a fim de obter recursos interpretativos gerais para esse tipo de linguagem.

A metodologia deste trabalho consistiu em observar as principais características do gênero, tomando como referentes à escuta das seguintes milongas populares:³

Victor Velazquez - *Protesta Gaucha*

Victor Velazquez, Jose Curbelo e Roberto Airala - *Guitarra de Pancho Luna*

Carlos Ramon Fernandez - *Un Recuerdo*

Carlos Ramon Fernandez - *El Borracho*

Victor Velazquez - *De Mis Montieles*

Victor Velazquez - *La Galponera*

Abel Ivroud - *Tierras Cálidas*

Argentino Luna - *Pavadas*

Jose Larralde - *Milonga pa Don Segundo*

Os parâmetros a observar foram:

³ Material disponível em YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=cMkmgjpCY6A>>

-Andamento.

-Relação de compasso com a estrutura rítmica e agógica.

-Modo e frequência de uso dos ritmos típicos (habanera, tresillo).

- Análise de elementos tais como dinâmica, fraseio, agógica e articulação característicos nas milongas populares e sua relação com a obra de Juan José Ramos.

-Análise de passagens semelhantes entre as milongas populares e as de Ramos onde possíveis características interpretativas não estejam expressos no texto.

Escutar e analisar e comparar três versões diferentes da Milonga Sureña de Juan José Ramos (versões achadas em youtube cujos respectivos links aparecem descritos a continuação):

a) versão original para piano pela pianista Mirian Conti⁴

b) versão original para piano pelo pianista Alejandro Cremaschi⁵

c) arranjo de Luisa María Anido para dois violões pelo duo Bocaccio-Gallino⁶

A música popular e a música erudita

As definições acadêmicas relacionam a priori a música popular com a tradição oral e a música erudita com a tradição escrita. A partir do século XX nas edições de partituras de gêneros populares muito diversos como o bolero, o tango, a samba, as comédias musicais, etc, normalmente o resultado costuma estar muito longe do que deveria soar: o escrito não reflete com precisão os sons requeridos ou esperados no imaginário musical.

⁴ Material disponível em YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=E7gibN-9h94>>

⁵ Material disponível em YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=3chbVPjYAGM>>

⁶ Material disponível em YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=DZ1rvcZfIKE>>

A fim de delimitar os conceitos é preciso descartar alguns termos. Quando se fala de “música erudita”, a expressão denota no “outro” falta de saber, de formação ou de preparação. O termo “música clássica”, é preferível utiliza-lo para toda música, seja qual for sua origem, que resiste ao passo da história, ou seja, que continua sendo valorizada e escolhida como material de concerto através dos anos. As expressões de música “séria” ou “cultura”, também tem tendência a dar um caráter pejorativo, por oposição, às outras expressões musicais.

A visão que cada músico dá ao problema de delimitar os campos define em grande medida sua pertinência em concordância com o momento histórico no que vive. Para alguns músicos compositores não resulta relevante demais de onde provêm os reconhecimentos.

Diz Bela Bartok:

“Nos fatos, a música popular está composta por dos gêneros de material musical: a música culta popularesca (em outros termos a música popular urbana) e a música popular do campo. [...] podemos chamar música popular urbana a aquelas melodias de estrutura relativamente simples, compostas por outros autores diletantes que pertencem à classe burguesa [...] quase sempre se transmite oralmente. [...] não é costume cantá-las seguindo um texto musical. Além disso, ninguém se preocupa de lembrar o nome do autor. [...] Dada à falta de um controle com a música escrita, fatalmente acontece que a mesma melodia acaba por ser alterada após de um tempo. [...] Com respeito à música popular do campo [...] deve se considerar música campesina em sentido amplo a todas aquelas melodias que estão difundidas o que foram difundidas na classe campesina de um país e que constituem expressões instintivas da sensibilidade dos campesinos. [...] o produto de uma elaboração cumprida por um instinto que atua inconscientemente nos indivíduos não influenciados pela cultura urbana. Por isto essas melodias alcançam a mais alta perfeição artística.”⁷

O contexto de espaço e tempo de Bartok –Hungria, começos do século XX- deu lugar a duas grandes motivações para suas valorações sobre a música

⁷ BARTOK, Béla. *Escritos sobre música popular*, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1979. pag 67-68

campesina: seu grande trabalho como compilador e o uso desses materiais nas suas obras de caráter acadêmico.

As seguintes são as definições completas do musicólogo argentino Waldemar Axel Roldán:

“Música erudita

Composições escritas no período compreendido entre 1740-1820, aproximadamente. Definir com exatidão as datas nas que o homem realizou modificações no rumo da vida musical –ou qualquer outra atividade- é impossível. Na atualidade, o critério sobre a música clássica mudou e é denominada culta, erudita ou acadêmica, e o marco referencial tem sido ampliado no tempo. Não se tem em conta só uns quantos anos de fazer musical, senão a excelência das obras escritas. Por esse motivo muitos compositores que viveram entre os séculos XIX e XX hoje são clássicos. E são clássicos porque suas obras têm servido e servirão como modelos para as gerações atuais e para as sucessivas. Schumann, Brahms, Stravinsky, Debussy, Bartok, Schoenberg, Berg, Webern e outros tantos, são clássicos pela perfeição de suas criações.

Música popular

Música que pode ter chegado aos habitantes de um país ou a sua grande maioria, sem distinção de classes sociais nem regiões. Rejeitamos a acepção de popular como “do povo ou da plebe”, do mesmo modo que achamos que a pejoratividade com que às vezes se fala de música popular é um velho preconceito, por sorte totalmente desaparecido. Há música popular de grande valor e escrita com os mais genuínos recursos além também de possuir profundo sentido expressivo (da mesma forma, acontece às vezes o contrário com a denominada música erudita.⁸)

Para o Dicionário Harvard de Música, a música popular se desenvolve nos séculos recentes com uma grande difusão:

⁸ ROLDÁN, Waldemar Axel. *Diccionario de Música y Músicos*. Buenos Aires: Librería Editorial El Ateneo. 1996. Pag 268.

*“os séculos XVIII e XIX foram testemunhas do desenvolvimento, principalmente na Europa e América, de um gênero diferente tanto da música folclórica como da música clássica ou culta. Diferenciava-se diferenciava da primeira em que estava composta e escrita e em que desenvolvia um estilo musical que não era característico de uma região ou grupo étnico determinado. Embora muitas das primeiras peças da música popular tinham em comum traços gerais com a música clássica do momento, eram mais breves e mais simples, além do fato que apresentavam menores exigências tanto ao intérprete como ao ouvinte.”*⁹

Antecedentes da construção e temática da milonga: A cifra e a meia cifra.

Uma antecessora importante da milonga foi a cifra, que tem sua origem diretamente no cancionero popular andaluz. Os imigrantes que vinham dessa região espanhola eram homens de campo que trouxeram suas músicas e danças e com o tempo as transformaram num novo estilo.

Por seu espírito e construção, pelo brilho dos motivos que ela expressa, pelo seu contorno melódico que lhe imprime seu caráter de quase recitativo, vizinho do canto falado de certas obras da antiguidade, exige ser escrito num tom alto para que se ajuste à entonação normal de uma voz aguda.

As cifras eram construídas em frases de 16 compassos e em versos de décimas, ou seja, estrofes construídas de dez versos, escritos poeticamente. Existiram três períodos da cifra, a primeira era baseada em assuntos heróicos, é o período dos grandes payadores, como Santos Veja e Juan Poca Ropa. A segunda época é a do cantar épico por excelência, coincide com o período de reorganização nacional e as guerras civis. A terceira época marca sua decadência, os versos perdem seu heroísmo e adotam uma temática sentimental que alterna com o grotesco.

⁹ *Diccionario Harvard de Música*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pag 816

Mas a toada da cifra foi criada num começo para cantares épicos e batalhas. As questões sentimentais não encontraram na sua música expressão correta. Daí nasceram novas formas derivadas: os estilos e os tristes. Uma diferença significativa entres estes a e cifra, é que os primeiros podem ser de compasso tanto de anacruse como téticos, e podem estar escritos em modo maior ou menor, enquanto que a cifra só é de compasso tético e é escrita em modo maior.

A meia Cifra

Uma derivada da cifra, e que finalmente substitui aquela foi a meia cifra, que a diferença daquela e como seu nome sugere conta só com um período de 8 compassos e não dois. Outra diferença significativa com sua predecessora, é que esta tem um registro muito mais limitado, facilitando a tarefa e aumentando a resistência física do payador. A meia cifra, e mais tarde a milonga, oferecem por este motivo menos variedade da que apresenta a cifra épica, com suas quatro frases bem definidas. Isto poderia se explicar pelo fato que uma payada prolongada por espaço de horas, sobre uma toada breve, podia cansar ao público (Wilkes). Para resolver este inconveniente os cantores acostumavam variar a temática inicial, os ouvintes ficavam animados e a justa cobrava novo interesse.

A construção formal da meia cifra

A meia cifra se apresenta melodicamente como um conjunto de períodos agrupados, havendo entre eles uma pausa sistemática de respiração. A música foi composta isoladamente para cada verso, deixando em um segundo plano a unidade do pensamento sonoro. As frases e seus motivos que deveriam ser o resultado de duas proporções (antecedente e conseqüente), carecem de

significação própria por não se amoldar a um princípio construtivo. Este problema não foi responsabilidade dos músicos daquela época senão do desconhecimento do processo técnico necessário para lograr a perfeita realização da obra.

Uma música vernácula, não dançável, normalmente é produto de uma lenta e paciente gestação popular. A diferença da Europa, onde a través de séculos a música evoluiu a partir das correntes religiosa e popular, ou seja, o canto gregoriano, e a música dos trovadores, e refinou aspetos de tonalidade, ritmo, e métrica, nada disso aconteceu com os moradores das pampas bonaerenses daquela época. Os religiosos tiveram quase nula influência fora de suas pequenas cidades, e o deserto representou uma barreira impenetrável ao desejo de levar sua cultura aos domínios indígenas.

O género milonga

A milonga é um género musical folclórico rio-platense¹⁰. Sua origem é discutida, mas se sabe que tem elementos africanos na sua construção rítmica, e influências de danças crioulas e européias, chegadas a Buenos Aires e Montevideu principalmente desde Peru, Brasil, Cuba e Espanha.

Nessa época existia um fenómeno conhecido como "ida e volta", que consistia em que os diversos gêneros musicais viajavam de um lugar a outros mudando permanentemente suas características e modificando-se continuamente.

Segundo Vicente Rossi, no Brasil se chamava de milongas as "confusões", "barulhos", e a toda reunião alegre demais, tendo no Río de la Plata o mesmo significado, com exceção do Uruguai, mas onde também estava relacionado com uma reunião de canto e dança. Foi voz criada pelos escravos angolenses trazidos para o Brasil e estava relacionada com todo o que fosse "palavras, palavreado, questão". Na opinião de Wilkes milonga é uma forma abreviada de "melos-longa",

¹⁰ URIARTE Rebaudí, LÍA Noemí (2006). *Una estética de lo criollo en el Santos Vega de Rafael Obligado*. Editorial Dunken. p. 173.

melodia longa, cuja duração se adaptava ao verso que a sustentava. De qualquer jeito, não há muita discussão sobre o fato de que o termo milonga apresenta uma dupla conotação: uma de canto e outra de dança. Esta última substitui a de “Fandango”, usada por autores de épocas anteriores como Ascasubi e Martín Fierro.

A milonga está associada inevitavelmente à figura do “gaucho”, tipo de vaqueiro que surgiu no curso do século XVIII na província de Buenos Aires, nordeste argentino e sul do Brasil. Personagem conhecido por ser hábil ginete, e trabalhador do campo. Seu perfil característico era sua bravura, sua nobreza e sua solidão. A música de milonga originalmente era interpretada por um cantor, chamado também de payador, que entoava uma melodia de estilo recitativo e que se acompanhava a se mesmo com o violão. Era música silábica, ou seja, uma sílaba por nota, e se destacava pelo engenho de suas rimas. Sua temática era variada, podia se tratar de acontecimentos militares, assuntos sentimentais ou satíricos. Seu contexto comum tinha elementos como o campo, o gaúcho, sua vestimenta tradicional, o cavalo, a fogueira, o índio, o mate (chimarrão), e os ajustes de contas com facões, geralmente por assuntos de honra ou de mulheres. Muitas vezes se praticava em reuniões sociais, onde haviam dois “competidores”, que iam alternando perguntas e respostas, demonstrando sua imaginação, criatividade, e divertindo ao público. Algumas vezes, quando o clima da competição ficava agressivo, as disputas se resolviam em brigas, as vezes mortais¹¹.

Normalmente aqueles que criavam aquelas melodias desconheciam o modo de escrevê-las, motivo pelo qual é comum encontrá-las em diferentes tipos de compassos.

Muitos cantores as vezes deformavam por falta de ouvido, memória, voz ou afinação, o caráter e a rítmica do canto que entoavam. Se o compilador não possuía cabal conhecimento das formas e estruturas musicais vernáculas, ia

¹¹ WILKES, Josué. *Formas Musicales Rioplatenses*, Publicacione de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1946, p. 48.

cometer erros de notação, de compassos ou de figuração rítmica ou métrica. Quem popularizaram a música vernácula argentina não foram profissionais senão aficionados, e sua expressão genuína não foi levada ao pentagrama até metade do século XIX. Por essa razão, não era incomum achar formas idênticas, mas em diferentes compassos, geralmente confundindo o 3/4 com o 6/8. Tais transtornos morfológicos devieram trazer como consequência mudar a significação primitiva da dança e confundir suas espécies.

Os compositores de estas músicas, não registravam as mesmas na pauta, já que desconheciam o modo de escreve-las, e tiveram que adaptar sua inspiração a diversos fatores imprevistos. O violão, foi o primeiro deles. Sem ele os simples homens de campo não teriam sabido expressar seus sentimentos e emoções. As ingênuas melodias que por tradição conhecemos, contam com um reduzido campo de ação: o que impõe a sucessão regular de acordes da tonalidade escolhida, sempre por acaso, já que seus intérpretes não sabiam teoria musical, tocavam de ouvido. Por este motivo suas melodias são basicamente harmônicas, elas não contem modulações.

As chamadas “pulperías de campaña”, como se conheciam aos bares e lugares de encontro social de aquela época, não favoreciam o desenvolvimento de suas aptidões vocais. Para as justas de payadores, não precisavam esses uma maior voz que a suficiente para conseguir ser ouvidos por seus adversários e o público, que normalmente formava um círculo em torno deles. As condições climáticas do inverno ou do verão, ou mesmo o pó do caminho, condicionavam as performances dos cantores. Justamente em tais condições faziam uso da meia cifra, que requeria pouco esforço vocal, por seu reduzido uso do registro vocal, como foi dito antes.

Milongas e meias milongas

Se com o auge da cifra os grandes payadores exultaram as temáticas militares e épicas, outras de uma natureza mais íntima tiveram necessidade de uma música

própria que estivesse mais em sintonia com os sentimentos que queriam se expressar, e mais em relação com o ambiente urbano. A cifra heroica foi sendo substituída pouco a pouco já que seus versos agressivos e rimas agudas foram influenciadas por ritmos estrangeiros, mais cadenciosos e sensuais. Surge aqui, sobre a base de um acompanhamento, uma melodia, que é seguida de uma segunda e uma terceira. Uma de suas fontes também resultou ser um “tipo-meio” em modo menor, como tinha existido sido no seu gênero antecessor, a meia cifra.

A milonga campeira e a milonga “ciudadana”.

O gênero milonga pode se dividir em duas modalidades: a milonga campeira, pampeana o sureña, e a milonga “ciudadana” (urbana), forma tardia criada em 1931 por Sebastián Piana com “Milonga Sentimental”.

A milonga campeira representa a expressão campesina do pampa, ao começo era cantada, e mais tarde teve uma coreografia. Foi adaptada para ser inclusa em obras teatrais perto de 1880.

Sua influência mais antiga poderia proceder de Espanha, onde aproximadamente no século XII era utilizado o compasso alterno (3/4 – 6/8).

Mais tarde, desde Espanha, chega a Cuba a “tirana”, que lá evoluiu y adquiriu características locais próprias, e que se conheceu com o nome de guijara. A guijara voltou para território espanhol e lá pegou jeitos do flamenco, e essa variante chegou mais tarde a Buenos aires, entre 1822 e 1830. Roberto Selles fala em seu livro *Historia da Milonga* (2004) que o espanhol José María Salaverría já tinha escrito em “Tierra Argentina” (1910): “*As milongas se parecem as guajiras de Cuba*”.¹²

A milonga “ciudadana” (urbana) aparece em 1931 com “Milonga Sentimental” de Sebastián Piana (música) e Homero Manzi. É uma variante da milonga

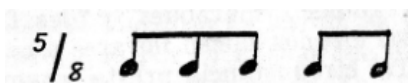
¹² SELLES, Roberto, “Historia de la milonga”, Marcelo Oliveri Editor, 2004.

campeira, e mais leve que aquela. Na prática, tanto por caráter como por temática e instrumentação, está mais perto do tango que da milonga original, e as vezes é considerado um subgênero daquele. Seu nome se deve a que teve forte sucesso na cidade.

A construção rítmica da milonga

O ritmo da milonga, embora poderia ter sido simples, planteou um conflito de escritura nos seus começos, com o conseqüente problema da especificação do compasso. Para musicologistas como Gevaert e F. Pedrell, o ritmo da habanera, e em conseqüência, o de seu descendente o tango americano, é de ordem quinário e corresponde ao chamado peônio cretense, por provir, segundo a opinião mais provável, da ilha de Creta, cujos habitantes praticavam suas danças naquele ritmo.

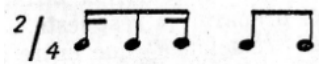
Figura 2: Peônio cretense.



Estava representado no compasso de 5/8 e se dividia em dois tempos: 3 colcheias para o primeiro e duas para o segundo. Esta proporção, é muito frequente nas habaneras e os velhos tangos. Aconteceu, porém, que por desconhecimento, não saber aplicá-la ou para evitar a insistência de 3 figuras seguidas de duas, os compositores populares optaram por escreve-las em compasso de 2/4, como se fossem tercinas as três figuras do primeiro tempo. Com a milonga, situada cronologicamente entre a habanera e o velho tango (segundo Wilkes), aconteceu uma coisa diferente. Os velhos payadores familiarizados com ritmos anteriores, deram a seus acompanhamentos de milongas a figuração de 6 colcheias (6/8), talvez sem nem suspeitá-lo. Logo depois a rítmica da melodia adaptou-se ao compasso do acompanhamento, ficando nesse compasso.

Com a chegada do tango, este pega o peônio cretense da habanera, mas modifica a tercina do primeiro tempo para que entrassem regularmente no compasso de 2/4 da dança, e dando-lhes uma nervosa inquietude. Reduz a primeira e a terceira unidade da tercina, transformando o equilíbrio gracioso do quinário cretense, em um espasmódico binário, que foi desde então a típica expressão rítmica daquele gênero.

Figura 3: Peônio cretense no tango.



Alguns velhos tangos conservaram ainda a fórmula acompanhante da habanera, mas possivelmente por falta de habilidade dos intérpretes. A Milonga portenha, começou a receber influência do tango até acabar adaptando sua música ao compasso de 2/4, ao invés do 6/8. A alternância entre esses dois compassos, está exemplificada de forma culminante por Lynch em seu *Cancionero Bonaerense*. O primeiro violão toca um acompanhamento de colcheias em compasso de 6/8 em quanto um segundo violão toca a clássica fórmula da habanera.

Figura 3: Superposição de compassos de 2/4 e 6/8



Os quatro compassos do exemplo, diz Lynch “se repetem interminavelmente enquanto o cantor entoia o estilo da milonga. A letra dessa, tomada pelo autor á dois aldeões, possui uma das características da cifra, que consiste em pegar o pé do último verso e daí começar a resposta”. Esta peculiaridade não é só uma coisa particular da milonga, mas também do cantar hispânico em geral. As “folías”, “marambúes” e “desafíos” oferecem exemplos do caso. Nestes últimos era frequente praticá-los entre pessoas de ambos sexos, pela graça travessa com que

homens e mulheres alternavam suas perguntas e respostas. Este mesmo procedimento aparece em algumas obras vernáculas.

A construção da melodia da milonga e sua relação com a interpretação

Uma particularidade melódica da milonga é seu sentido melódico descendente nas finalizações das frases. Isto muitas vezes foi inclusive associado a influência dos cantos gregorianos (Aristóteles)¹³. Mas segundo Gevaert, seu comentador,

“em sua origem a melodia cantada não foi senão uma acentuação da linguagem traduzida em intervalos musicais. Canto e acento falado perseguem um mesmo objetivo: a comunicação do sentimento e do pensamento com a ajuda das inflexões da voz. Além disso, o ato do canto e da palavra estão dominados pela mesma necessidade psicológica.

*Elevando a voz ao começo da frase cantada ou falada, mantemos os órgãos ressonadores em uma tensão que precisa de um certo esforço. Indo em direção para o grave, no momento de terminar detemos o esforço do aparato vocal: nos encaminhamos até o descanso”.*¹⁴

Ou seja, ele não acha que o movimento do agudo para o grave seja mais nobre ou tenha melhor resultado musical, nem também não porque a organização do sistema musical da antiguidade permita considerar como mais natural a marcha descendente. Como exemplo pode-se mencionar a famosa e discutida melodia atribuída a Píndaro, que justamente pelo fato de ser descendente era considerada a favor da autenticidade.

O fim de um período gramatical se constata sempre por um descenso do tom, exceto que exista uma interrogação ou exclamação.

Do mesmo modo uma melodia vocal tem sua conclusão regular no grave da escala, por um movimento descendente ou por uma cadencia, ou seja, uma caída.

¹³ GEVAERT, François Auguste, *Os problemas musicais de Aristóteles*, Gand, 1903.

¹⁴ GEVAERT, François Auguste, *História da teoria musical da antiguidade*. Vol I, p. 377

Desde a mais remota antiguidade os teóricos gregos pensavam a notação vocal como indo do agudo até o grave. Só após Aristóxenes, no século IV pré-cristão, começaram os teóricos a escrevê-la inversamente.

Uma razão muito mais simples poderia justificar a particularidade do desenho descendente nas melodias das milongas. Os payadores não eram cantores profissionais de voz tecnicamente desenvolvidas e cultivadas em todo seu registro. Pelo fato de não ser expertos no governo de todos seus recursos vocais, eram susceptíveis de se cansar prematuramente, sendo que as payadas podiam durar várias horas. Essa marcha descendente poderia se justificar, por conseguinte, por uma razão física e psicológica, longe de outras razões técnicas ou musicais.

As melodias de suas canções estão condicionadas por suas exigências vocais. Iniciam-se, preferentemente, nas notas altas do registro médio, e concluem nas graves. Vão da claridade á obscuridade com uma deliberada intenção: regular o ritmo da respiração. Por isso que o efeito dinâmico também é sempre descendente. Contrariamente a um cantor com escola que gosta de virtuosos efeitos dinâmicos no desenvolvimento da frase, os payadores preferiam se expressar sem perigos que pudessem fazê-los perder a simpatia do público. Para este fim era de vital importância a introdução do violão, que devia ter destreza e brilho, a fim de concentrar a atenção geral.

Outros fatores condicionam a interpretação do payador. O cantor se acompanhava com seu próprio instrumento, e a dificuldade própria deste, com suas posições e diferentes pulsações, resulta em mais um elemento que aporta ao seu cansaço.

O fator psicológico

Outros agentes exteriores condicionavam as emoções e a performance do payador. Este precisava, o tempo todo, permanecer em estado de alerta

constante, já que enquanto seu adversário entoava seu verso respectivo, devia escutar atentamente suas palavras para escolher aquela que lhe permitisse delinear sua resposta. Era de suma importância se garantir a atração do público com o engenho da réplica, cujo efeito desejado, consistia em manter a voz firme sobre a nota inicial da melodia apenas tivesse terminado sua parte o oponente. As pessoas do público encorajavam ou desanimavam aos concorrentes com todo tipo de exclamações, frases e aplausos, à medida que a disputa tomava maior interesse.

Às vezes, muitos payadores dotados de uma ampla extensão vocal, afinavam seus violões em tons anormalmente altos, já que sabiam que se seu rival não igualava seu registro, tinha todas as possibilidades de perder, por cansaço da voz. Além disso, uma longa contenda mantida num tom alto, além de requerer clareza na dicção, suavidade no timbre e naturalidade na emissão, levava também a dificuldade de desenvolver o tema, que devia ser em décimas. A seriedade, o conhecimento e a coerência que demandava o desenvolvimento do discurso versificado sobre o assunto proposto, faziam a tarefa ainda mais difícil. Por outra parte, o payador devia cuidar manter a atenção dos ouvintes, em estado de continua expectativa.

Um fato de singular importância para a história destes assuntos, é que as grandes payadas celebradas no interior bonaerense e nos teatros das cidades, e ainda na vizinha costa uruguaia, foram a única escola que teve o povo que assistia em massa a presenciar o evento.

Não teve tema sobre o qual os payadores não tenham debatido, já seja por iniciativa própria ou do público, sempre, naturalmente, que estivessem vinculados a acontecimentos nacionais ou estrangeiros vinculados aos mesmos nos determinados momentos históricos. O Guerrero, militar e compilador de música de

aquela época, relata que nas payadas ocorridas entre Luis María Silva e Gabino Ezeiza¹⁵, se abordaram inclusive assuntos cosmogônicos.

Assistindo e ouvindo aprendeu o povo tudo quanto era necessário para poder apreciar, diferenciar, julgar e aplicar na prática, em caso de possuir todas as qualidades necessárias para chegar a ser um payador exímio: boa voz, facilidade para o verso, engenho, observação e astúcia, além de firmeza de caráter e coragem porque as vezes as coisas não sempre acabavam como tinham começado. Nesse tipo de cantos, chamado de “contrapontos”, a melodia ficava num segundo plano, sua toada, conhecida por todos após uns primeiros versos, perdia completamente o interesse, e a melodia, repetitiva e monótona corria risco de cansar a reunião. Por esse motivo, o Santos Vega propunha a seus adversários variar a toada, para dar mostras que para ele “tanto fazia a milonga que qualquer outro gênero” (Guerrero).

A Milonga Sureña de Juan José Ramos

A Milonga Sureña de Juan José Ramos conta com a maioria de elementos tradicionais do gênero milonga. Escrita em compasso de 2 tempos, começa com uma introdução de oito compassos tipicamente imitativos do violão, com 8 semicolcheias arpegiadas divididas em dois grupos de 3 e um de dois. A sequência harmônica da introdução é a de uma cadencia perfeita, como normalmente se utiliza. Um compasso em estilo de habanera, da início à entrada da melodia. A melodia tem um estilo de recitativo, conta com poucas notas e os intervalos utilizados são normalmente de segunda, maiores e menores, a

¹⁵ Gabino Ezeiza (1858-1916), conhecido como “el negro Ezeiza” foi um famoso payador afroargentino. A cultura popular atribui a ele a incorporação do ritmo de habanera na milonga. Seu histórico contraponto com o cantor uruguaio Juan de Nava, que se diz durou vários dias, se lembra todos os 23 de julho como o Día do Payador, em todo o território da República Argentina. Luis María Silva foi também um reconhecido payador de aquele tempo, e discípulo do primeiro.

resolução da frase tem normalmente uma linha descendente. O caráter sempre é nostálgico e evocativo. Depois de essa primeira frase que tem 16 compassos, volta a aparecer a mesma introdução do começo. E logo depois o mesmo tema principal variado, onde são usadas notas que reforçam a melodia, normalmente intervalos de segunda, terceira e quarta. Os usos de cromatismos são abundantes. Depois dessa segunda entrada do tema aparece um recitativo, de caráter bem sereno e codal. Finalmente, a introdução é usada mais uma vez a modo de conclusão.

Principais semelhanças e diferenças entre a Milonga de Ramos e as milongas de tradição popular.

O estilo da peça

O primeiro objeto de análise e comparação entre a milonga de Ramos e a milongas tradicionais poderia ser de uma índole semântica. Ramos chama a sua obra não só de Milonga, senão também de “sureña”, ou seja, campeira, o gênero mais antigo e tradicional da milonga. A diferença de outras partituras, onde os autores chamam, citando dois exemplos conhecidos, Bailecito (Dancinha, de Guastavino), ou Danza de la Moza Donosa (Ginastera), sugerindo que a música tem algum elemento popular, mas ficando livres de qualquer qualificação, Ramos delimita, não sei se conscientemente, o estilo de sua peça dentro do gênero da milonga sureña. Este fato de por si poderia representar um conflito: a milonga sureña, semelhante a algumas músicas da antiga Grécia, foi concebida primordialmente para transmitir mensagens por meio da sua letra. E o acompanhamento do violão, não é mais que um apoio e uma característica de identidade do gênero, mas musicalmente está num segundo plano. A Milonga de Ramos, é justamente, uma peça instrumental. Conserva o caráter, a nostalgia e o espírito da milonga, mas não transmite uma mensagem por meio da palavra. De todas formas, esta crítica não representa um juízo de valor. A música como outras manifestações do ser humano, tem seu contexto social e histórico. Do mesmo

modo que um compositor do século XX não ia escrever sonatas como no século XIX, a milonga de Ramos tem também diferenças -relacionadas com o espaço e o tempo- com as milongas sureñas dos cantores primitivos. Ramos era homem de outro século que aqueles, e de um século onde embora se mantiveram as tradições gauchescas, as costumes mudaram, a modernidade chegou, e o controle das fronteiras bonaerenses tirado dos índios transformou a realidade do campo. Ramos também era homem de cidade, como a maioria dos compositores acadêmicos que escreveu música acadêmica com características da música popular, e como aqueles, sentiu a necessidade de sair dos formatos da música europeia, incursionando em um estilo mais nacional, mas do qual em verdade não estava tão familiarizado social e culturalmente.

A tonalidade

As milongas originais eram tocadas em Do maior, quando eram maiores, ou La menor quando eram menores, possivelmente por razões técnicas. Com a evolução do virtuosismo dos intérpretes, foram se adicionando outras tonalidades, como Sol maior, La maior, Re menor, Mi menor, todas elas tonalidades vizinhas é de poucas alterações. A tonalidade usada na milonga de Ramos é Mi b menor, tonalidade ideal para o cor e caráter triste e melancólico da peça, mas desconhecidas nas milongas populares tradicionais.

As dinâmicas

Nas milongas sureñas, ao igual que em outros gêneros populares, a questão dinâmica se mantém normalmente dentro de margens relativamente limitados. Como se afirmou anteriormente, a questão dinâmica não obedecia a uma questão de sutileza musical, senão ao fato mais simples de cantar com uma voz o suficientemente alta para poder se impor por acima do barulho do público presente, e do oponente nos casos em que se tratava de “contrapontos”

(competências onde era proposto um tema e os adversários recitavam por turnos tomando um o último verso do outro para responder).

Na milonga de Ramos é fácil perceber uma grande dedicação na indicação das dinâmicas, onde cada frase leva uma dinâmica diferente, desde o *pp* até o *fff*. Essa questão poderia se explicar no fato de que as frases das milongas são sempre de igual duração e de pouca variedade melódica e harmônica entre elas. Se a isso sumamos que a milonga de Ramos não possui letra, e depende só de sua música para sua expressão artística, ficam poucos recursos para conseguir variedades expressivas.

Um recurso típico da música popular desde a antiguidade achado na obra de Ramos, é a repetição de uma frase idêntica, mas em outra dinâmica, geralmente de menor intensidade. Achamos isto entre os compassos 57-63 na milonga de Ramos (de *fff* a *pp*), onde o compositor ainda indica expressamente no *pp* “como eco”. Este recurso não é achado nas milongas tradicionais.

A construção melódica e fraseológica

A milonga de Ramos está construída em base a uma frase de 16 compassos que se alterna com uma introdução de 8, que também funciona como elemento de coda. Um elemento novo de 12 compassos em estilo recitativo aparece no compasso 66.

A frase de 16 compassos mencionada, se divide em 4 períodos de 4 compassos cada uma, das quais o primeiro e o segundo tem final feminino, e o terceiro e o quarto final masculino. Ou seja, terminam em tempos fracos e fortes, respectivamente. Esta prática era muito usada nas milongas tradicionais, onde dos finais masculinos ou femininos, dependia o tipo de rima utilizada. Se alternavam

rimas graves (final feminino) e agudas (final masculino), igual que na milonga de Ramos (palavras acentuadas na penúltima e última sílabas respectivamente) em procura de uma maior variedade. Outro recurso de variedade usado por Ramos, é incluir apojeturas na segunda aparição do tema, o que também resulta numa imitação do violão.

A construção melódica da frase de Ramos se apresenta nos dois primeiros compassos do tema com figuras de igual duração. Este fato é pouco comum nas milongas originais, onde além disso, a quantidade de notas, também é menor, já que cada verso está composto normalmente de umas oito ou doze notas, uma correspondente a cada sílaba do texto.

Análises das gravações escolhidas da milonga de Ramos.

Foram escolhidas 3 gravações para complementar a busca da construção da minha performance da Milonga de Ramos. Entre as muitas gravações existentes, foram selecionadas estas três pelo fato de ser de músicos profissionais. Foi incluída também entre elas um arranjo da peça para dois violões, pelo fato de ser interessante contar com a instrumentação que se usava tradicionalmente nas milongas.

A introdução

A introdução da milonga tem oito compassos, quatro apresentam o tema e outros quatro o repetem com uma variação. Se apresenta como uma imitação típica de dois violões das milongas tradicionais, com o ritmo de tresillo, e a sequência harmônica e de uma cadência perfeita I-IV-V-I.

A principal diferença que se percebe entre as três é de andamento. Sendo a de violão claramente mais rápida que as outras duas, e a de Conti a mais lenta. Mas uma coisa curiosa, é que a versão de Cremaschi é a mais calma, e embora sendo

mais rápida que a versão de Conti, parece mais lenta. A versão de Cremaschi conta com mais rubato também que as outras, e o interprete as vezes não faz coincidir exatamente a mão direita com os respectivos baixos, criando um efeito um pouco arpegiado, como de violões. A versão para dois violões, não só difere em andamento, senão também em caráter, é muito mais animada que as outras duas. Seu caráter está perto das milongas tradicionais, onde o interlúdio instrumental só tinha a função de chamar a atenção do público, impor silencio, e preparar a afinação. Um detalhe interessante de esta versão, é o grande *ritardando* no compasso 7, para mudar de andamento a partir do compasso oito, até um andamento muito parecido com as outras duas versões. E tem outra diferença importante: está transcrita em mi menor, e não na tonalidade original de mi b menor, possivelmente para facilitar a execução.

Na questão de articulação, observa-se que as versões para piano estão interpretadas bem legato, e a versão de violão tem maior articulação, como nas milongas originais. Mas esta questão não só é devida à intenção dos intérpretes senão também ao tipo de técnica dos instrumentos, já que o violão tem naturalmente um tipo de articulação de menos legato.

Figura 4: Milonga Sureña de Juan José Ramos. Introdução, compassos 1-8.



A primeira aparição do tema

No compasso nove aparece por primeira vez o tema, que como foi dito anteriormente consiste em uma frase de 16 compassos, divididos claramente em 4 partes.

Uns dos elementos principais de esta frase é o elemento dinâmico. O compositor indica expressamente a dinâmica de *mf* para a primeira e terceira parte da frase, e *p* para a segunda e a quarta. Das três versões, a de Cremaschi é a que mais respeita essas indicações. As outras duas tem uma dinâmica parecida durante os 16 compassos, mas as três coincidem em conceber a terceira seção como a culminação da frase, e a quarta como a de dinâmica menor, já que é a que fecha a frase. A versão do Cremaschi, do mesmo jeito que já tinha sido na introdução, é a mais introspectiva e calma. A de Conti é muito mais declamada e animada.

Na versão de Conti, inclusive pode se apreciar que na segunda parte tem uma dinâmica maior que a primeira, de jeito contrário do que está escrito na partitura. Mas esta escolha poderia se justificar pelo fato que a segunda parte começa com um *mi b*, a nota de registro mais alto de toda a frase, uma quarta justa por acima do *si b* com o que começa a primeira parte, razão pela qual a música poderia sugerir certo ênfase para o começo dessa segunda parte. Também poderia se achar justificável pelo fato de que o mesmo material vai aparecer depois, mas com uma dinâmica totalmente diferente. Isto poderia fazer pensar que talvez a preocupação do compositor não consistia tanto em fazer exatamente as dinâmicas que ele expressou, senão tocar com variedade, ainda fazendo mudanças.

Figura 5: Milonga Sureña de Juan José Ramos. Primeira apresentação do tema, compassos 9-24.

A segunda aparição do material sonoro da introdução, como interlúdio.

Uma nova aparição da introdução, idêntica à primeira vez, aparece no compasso 25, ao terminar a apresentação do tema. Como foi dito anteriormente.

Nas milongas tradicionalmente se usava uma parte instrumental, que sempre era a mesma, para separar os versos.

Uma das coisas que mais destaca neste ponto da escuta, é a confirmação da ideia musical na versão para dois violões, que muda novamente o andamento para um mais rápido. Esta ideia é interessante, mas talvez seria mais apropriada em uma milonga de caráter mais épico. Nesta milonga, a alternância entre uma parte instrumental muito animada e uma parte temática de caráter triste, cria certa falta de unidade. Nas outras duas versões, não se encontram diferenças significativas com respeito a primeira apresentação da introdução.

A segunda apresentação do tema

A continuação o tema aparece novamente, mas com diferentes dinâmicas é com um elemento adicional de apoggiaturas, indicadas cada uma com acento (<). Novamente a versão de Cremaschi é a mais variada e fiel no uso das diferentes dinâmicas. Também as apoggiaturas são mais marcadas que nas outras versões, coisa importante já que é quase o único elemento novo na repetição do tema. Outra diferença com a primeira vez, é a apresentação dos segundos oito compassos da frase na oitava superior, o que gera um elemento de surpresa.

Figura 6: Milonga Sureña de Juan José Ramos. Segunda apresentação do tema, compassos 33-48



The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The music is written in a key with three flats and a 3/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'pp dolce' (pianissimo dolce). The score is marked with 'eco' and asterisks, indicating specific performance techniques or effects.

Nova frase com elementos do tema e elementos novos

A seguinte frase está construída por os últimos 8 compassos do tema principal, e por outros 8 compassos novos, que tem caráter quase de coda. Neste ponto é onde o compositor mais escreve requerimentos expressivos. São quatro em total, incluindo: *dolce*, no compasso 41, que é da frase anterior, *agitato* no 49, *lamentoso* no 57 e *come eco* no 61.

A versão que menos variedade representa, e a dos dois violões, não só por uma questão interpretativa senão também do arranjo, que não imita as mudanças de registro da versão original. Suas dinâmicas também são mais limitadas, mas isto também se deve a uma questão técnica do próprio instrumento. As versões de piano respeitam com bastante fidelidade as indicações de dinâmicas do texto,

especialmente a versão de Cremaschi, que também utiliza pequenas respirações antes das mudanças de dinâmica, conseguindo um efeito maior.

Figura 7: Milonga Sureña de Juan José Ramos. Nova frase com elementos do tema e elementos novos. Compassos 49-65.

Coda

A seguinte frase tem um caráter recitativo e bem livre, com acordes arpegiados que imitam o violão, e logo depois, uma nova repetição da introdução, desta vez com dinâmica *pp*. Ao terminar esta, um arpeggio ascendente de mi b menor finaliza a peça, também em *pp*.

Na versão de Cremaschi, essa parte é mais calma que nas outras duas, e a de dinâmica menor. A versão de Conti é mais cantabile, e tem um pouco mais de movimento que aquela. Na versão de violões é interessante o fato de que essa parte da música foi concebida justamente como uma imitação desses

instrumentos. O andamento é parecido com a versão de Cremaschi, assim como seu caráter.

Figura 8: Milonga Sureña de Juan José Ramos. Primeira seção da Coda, recitativo. Compassos 66-76.



Figura 9: Milonga sureña de Juan José Ramos. Segunda seção da Coda (terceira e última apresentação da introdução). Compassos 67-87.

The image displays a musical score for the second section of the Coda of a Milonga sureña. It consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system is marked *poco meno* and *pp*. The second system includes a *rit.* (ritardando) marking. The third system is marked *pp* and *a tempo*. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. There are also asterisks and the letters 'ad' (ad libitum) placed below the bass staff in several measures, likely indicating specific performance instructions or editorial markings.

Conclusão

Foram encontrados recursos interpretativos semelhantes entre a milonga de Juan José Ramos e as milongas populares. No aspecto fraseológico, achei necessário musicalmente e próprio do estilo segurar as primeiras notas de cada frase, com uma espécie de *tempo rubato*, do mesmo jeito que faziam os cantores das antigas milongas, em vez de tocar de um jeito mais métrico, sem muita variação rítmica. A construção melódica geralmente cromática destas frases, de movimento descendente e de estilo recitativo, justificam na minha opinião esta interpretação, já que tem uma intenção de destacar o caráter nostálgico, dramático ou trágico deste tipo de música. Embora no caso dos cantores populares essa interpretação obedecia a um fator mais técnico que musical, acabou ficando como um traço distintivo ainda no século XX, onde os intérpretes já possuíam maior destreza vocal.

A melodia da peça, possui frases bem mais longas que a das milongas populares, e na minha opinião, elas sugerem na Milonga Sureña de Ramos um *legato* maior, questão que se observou nas versões dos pianistas Conti e Cremaschi.

A tonalidade escolhida para a peça, mi b menor, não é encontrada nas milongas originais, que geralmente se escreviam em la menor, e depois também em tonalidades com poucos sustenidos. Porém, a tonalidade usada pelo compositor, que é raramente encontrada ainda em música acadêmica, resulta muito acertada para a peça por seu caráter escuro e sombrio.

Na milonga de Ramos se encontram contrastes dinâmicos nas apresentações das frases. Nas milongas populares a questão dinâmica não era considerada como um fator principal, já que como se disse antes, o volume da voz dos cantores devia ser o suficientemente elevado para se impor no barulho do público e para estar em igualdade de condições frente a um oponente. Porém, em

algumas milongas se observaram diferenças dinâmicas significativas, especialmente no caso de *Pavadas*, de Argentino Luna. Na minha opinião, a interpretação resulta mais interessante usando ao máximo os recursos dinâmicos do piano, e não só se limitando a imitar as milongas populares.

O andamento da Milonga de Juan José Ramos não está expressado pelo compositor. Mas o caráter da peça sugere um andamento mais lento que os que se encontram nas milongas populares. Essa ideia é concordante com as interpretações de Conti e Cremaschi. Embora a versão para dois violões tem na introdução um andamento mais rápido, mais parecido com o das milongas populares escutadas, na entrada do tema, o andamento fica mais lento, parecido com o das versões de piano. Na minha interpretação, eu usei tempos parecidos com os de aquelas..

A diferença de instrumentação entre as milongas originais e a Milonga Sureña de Ramos, não significou uma dificuldade interpretativa, pelo contrário, os recursos do piano permitem uma grande liberdade na interpretação, sem necessidade de se limitar a uma simples imitação da instrumentação original de violão e voz.

Finalmente, este trabalho ajudou-me a tomar decisões interpretativas mais fundamentadas ao tocar a Milonga Sureña de Ramos, sendo algumas delas: escolha de andamento, escolha de cores e fraseio.

Ainda que não existe uma única forma de interpretar essa peça, conhecer a tradição, por meio da escuta e da bibliografia, é necessário para fazer escolhas interpretativas apropriadas, em especial pelo fato que o compositor acadêmico não tem meios de notar com exatidão algumas necessidades expressivas da peça, senão que formam parte da espontaneidade interpretativa do gênero.

Este trabalho poderá servir de base para aqueles que não conhecem o gênero milonga, e como uma contribuição para difundir a mesma no Brasil.

REFERÊNCIAS

BARTOK, Bela, *Escritos sobre música popular*, Siglo XIX editores, México D.F, 1979.

BERNAL, Eduardo Rubén, Sobre algunos términos tangueros, http://www.anacdelatango.org.ar/chamuyo_articulo.asp?id=110

CAPELLANO, Ricardo, *Música popular. Acontecimientos y Confluencias*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 2004.

CARPENTIER, Alejo. La musica en Cuba, La Habana, Letras Cubanas, 1979.

GARCÍA BLAYA, Ricardo, *Historia del tango y la milonga*, Buenos Aires (2003)

FISCHERMAN, Diego, *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

GARCÍA MORILLO, Roberto, *Estudios sobre música argentina*, Ediciones culturales argentinas, Buenos Aires.

GEVAERT, François Augustine, *História da Música da antiguidade*

GONZALEZ, Juan Pablo, *Musicología popular en América latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*, Revista musical chilena, Santiago de Chile, 2001

MEYER, Leonard, *El estilo en la música, Teoría musical, historia e ideología*, Editorial Pirámide, Madrid, 2000.

ROLDÁN, Waldemar Axel, *Diccionario de Música y músicos*, Librería Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1996.

SANDRONI, Carlos *O paradigma do tresillo*, Revista Opus, N° 8, Anppom, Fevereiro 2002.

SELLES, Roberto. *Historia de la Milonga*. M.H Olivieri, 2004.

_____ *Tango information and facts. Milonga story.* – Disponible em <http://www.verytangostore.com/tango-milonga.html>

URIARTE Rebaudí, LÍA Noemí (2006). *Una estética de lo criollo en el Santos Vega de Rafael Obligado.* Editorial Dunken. p. 173.

VIENARD, Juan María, *Aproximación a la música académica argentina*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2000.

VIENARD, Juan María, *La música nacional argentina: influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina, relevamiento de datos.*

WILKES, Josué, *Formas Musicales Rioplatenses, su génesis hispánica.* Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos aires, 1946.

Youtube, Milongas camperas, vídeo (32 min 19 seg), disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=cMkmgjpCY6A>

YouTube, Mirian Conti – Juan José Ramos, Milonga Sureña, vídeo (3 min 16 seg), disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=E7gibN-9h94>

YouTube, Alejandro Cremaschi – Juan José Ramos, Milonga Sureña, vídeo (3 min 36 seg), disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=3chbVPjYAGM>

YouTube, duo Bocaccio-Galino – Juan José Ramos, Milonga Sureña, vídeo (3 min 57 seg), disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=DZ1rvZfIKE>

ANEXO – PARTITURA DA MILONGA SUREÑA DE J. J RAMOS¹⁶

The image displays a piano arrangement of the Milonga Sureña by Juan José Ramos. The score is written in 2/4 time and features a key signature of five flats (B-flat major/C minor). It is organized into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains fingering numbers (1, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 2, 1, 2) and articulation marks (accents) above the notes. The fourth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The bass line is characterized by frequent use of the 'ped.' (pedal) symbol, often accompanied by an asterisk, indicating sustained bass notes. The melody in the treble staff is primarily composed of eighth and quarter notes, with some triplet figures.

¹⁶ Sem informação da editora. Partitura disponível em <http://dokumen.tips/documents/juan-jose-ramos-milonga-surena-para-piano.html>

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The lyrics "Ta * Ta * Ta * Ta" are written below the lower staff. Dynamics include *mf* and *f*. There are trills and slurs in the upper staff.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with trills and slurs. The lower staff continues the supporting line. The lyrics "Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta" are written below the lower staff. Dynamics include *f*.

Third system of the musical score. The upper staff features a complex melodic line with many trills and slurs. The lower staff continues the supporting line. The lyrics "Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta" are written below the lower staff. Dynamics include *pp dolce*.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the supporting line. The lyrics "Ta * Ta * Ta * Ta * Ta" are written below the lower staff.

Fifth system of the musical score. The upper staff continues the complex melodic line. The lower staff continues the supporting line. The lyrics "Ta * Ta * Ta * Ta * Ta" are written below the lower staff.

First system of a piano score. The right hand features a series of triplet chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *ff* *agitato*. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line.

Second system of the piano score. The right hand continues with triplet chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *pp*. The system concludes with a double bar line.

Third system of the piano score. The right hand features a series of triplet chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *fff* *lento*. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the piano score. The right hand features a series of triplet chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *pp* *cresc. ma*. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of the piano score. The right hand features a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *p*. The system concludes with a double bar line.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The systems are as follows:

- System 1:** Features a *pp* dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. There are asterisks and the number '2' below the left hand staff.
- System 2:** Starts with a *mf* dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. There are asterisks and the number '2' below the left hand staff. A *piu mosso* marking appears above the right hand staff.
- System 3:** Continues the melodic and bass lines with slurs. There are asterisks and the number '2' below the left hand staff.
- System 4:** Continues the melodic and bass lines with slurs. There are asterisks and the number '2' below the left hand staff. A *rit.* marking is present above the left hand staff.
- System 5:** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. There are asterisks and the number '2' below the left hand staff. A *rit.* marking is present above the left hand staff. A *Call* marking is present above the right hand staff. The system ends with a double bar line.