

Filipe Gonçalves de Rezende

Appassionata para violão de Ronaldo Miranda:
reflexões acerca da prática de revisão

Belo Horizonte

2019

Filipe Gonçalves de Rezende

Appassionata para violão de Ronaldo Miranda:
reflexões acerca da prática de revisão

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do programa de pós graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Campolina
Linha de pesquisa: Performance musical

Belo Horizonte

2019

R467a

Rezende, Filipe Gonçalves de.

Appassionata para violão de Ronaldo Miranda [manuscrito]: reflexões acerca da prática de revisão. / Filipe Gonçalves de Rezende - 2019.
121 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Eduardo Campolina Vianna Loureiro.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Compositores - Brasil. 4. Música popular - Brasil. I. Loureiro, Eduardo Campolina Vianna. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno FILIPE GONÇALVES DE REZENDE, em 04 de dezembro de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

À Joana, minha esposa, pelo apoio e por estar comigo nos momentos difíceis;

Ao Tom, meu filho;

Aos meus pais e meus irmãos pelo apoio incondicional;

Ao Prof. dr. Eduardo Campolina, meu orientador, pelo apoio e dedicação desde o início do meu processo com a pesquisa;

À Cecília Boechat, pelas dicas, conversas e correções;

Aos Professores Flávio Barbeitas, Victor Vale e Michel Maciel por aceitarem fazer parte de minha banca examinadora;

Aos meus alunos que renovam constantemente meus conceitos sobre música e aprendizado.

*Música é constante renovação, cada vez que
alguém toca traz ao mundo um novo som.*

Daniel Barenboim

Resumo

A partir da análise comparativa entre o manuscrito (1984) e a edição Orphée Editions (2002) da *Appassionata* para violão de Ronaldo Miranda, discutimos 24 alterações realizadas pelo Fábio Zanon. Com foco nas soluções propostas pelo revisor, foram levantados aspectos composicionais e de exequibilidade, articulação, dinâmica e sonoridade. A análise e as questões levantadas apoiaram-se em conceitos sobre idiomatismo e nas entrevistas realizadas com o revisor e com o compositor. Baseado nos resultados da análise e no estudo prático da obra, elaboramos um comentário sobre as possíveis motivações das alterações.

Palavras-chave: *Appassionata* de Ronaldo Miranda; prática de revisão no violão; Fábio Zanon; intérprete-revisor.

Abstract

From the comparative analysis between the manuscript (1984) and the Orphée Editions (2002) edition of Ronaldo Miranda's *Appassionata* for guitar, we discuss 24 changes made by the reviewer Fábio Zanon. Focusing on the solutions proposed by the reviewer, feasibility, articulation, dynamics, sonority and compositional aspects were raised. The analysis and the questions raised were supported by concepts of language and interviews with the reviewer and the composer. Based on the results of the analysis and the practical study of the work, we elaborated a comment on the possible motivations of the changes.

Keywords: Ronaldo Miranda's *Appassionata*; guitar revision practice; Fábio Zanon; interpreter-revisor.

Sumário

Introdução	11
1. O violão e a prática da revisão.....	16
1.1. Alguns aspectos da participação do intérprete na obra.....	16
1.2 A prática da revisão	19
1.2.1. A prática da revisão no universo do violão.....	21
1.2.2. A prática da revisão e o violão brasileiro.....	27
1.3 A questão da fidelidade ao texto	32
2. Idiomatismo.....	36
2.1 Idiomatismo no violão	41
2.2 Idiomatismo na <i>Appassionata</i>	47
3. Acerca da <i>Appassionata</i>	50
3.1 Ronaldo Miranda, o compositor	53
3.2 Fábio Zanon, o intérprete-revisor	58
4. O manuscrito e a edição Orphèe Editions: análise comparativa da <i>Appassionata</i>.....	62
4.1 Alterações rasuradas no manuscrito.....	63
Considerações Finais.....	91
Referências	97
ANEXO I.....	102
Manuscrito: <i>Appassionata</i> de Ronaldo Miranda.....	102
ANEXO II	113
Orphèe Editions: <i>Appassionata</i> de Ronaldo Miranda	113

Lista de ilustrações

Figura 1 - manuscrito da <i>Ritmata</i> (1975) para violão de Edino Krieger.....	31
Figura 2 - Quadro sintetizando a análise formal e a presença dos elementos idiomáticos do violão na <i>Appassionata</i>	49
Figura 3 - Diferenças de elementos expressivos entre a versão do manuscrito e a edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i>	62
Figura 4 - manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.23 e alterações n.1 e n.2 realizada por Fábio Zanon.....	64
Figura 5 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.23, revisão de Fábio Zanon.....	65
Figura 6 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.25, alteração n.º3 realizada por Fábio Zanon.....	66
Figura 7 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.25, revisão de Fábio Zanon.....	66
Figura 8 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.26, alterações n.º4 e n.º5 realizadas por Fábio Zanon.....	67
Figura 9 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.26, revisão de Fábio Zanon.....	67
Figura 10 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.27, alteração n.º6 realizada por Fábio Zanon.....	68
Figura 11 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.27, revisão de Fábio Zanon.....	69
Figura 12 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.28, alteração n.º7 realizada por Fábio Zanon.....	70
Figura 13 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.28, revisão de Fábio Zanon.....	70
Figura 14 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.33, alteração n.º8 realizada por Fábio Zanon.....	71
Figura 15 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.33, revisão de Fábio Zanon.....	71
Figura 16 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.34, alteração n.º9 realizada por Fábio Zanon.....	72
Figura 17 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.34, revisão de Fábio Zanon.....	73

Figura 18 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.34, alteração nº10 realizada por Fábio Zanon.....	74
Figura 19 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , revisão de Fábio Zanon.....	74
Figura 20 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.35, alteração nº11 realizada por Fábio Zanon.....	75
Figura 21 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.35, revisão de Fábio Zanon.....	75
Figura 22 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.54, alteração nº12 realizada por Fábio Zanon.....	76
Figura 23 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.54, revisão de Fábio Zanon.....	77
Figura 24 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.58, alteração nº13 realizada por Fábio Zanon.....	78
Figura 25 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.58, revisão de Fábio Zanon.....	78
Figura 26 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.76, alteração nº14 realizada por Fábio Zanon.....	79
Figura 27 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.76, revisão de Fábio Zanon.....	80
Figura 28 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.79 alterações nº15, nº16, nº17 e nº18 realizadas por Fábio Zanon.....	81
Figura 29 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.79, revisão de Fábio Zanon.....	82
Figura 30 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.92 alteração nº19 realizada por Fábio Zanon.....	83
Figura 31 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.92, revisão de Fábio Zanon.....	83
Figura 32 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.113, alteração nº20 realizada por Fábio Zanon.....	84
Figura 33 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.113, revisão de Fábio Zanon.....	85
Figura 34 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.117, alteração nº21 realizada por Fábio Zanon.....	86
Figura 35 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.117, revisão de Fábio Zanon.....	86
Figura 36 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.122, alteração nº22 realizada por Fábio Zanon.....	87

Figura 37 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.117, revisão de Fábio Zanon.....	87
Figura 38 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.133, alteração nº23 realizada por Fábio Zanon.....	88
Figura 39 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.133, revisão de Fábio Zanon.....	89
Figura 40 - Manuscrito da <i>Appassionata</i> , c.146, alteração nº24 realizada por Fábio Zanon.....	90
Figura 41 - Edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i> , c.146, revisão de Fábio Zanon.....	90
Figura 42 - Classificação das 24 diferenças entre o manuscrito e a edição Orphée Editions da <i>Appassionata</i>	93

Introdução

Durante meu período de formação no violão, me deparei com diversas questões de execução musical que envolviam ideais estéticos, limitações técnicas e possibilidades expressivas. Diante de minha deficiência na prática da leitura, característica comum a grande parte dos violonistas, desenvolvi certo grau de proficiência no aspecto da memorização, habilidade que de fato sustentou minha permanência no modelo do curso de graduação. Porém, era um fato recorrente apresentar ao professor uma peça recém estudada com notas erradas - falha com que convivi durante um bom tempo, devido ao pouco contato com a partitura no processo de preparação da obra. Posteriormente, minha metodologia de estudo foi se desenvolvendo e pude perceber a importância de permanecer por mais tempo em contato com o texto, para, além de criar estratégias de leitura à primeira vista, explorar profundamente as diversas possibilidades de análise e as informações históricas que influenciam na interpretação. Constatei também a relevância de considerar os fatores técnico-motores de digitação, o senso estético de timbre, dinâmica e agógica. Ainda nesse período, me foi possível observar que, nas discussões entre os estudantes a respeito dos problemas que emergiam no processo de estudo, o foco principal era, na maioria dos casos, de ordem motora. Evidentemente, o aspecto expressivo era comentado, mas, sob o ponto de vista dos estudantes, a sustentação de um andamento, a produção de uma sonoridade limpa e a integridade na resolução das estruturas eram problemas que exigiam um nível técnico ainda não alcançado, insuficiente para um real despertar expressivo. No entanto, a expressividade já estava sendo praticada em consonância com o desenvolvimento técnico. De certa forma, esse processo de desenvolvimento técnico-expressivo se dá pelo trabalho de revisão exercido pelo intérprete violonista, que por sua vez, reflete sobre as características da obra, sobre os limites e as potencialidades do instrumento face a seus ideais interpretativos. Cada intérprete possui suas particularidades técnico-expressivas e executa suas

escolhas de acordo com sua autonomia. Isso acontece, por exemplo, ao se trabalhar na dosagem de um *fortíssimo*, de um *crescendo* ou um *decrecendo*, assim como no âmbito da agógica, quando se regula um *rubato* que não foi escrito, ou na dosagem de uma respiração mais longa ou mais curta em uma fermata, sendo esses apenas alguns aspectos que constituem a globalidade da performance.

Violonistas como Abel Carlevaro, Andrés Segovia¹ e Christopher Parkening² já apontaram questões importantes sobre as possibilidades timbrísticas do violão e de como a escolha de executar uma melodia, por exemplo, influencia no sentido da interpretação. Essas decisões passam pela escolha de uma corda específica, a maneira como se posiciona a mão direita ou o ângulo do atrito da unha na corda. Essas questões, comuns a todos os violonistas, podem revelar uma infinidade de informações acerca da prática da performance, do processo de revisão e da autonomia do performer em relação à obra.

Com foco nessas questões iniciamos este trabalho de pesquisa. Nossa preocupação fundamental está voltada para a atividade interpretativa relacionada à prática da revisão em obras escritas para violão solo. Quando nos deparamos com publicações revisadas, é relativamente comum identificarmos diferenças nos âmbitos de dinâmica, agógica e articulação em relação ao manuscrito - elementos que já caracterizam a atividade do performer como criativa e autônoma. No entanto, podemos citar diversos exemplos de interferências em que o revisor propõe modificações que alteram a escrita em si, tais como inversão de acordes, supressão de notas, repetições rejeitadas ou acrescentadas, etc. Em ambas as situações o performer manifesta sua concepção estética e seu grau de proficiência no instrumento, levando em consideração aspectos técnico-motores, criatividade, e sua autonomia para se expressar. Sendo assim, a pergunta central deste trabalho se consolida: Obedecendo a que preceitos, o revisor realiza alterações no manuscrito?

De fato, existem inúmeros exemplos de obras escritas para violão que passaram por transformações ao serem revisadas e publicadas por violonistas

¹ Acesso em 14 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ABqk9QiRAjg>

² Acesso em 7 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gw-HLK8pAus>

desde o início da ascensão do instrumento nas salas de concerto até os dias atuais. Ainda que o violão tradicional de seis cordas que conhecemos hoje já tivesse sido estabelecido no século XIX³, tendo grandes compositores e didatas como representantes, seu espaço na música de concerto se consolidou somente no século XX através de adaptações e transcrições do repertório pianístico, em voga na época. Quando o violão começou a ganhar tal notoriedade, os compositores não violonistas começaram a se interessar em escrever para o instrumento contando quase sempre com a assessoria dos violonistas da época devido à sua complexidade idiomática. Dessa forma, o nascimento de grandes obras da literatura do violão, concebidas por compositores cuja formação não o incluía como instrumento de estudo, necessitou da participação de intérpretes violonistas durante o processo de composição ou através de revisões.

O primeiro capítulo apresenta alguns aspectos da performance e da interferência que o intérprete exerce frente a uma obra musical por meio do seu trabalho de revisão, assim como estabelece uma reflexão sobre a prática da revisão no âmbito violonístico. Os autores Marília Laboissière (2007), Catarina Domenici (2012) e Aaron Copland (1952) nos serviram de referência para discorrer sobre os processos que o intérpretes costumam vivenciar durante a construção da performance, e da maneira como eles manifestam sua identidade artística através de suas interpretações. A respeito da prática da revisão, foram apresentados exemplos de edições que estabeleceram padrões estéticos que perduram até os dias de hoje, além de comentários de pesquisadores, intérpretes e compositores sobre os manuscritos e edições alterados por revisores. Ainda nesse capítulo, apontamos uma discussão referente à questão da fidelidade ao compositor e liberdade interpretativa.

No segundo capítulo, abordamos o idiomatismo do violão, no que se refere às suas possibilidades composicionais - tonalidades favoráveis, texturas, extensão - e também às possibilidades expressivas - timbre, articulação e dinâmica -, além da questão motora das mãos direita e esquerda. Outros aspectos do idiomatismo na música contemporânea para violão também foram mencionados no intuito de

³ Segundo Zanon (2006), “ O violão, em seu formato atual é, na verdade, um desenvolvimento organológico do séc. XIX. [...] depois de 1850 já fica clara a diferença entre a viola, um instrumento tipicamente seertanejo, e o violão, ou a guitarra francesa (como era chamada nos métodos à venda no Rio de Janeiro)”

contextualizar a produção de obras que possuem parâmetros diferentes dos tradicionais e que privilegiam o gestual do intérprete como principal fonte de matéria-prima.

No terceiro capítulo evidenciamos os dados biográficos do compositor Ronaldo Miranda, do violonista Fábio Zanon e da obra *Appassionata* para violão composta em 1984 pelo compositor brasileiro. Optamos por tomar a obra como objeto de estudo por ter sido publicada pela Orphée Editions (2002) com a revisão do violonista Fábio Zanon. Meu desejo de estudar a *Appassionata* se fez presente ainda no período da graduação, devido aos seus contrastes estruturais e seus aspectos impactantes, virtuosístico e desafiador, tendo como atraente característica a utilização da extensão máxima do instrumento. A *Appassionata* foi encomendada por Turíbio Santos na década de 70, durante sua empreitada de divulgar a produção de obras brasileiras para violão na Europa. Turíbio Santos acompanhou o processo de construção da peça junto ao compositor e pôde estabelecer uma relação compositor/intérprete, auxiliando e interferindo nos segmentos criativos de Ronaldo Miranda. Quando a peça foi finalizada, o violonista não realizou a estreia, fato que a deixou inédita por 12 anos. Nesse meio tempo, o violonista Fábio Zanon recebeu das mãos do compositor o manuscrito, sob a condição de analisar as possibilidades de execução e o objetivo de estreá-la. Em 1996, a *Appassionata* foi estreada por Fábio Zanon, após passar por várias modificações no texto original. No ano seguinte, o intérprete gravou-a em seu disco *Latin American Sonatas* (EGTA, 1997) e, três anos mais tarde, em 2002, documentou sua revisão na publicação da Orphèe Editions.

Ao me deparar com a história do processo de construção da obra e seus desdobramentos, emergiram questões sobre a prática interpretativa e a maneira como o violonista reflete o processo de revisão. Essa reflexão culminou na pergunta central da pesquisa, apresentada no início deste texto, a respeito das motivações que determinam as alterações realizadas pelo intérprete na revisão.

O quarto capítulo tem como objetivo identificar todas as alterações que foram realizadas no texto original da *Appassionata* por Fábio Zanon e discutir as modificações de notas - mudanças de oitava, supressão, adição e substituição de notas, inversão de acordes. Por meio da análise comparativa entre o manuscrito e a edição da Orphèe Editions, foi possível compreender as questões e os problemas

que podem ter levado o revisor a realizar as modificações na obra já finalizada em texto.

Utilizando dados coletados nas entrevistas realizadas com o compositor Ronaldo Miranda e o revisor Fábio Zanon, buscamos relacionar suas experiências e processos em relação à obra *Appassionata* com as questões que envolvem os processos composicional e interpretativo, além de discorrer sobre importância da revisão. As perguntas das entrevistas foram elaboradas de acordo com as perspectivas e abordagens sobre idiomatismo no violão - possibilidades e limitações - expostas no segundo capítulo. Além disso, foram considerados aspectos de criatividade e autonomia na performance, incluindo os procedimentos da revisão, assim como os problemas e as soluções interpretativas experienciadas pelos entrevistados. Dessa forma, relacionam-se as questões interpretativas a respeito da obra com os dados coletados. O recital de defesa incluirá a obra *Appassionata* no programa, além de outras que passaram por transformações do manuscrito até serem publicadas.

1. O violão e a prática da revisão

1.1. Alguns aspectos da participação do intérprete na obra

A obra musical, enquanto texto, comporta diversas significações. Nessa perspectiva, a partitura funciona como uma espécie de mapa para o intérprete se aproximar da obra, como uma ponte entre o performer e o compositor. Ao abordar o assunto, nos cabe considerar todos os procedimentos que envolvem a prática do intérprete desde o primeiro contato com a obra até o seu fim na performance. Esse processo hipertextual integra uma infinidade de informações que são geradas através de ações e diretrizes abordadas na prática da performance, resultando na construção de um sentido único e autônomo para a obra musical a cada momento que ela for executada. Todo esse conteúdo significativo se refere ao processo de tradução da obra, que se inicia com o compositor, o texto, o intérprete e por fim chega ao ouvinte. Dessa forma, os processos vivenciados pelo intérprete ao preparar uma performance, assim como em uma revisão de uma obra musical, podem estabelecer parâmetros que definem o sentido de uma interpretação e imprimem outros ideais estéticos, diversos daqueles pretendidos pelo autor.

Marília Laboissière expôs, em *Interpretação Musical - A dimensão recriadora da "comunicação" poética* (2007), o composto significativo que está por trás da música e do performer, toda a diversidade de informações que envolvem o indivíduo-música - aquele que interpreta uma obra musical carregada de significados pré-constituídos e que indubitavelmente funde a isso suas próprias imagens, concepções e paradigmas ao construir a performance. Os pilares teóricos desse livro foram sustentados principalmente pelas reflexões de Gilles Deleuze a respeito da arte e da música, junto às concepções de tradução de Rosemary Arrojo, além de outras relevantes referências como Charles Sanders Peirce com sua teoria dos signos e a semiótica, e Umberto Eco, com seu conceito de forma e formante. A pesquisadora defende a ótica do intérprete como agente criador que, ao elaborar cada performance, constrói um sentido único gerado a partir de seus perceptos

estéticos e cognitivos. Para a autora, nessa redimensão do conceito sobre interpretação musical,

o processo é fruto de uma intersempiose constante: o artista, no seu trabalho interpretativo, acaba por redimensionar a obra que está trabalhando, num movimento de interações e interferências contínuas em sua estrutura mental, em seu mundo interior, num somatório para seu gesto sonoro. (LABOISSIÈRE, 2007, p.188)

Deve-se a isso o processo que todo performer vivencia, inconscientemente ou não, ao executar uma obra musical: ele atua como um agente produtor de significados em constante transformação, o que abrange o seu universo particular e os signos da partitura, ou seja, a tradução das imagens do compositor e seus contextos, que definem sua entidade artística.

Nesse trabalho, Laboissière faz um estudo de caso de quatro interpretações do *Choros nº5 - Alma brasileira* de Villa-Lobos (1925), em que ela analisa espectralmente quatro gravações no intuito de investigar as diferenças interpretativas. A primeira etapa - análise - constatou que todos os intérpretes apresentaram peculiaridades expressivas relevantes confirmando a ideia de singularidade e unicidade na performance. Posteriormente ela entrevistou os autores das gravações, Sônia Rubinsky, Estela Gaudi, Murilo Santos e Miguel Proença para averiguar quais as imagens sonoras, valores interpretativos e ideais de performance que cada um possuía. De um modo geral, todos exprimiram opiniões similares a respeito do título, do aspecto melódico e das intenções da obra *Alma brasileira*. No entanto, diferenças na ênfase rítmica em detrimento da melodia, na valorização de contrastes de dinâmica (*forte* e *piano*), no destaque em apojeturas e no realce da melodia foram encontradas ainda na primeira seção da peça. Na seção 3, os gráficos espectrais também demonstraram diferenças de caráter e articulação e confirmaram a existência da diversidade que cada interpretação pode nos revelar. Desse modo, para a autora, é possível confirmar que a obra musical é certamente aberta a diferentes significações (LABOISSIÈRE, 2007, p.174).

Na constituição do processo significativo de cada um dos *performers* houve uma oscilação entre o conhecimento, a técnica, o bom senso, a emotividade e a concepção sonora. Afinal, a soma de valores que pesam na

interpretação é singular a cada um.(LABOISSIÈRE, 2007, p.181)

De maneira geral, este composto significativo está relacionado com o contexto sócio cultural, formação musical e principalmente ao senso estético, que é construído pelo intérprete ao longo de sua vida.

Na mesma linha de pensamento, Catarina Domenici (2012) reflete sobre a voz que o performer manifesta durante o processo interpretativo e como alguns aspectos particulares a cada um - oralidade; elemento acústico e corporeidade - são inerentes à performance. A autora critica a ideologia da ética modernista⁴ e a crença ocidental na escrita e no texto como objeto totalizante, que nega a atividade recreativa e coautorial do intérprete, e ressalta que:

tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem consideração ao seu elemento acústico, social e expressivo é o equivalente a desconsiderar a voz, a encapsular no texto apenas o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala. (DOMENICI, 2012, p.172)

Indiscutivelmente, a partitura é o objeto que possibilita o elo de comunicação entre o compositor e o intérprete. Porém, quando o som - o elemento acústico - é produzido, este nos revela diversos elementos, como sonoridade, timbre, sotaque, aspecto visual, que não são descritos ou traduzidos na notação. Essa constatação reforça a participação do intérprete diante de um texto e a responsabilidade que lhe é atribuída de construir e finalizar o sentido da obra, uma vez que exerce a função de coautor daquilo que interpreta. O termo 'voz', como Domenici persiste em denominar, trata da importância da oralidade e do aspecto acústico que o performer evoca em sua prática. Dessa forma, todo o conteúdo linguístico e musical que absorvemos empiricamente em nosso contexto sócio-cultural influencia em nossa maneira de nos comunicarmos, em que são realçadas nossas principais características de expressão. O compositor Aaron Copland ressaltou a utopia contida na ideia de significado literal que o texto musical pode sustentar, dizendo que "gostaria que a nossa notação e nossas indicações de

⁴ Segundo a ética modernista da performance, o performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto. (DOMENICI, 2012, p.169)

tempos e dinâmica fossem exatas, mas a honestidade me compele a admitir que a partitura é apenas uma aproximação." (COPLAND apud DOMENICI, 2012, p.173)

Nesse mesmo sentido, Copland descreve alguns aspectos estéticos de sua obra, pertencentes às suas próprias imagens, e elementos da oralidade que são deturpados ou transformados no ato da performance, confirmando a fragilidade da notação:

Houve ocasiões em que ouvi performances de minhas obras e pensei: isso é muito bom, mas não me reconheço. Pode ser que a simplicidade *Folk* que eu tencionei tenha escapado do *performer*, ou que ele tenha supervalorizado o elemento grotesco na seção do *scherzo*. (COPLAND apud DOMENICI, 2012, p.173)

Esses elementos, cristalizados pela percepção, são vivenciados em momentos singulares como uma aula, em que o professor reproduz uma frase demonstrando ao aluno uma articulação que lhe agrada, ou quando assistimos a uma performance marcante, ou uma gravação que nos auxilia em um trecho problemático. Além disso, todo o trabalho de pesquisa auditiva, leitura e experiências que realizamos ao preparar uma performance contribui para a construção do universo significativo do performer, caracterizando assim uma subjetividade complexa e competente o suficiente para uma manifestação artística única.

1.2 A prática da revisão

O sentido de uma edição revisada adequadamente é, de certa maneira, fundamental para a difusão da obra, o que também depende de fatores como: a qualidade dos veículos de divulgação, do interesse dos intérpretes, do contexto sócio-cultural no momento de lançamento, do senso estético da época, entre outros. Porém, um desses fatores se destaca face à dependência da obra de ser executada pelo intérprete para se comunicar com o público. É fato que existem incontáveis diferenças técnicas, musicais e expressivas entre os instrumentistas e se analisarmos a cadeia que dissemina uma obra de concerto podemos perceber

que, para a obra ser viabilizada, é necessário ter o compositor, o intérprete e o ouvinte, mesmo que esse último seja o próprio executante. Todavia, uma maneira de a obra alcançar um maior número de pessoas é ser executada pelo número máximo de intérpretes possível. É nesse ponto que a revisão, representada pela edição, se torna importante. Neste caso, o revisor exerce uma comunicação com outros instrumentistas, que por sua vez apresentam aspectos comuns entre si, tais como recursos técnicos e idiomáticos do seu instrumento. A respeito da relevância da revisão, Gloeden (2002) elege em sua pesquisa de doutorado o objetivo de viabilizar a execução das *12 Valsas brasileiras* de Francisco Mignone, colocando a edição como peça fundamental para essa difusão.

A razão principal para o trabalho desta edição das *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos de Mignone*, é como vimos, dar condições para que a obra possa ser executada. A primeira edição, lançada com muitos erros e sem uma devida revisão, contribuiu para o esquecimento deste importante ciclo por mais de 31 anos. (GLOEDEN, 2002, p.87)

Segundo Gloeden, a importância de uma "devida revisão", que não existiu na primeira edição das *12 Valsas Brasileiras*, exerce uma comunicação com os intérpretes que se interessam pela obra de Mignone estabelecendo padrões de linguagem comum aos violonistas. Tal linguagem se refere aos conceitos de idiomatismo que trataremos no segundo capítulo, onde é possível considerar os elementos⁵ que constituem a interpretação musical como um tipo específico de idiomatismo. Solon Manica (2014), demonstra a relevância das edições para fornecer subsídios para os intérpretes, dizendo que:

todo este trabalho do editor é para assegurar que os futuros intérpretes consigam, através de uma edição crítica [...] uma performance que expresse, da melhor maneira possível para seu público, suas ideias musicais. (MANICA, 2014, p.1249)

Sendo assim, a edição, que passa pelo processo de revisão antes de ser publicada, determina um tipo de responsabilidade ao intérprete, que por sua vez imprime elementos segundo sua própria concepção musical.

⁵ Elementos de expressão tais como dinâmica, agógica, articulação, timbre, além das questões técnicas e mecânicas de execução.

1.2.1. A prática da revisão no universo do violão

A trajetória histórica do violão de concerto na música ocidental foi marcada por vários legados, deixados por violonistas como Gaspar Sanz, Fernando Sor, Matteo Carcassi, Dionísio Aguado, Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Napoleão Coste, entre outros. No entanto, podemos considerar que o início da ascensão do instrumento nas salas de concerto aconteceu de fato por volta de 1877, em um festival realizado no Círculo de Bellas Artes de Madri, na Espanha, que contou com a presença do violonista Francisco Tárrega. Participaram do festival artistas de renome como Isaac Albeniz e a repercussão do concerto de “guitarra” foi bastante positiva. Tirado (2009) cita um artigo escrito por Vicente Tarrega no jornal Heraldo de Madrid, em 1934, anos após a morte de seu irmão, Francisco Tarrega, em que podemos notar a representatividade do concerto:

Un de los éxitos más grandes obtenidos por mi hermano [...] fue en un festival celebrado en el Círculo de Bella Artes de Madri. Tomaban parte las máximas notabilidades de la epoca: Albeniz, Chueca, Chapi [...] mi hermano también fue incluido en el programa. La gente se mostraba indignada por esto. poco más o menos, venían a decir: en un acto desta envergadura ¿cómo es posible que nos hayan colocado a la trágala a un infeliz guitarrista, desconocido además? Pero apenas escucharon a mi hermano cambiaron de opinión. Estaban asombrados del arte maravilloso que salía de aquella guitarra. Y las ovaciones fueron frenéticas y delirantes [...] A partir del aquel día se le abrieron todas las salas e todos los públicos se le rindieron y los criticos establecieron un pugilato de alabanzas en su honor. (TIRADO, 2009, p.24-25)

Após a apresentação no festival em Madri, Tárrega conquistou um certo espaço no cenário europeu da música de concerto e aproveitou a oportunidade de iniciar a empreitada de transcrever para o violão obras dos grandes compositores da história. Desta forma, ele poderia contribuir com feitos além do reconhecimento artístico momentâneo, como a inclusão do instrumento nas grades curriculares dos conservatórios, paralelo ao estímulo a outros violonistas a estudarem suas

publicações e difundirem o repertório de compositores como J.S. Bach, W. Mozart, L.Bethooven, F. Schubert e I. Albeniz no instrumento.⁶

A necessidade de adaptar obras consagradas ao violão se tornou tarefa imprescindível para os violonistas da época ingressarem no ambiente da chamada música culta. Anos mais tarde, Emílo Pujol, um dos discípulos de Tárrega, também trabalhou intensamente em publicações que envolviam composições autorais, transcrições, além de livros didáticos e artigos. Através da intitulada *A Collection Emilio Pujol - bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes*, publicada pela editora Max Eschig, Emilio Pujol nos deixou um número de 245 trabalhos (FARIA, 2012. p.22), além de outras publicações nas editoras Schott e Ricordi (RAMÍREZ, 2010. p.108). O resgate, através das transcrições de obras da Renascença e do Barroco espanhol, demonstrou à comunidade musical da época o potencial do violão ao se adaptar a repertórios diversificados. Por um lado, trouxe à tona um repertório que estava “adormecido”; por outro, incentivou a criação de obras modernas para o instrumento (FARIA, 2010. p.22).

Por fim, chegamos a Andrés Segovia, violonista espanhol que sucedeu a geração de Pujol, tendo sido aluno de Miguel Llobet, também discípulo de Francisco Tárrega. O trabalho exercido por Segovia é considerado por muitos um marco na ascensão do violão nas salas de concerto ao redor do mundo. Para Gloeden e Morais (2008),

com ele, há uma ruptura na tradição intérprete-compositor, iniciando outra que subsiste até hoje, de colaboração entre intérpretes e compositores não-violonistas nos anos 20. (GLOEDEN, MORAIS, 2008. p.74).

Além das suas reconhecidas transcrições, Andrés Segovia encomendou obras e estimulou compositores como Manuel Ponce (1892-1948), Joaquín Turina(1882-1949), Francisco Moreno Torroba (1891-1982), Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968) e Alexandre Tansman (1897-1986) a comporem para violão. Nessa fase, Andres Segovia aproximou-se desses compositores tendo atuado como colaborador e exercido a função de revisor, podendo ser considerado coautor de

⁶ No século XIX, o violão ainda não participava dos eventos musicais mais abastados da sociedade, a partir do que podemos deduzir a ausência de interesse por parte dos compositores de escola a escreverem para o instrumento.

algumas destas obras (SIMON, 2016, p.1115). A partir desse momento, o intérprete começou a se deparar com novas demandas, que surgiram diante do interesse dos compositores não-violonistas em dedicar parte de suas criações ao violão.

A reconhecida relação entre Andrés Segovia e o compositor mexicano Manuel Ponce, que resultou em obras como o *Tema Variado y Final* (1926), as *Tres canciones populares mexicanas* (1925) e a *Sonata III* (1927), serviu e ainda serve de referência para pesquisadores no mundo inteiro que refletem sobre interpretação musical. Nessa relação, há dois aspectos em que o performer manifesta sua autonomia criativa: a relação intérprete/compositor, em que há uma participação ativa do violonista durante o processo de construção da obra, podendo influenciar diretamente nas decisões criativas do compositor; e a revisão, que se refere às intervenções realizadas pelo intérprete frente a obra já finalizada em texto.

A prática da revisão em obras para violão escritas por compositores não violonistas costuma ser uma tarefa desafiadora para o revisor, que detém a responsabilidade de produzir o elemento acústico, levando em consideração os aspectos que envolvem a performance da obra. Essas particularidades se referem às indicações de dinâmica, agógica e digitação, que são mais favoráveis para o intérprete desenvolver sua autonomia devido à sua prática de executante. Mas, e quando o violonista, ao revisar uma obra, se depara com problemas, sejam eles de ordem técnica ou expressiva, e julga necessário realizar alterações no texto original, tais como suprimir ou adicionar notas?

Neste sentido, Mantovani (2006) questiona a existência de diferenças na obra *Tema Variado y Final* de Manuel Ponce, entre uma edição baseada no manuscrito e uma revisão realizada por Segovia, editada em 1928. Dentre todas as peças de Ponce que foram editadas por Segovia, esta é uma que apresenta maiores divergências entre o texto original e o texto editado (MANTOVANI, 2006, p.3). A partir disso, o pesquisador culmina em uma pergunta que incita muitas questões em relação à prática da revisão. Por que existem tantas diferenças entre as versões *urtext*/manuscrito⁷ e a versão editada (MANTOVANI, 2006, p.44)?

Através da análise comparativa, Mantovani revela diversas alterações realizadas por Segovia na obra *Tema Variado y Final* e elabora comentários

⁷ Segundo Alcázar (2000), existem duas versões escritas a lápis no arquivo musical de Ponce. A primeira (manuscrito) escrita pelo próprio Manuel Ponce, e a segunda (*urtext*) - uma cópia do manuscrito - escrita por Segovia. (ALCAZAR, 2000, p.46).

descritivos sobre as diferenças encontradas. Foram detectados elementos relacionados a dinâmica, agógica e caráter de determinados trechos, além de supressão de notas em algumas passagens, adição de notas em alguns acordes e até mesmo na notação, onde as hastes de determinadas figuras são invertidas. Concordo com Mantovani, quando considera que as mudanças propostas por Segovia implicam em questões técnicas como supressão de notas, questões expressivas de dinâmica, agógica e caráter e questões composicionais – preenchimento de acorde e notação, essa última que também está relacionada com o aspecto expressivo da peça, idealizado por Segovia.

Em *The Segovia – Ponce Letters* (1989), Miguel Alcázar reuniu as correspondências que Segovia enviou a Ponce durante o período de produção da maioria de suas obras escritas para violão. Dentre as várias cartas que revelam a autonomia do intérprete, cito uma delas, que se refere à *Sonata III*:

Estoy en plena revision de tus obras. La Sonata III está lista. He aceptado el final que tiene el I tiempo, puesto que el otro no viene, y me he encariñado con él. Creo que no es preciso cambiarlo, sobre todo porque, como ese tiempo no lo tocaré nunca solo, sino enlazado, tras una pequeña pausa, al andante, no necesita un final rotundo, sino un punto y aparte unicamente. Toda ella resulta muy bella, y es obra de consideracion para la guitarra, el artista y el músico. Vuelvo a darte las gracias de todo corazón. (SEGOVIA, ALCÁZAR, 1989, p.62)

Nessa carta, Segovia manifesta parte de sua concepção estético-musical referente à estrutura da *Sonata III* e destaca a importância da obra para a literatura do instrumento, assim como para o intérprete, e exprime seu desejo de manter o final do primeiro movimento, do modo como lhe foi enviado, salientado até mesmo a importância da pausa entre um movimento e outro. A sugestão de manter o final no tamanho em que está demonstra sua autonomia em relação às possíveis intenções composicionais de Ponce, interferindo na estrutura e no caráter da coda. Esse tipo de intervenção também nos leva a pensar que a performance de uma obra, seja qual for, pode ir além da prática da execução, em que elementos extra-musicais como a atmosfera gerada no palco pelo performer e a comunicação que a obra exerce para com o intérprete e para com o público são fundamentais para o desfecho artístico da obra, do compositor e do intérprete.

Ainda na mesma carta, Segovia expõe suas concepções de sonoridade, de dinâmica, e uma outra sugestão de mudança de tonalidade no *Prelúdio* - condições idiomáticas favoráveis às imagens sonoras criadas por ele:

He puesto en dedos el preludio en Fa# - es decir, en si menor, o si prefieres en ambos tonos, pues hasta el final no se define el último. (*El original está escrito en La menor y Segovia alteró la tonalidad al transportarlo una Segunda Mayor por medio de la cejilla andaluza o capotasto*) [...] La cejilla amortigua un poco la sonoridad normal de la guitarra, y esta gana en sutileza y en poesía. [...] El final de tu preludio resulta un tejido levísimo de armonías de seda. También he dejado en limpio aquel andante que firmaste en Thorens, [...] Te acuerdas? Lo toco todo él con una sonoridad desmaterializada. Tu sabes que la guitarra se presta al pianísimo como ningún otro instrumento. (The Segovia-Ponce Letters, 1989, p.10/11)

Como todos os violonistas sabem, a escolha de uma determinada tonalidade no instrumento é uma alternativa que privilegia ou não o fator idiomático, e que vai além das cores que cada tom traz consigo em seu universo de possibilidades. Algumas tonalidades são favoráveis às características de leveza, fluidez e ressonâncias múltiplas, outras propiciam particularidades que remetem a tensão e sonoridades robustas. Isso ocorre devido à natureza e à estrutura física do violão, uma vez que, executar uma mesma frase, um acorde ou uma textura qualquer no âmbito das regiões I (casas 1, 2, 3 e 4) e V (casas 5, 6, 7 e 8) implica em aspectos distintos de ressonância e timbre. A opção de utilizar o capotraste no *Prelúdio* concebe um tipo de sonoridade mais leve, pois possibilita efeitos de cordas soltas que, naturalmente, soam com mais intensidade. Nesse caso, por exemplo, o intérprete consegue executar e evidenciar um *pianíssimo* em trechos que não seriam possíveis na tonalidade escrita originalmente. Evidentemente, cada intérprete possui sua própria concepção musical, a partir da qual toma suas decisões frente a uma determinada questão de execução da obra. ALCÁZAR (2000), descreve uma intervenção realizada por Segovia no *Prelúdio* em que o violonista espanhol suprime uma nota da linha do baixo e explica sua decisão de manter o trecho de acordo com o manuscrito:

En el manuscrito originale sólo existe un acorde que no puede ser tocado, y en el cual Segovia suprimió la nota del bajo. En esta edición (Referindo à presenter edição fiel ao manuscrito), se suprimió la nota intermedia. Se

trata del compás 33, en el cual decidí dejar el Mí sostenido del bajo, para no romper la secuencia que se inicia em el compás 30, y que se mantiene hasta el final, mientras que Segovia sí la rompe, definitivamente, en el compás 35. (ALCÁZAR, 2000, p.40 - 42)

A citação demonstra, sob o ponto de vista de Alcázar (2000), a necessidade de intervenção do revisor, uma vez que o *Prelúdio* continha originalmente um acorde que “não poderia” ser executado. A questão aqui está relacionada com a decisão de suprimir uma nota do acorde. Diante disso, qual nota suprimir? Quais os elementos estruturais ele deve se preocupar em preservar? Quais motivações técnicas e expressivas levam o revisor a realizar tal alteração no texto original? Dessa forma, as premissas da prática de revisão levam em consideração diversos elementos já existentes na notação como estrutura, texturas, frases e suas linhas de força, além das questões da performance, como articulação, dinâmica, agógica, timbre, gestual e técnica que levam o intérprete a propor modificações no manuscrito.

Podemos apontar outros casos em que o revisor insere elementos que não foram escritos originalmente. Voltando um pouco na história, Miguel Llobet, como citado a pouco, discípulo de Tárrega e professor de Segovia, publicou uma edição revisada da *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla em 1926. Segundo Junior (2016), há indícios que provam a participação de Llobet na primeira edição da obra em 1920, pela revista *La Revue Musicale* (RM), e também em outra edição, publicada na Argentina em 1923 pela revista *La Guitarra* (RG). As edições das revistas RM (1920) e RG (1923) possuem diversas indicações técnicas específicas do violão, tais como *glissandi*, harmônicos naturais, adaptação de apojeturas accicaturas transformadas em arpejos e indicação de pestana, ausentes no manuscrito do compositor (JÚNIOR, 2016, p.76).

Outro caso que representa a atividade autônoma do intérprete foi comentado pelo violonista Christopher Parkening em entrevista ao programa Guitarcoop no Youtube.⁸ Tratava-se, nesse momento, de comentários a respeito do concerto em homenagem aos 90 anos do compositor Joaquín Rodrigo em Londres nos anos 70, tendo como solista o próprio Parkening, e a gravação feita pelo

⁸ Entrevista publicada em 23 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qGJy2QHXXho&t=912s>

violonista dos concertos de Rodrigo para violão e orquestra, também na mesma época. O compositor espanhol esteve presente no evento e também durante os ensaios. Desta forma, Parkening teve a oportunidade de expor algumas dúvidas sobre a obra e discutir trechos alterados já consolidados, através de edições, entre os violonistas. Então, comentou:

Lembro-me que marquei minha partitura da *Fantasia* com vários X com comentários: perguntar isso; perguntar aquilo. Segovia também tinha feito muitas mudanças na *Fantasia*. Sua filha (Rodrigo) estava traduzindo, ela dizia: Sim, tudo bem; tudo bem; tudo bem. Ele (Rodrigo) aceitou todas as mudanças até chegarmos a uma parte, perto do fim da *Fantasia*, e ela (filha) disse: Meu pai diz que gosta mais do jeito que ele escreveu. Eu disse ok, vou deixar como estava. Isso foi na *Canários*. O que muitos violonistas não sabem é que há um erro na partitura. O acorde final, antes da última escala, na cadência, trata-se de um Ré sustenido junto com um Ré natural, mas não está escrito assim na partitura. Então perguntei para Rodrigo qual deveria tocar. E ele disse: Ah, faça o dissonante. Isso é mais 'Rodrigo'. (PARKENING, 2018)

Parkening decidiu tocar como o compositor havia pensado, demonstrando sua predisposição em respeitar as intenções originais do autor. O contato proporcionado entre compositor e intérprete, nesse momento, foi fundamental para a decisão do performer em relação à autenticidade do texto original, que revelou não só um intervalo modificado por revisores, mas uma sonoridade que define uma assinatura do compositor. Em razão disso, a prática da revisão exige do intérprete a responsabilidade de estabelecer seus ideais artísticos com coerência, para não correr o risco de fragilizar a obra através da edição.

1.2.2. A prática da revisão e o violão brasileiro

Antes de adentrarmos especificamente na prática da revisão no Brasil, é importante lembrar que, de certa forma, o processo de consolidação do violão de concerto no Brasil foi similar ao que se desenvolveu na Europa um tempo antes, já colocado neste capítulo resumidamente. A popularidade do instrumento no país no início do século XX foi iniciada por violonistas que eram compositores provindos dos ambientes da cultura popular e que, no decorrer da história, se tornaram

referências na literatura do violão brasileiro. Paralelamente a essa existência musical, chegaram ao Brasil para se apresentarem violonistas de outros países como o cubano Gil Orozco, a espanhola Josefina Robledo e o paraguaio Agustín Barrios. Por volta dos anos de 1930, em São Paulo, o uruguaio Isaiás Savio se mudou para o Brasil e começou a desenvolver seu ofício como didata, concertista e compositor, deixando-nos um legado relevante para a formação de uma escola violonística que perdura até os dias atuais. Segundo Zanon (2006),

Savio foi um concertista de modestos recursos, mas um devotado professor e autor de mais de 100 obras originais para violão, [...] ele teve um papel considerável na promoção do violão dentro do establishment musical no país, publicou dezenas de métodos e arranjos e formou uma geração de violonistas que prontamente se estabeleceram como professores em outras capitais [...] A Savio também devemos a criação do curso de violão nos conservatórios. (ZANON, 2006)⁹

Além de composições, transcrições e arranjos, Isaiás Savio realizou inúmeras revisões, incluindo um livro lançado pela editora Ricordi contendo 15 peças de Agustín Barrios que curiosamente apresenta o subtítulo “Revisadas, corrigidas e dedilhadas por Isaiás Savio”. Esse livro de edições, por exemplo, contém a conhecida obra *La Catedral*, versão que corresponde a diversos registros fonográficos e audiovisuais de violonistas como David Russel, Berta Rojas, Ana Vidovic, entre outros. Já o registro do próprio compositor Agustín Barrios, de 1928, apresenta diferenças de notas em relação à versão de Savio, e a gravação do violonista John Williams (1977), por sua vez, nos mostra ainda mais diferenças em relação às anteriores. Durante sua trajetória, Savio revisou mais de 100 obras de autores barrocos, clássicos e românticos (OROSCO, 2001) e contribuiu de maneira significativa para o ensino formal do violão no Brasil, influenciando também na formação de uma geração de violonistas reconhecidos internacionalmente, e que conseguiram o feito de estimular compositores não violonistas a escreverem para o instrumento. É pertinente citar dois nomes que surgiram desta escola, devido ao trabalho de revisão que ambos realizaram em diversas obras originais para violão, importantes para a literatura do instrumento no Brasil e na América Latina,

⁹ Artigo publicado por Fábio Zanon no fórum do violão erudito em maio de 2006. <http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>

compostas por autores não violonistas: Antônio Carlos Barbosa Lima e Turíbio Santos.

Antônio Carlos Barbosa Lima, ao ser apresentado por Savio ao compositor Francisco Mignone, acabou por influenciar na relação do compositor com o violão. Antes disso, Mignone demonstrava uma certa indisposição em escrever para o instrumento¹⁰. A rejeição de Mignone pelo apenas se reverteria definitivamente ao reencontrar Barbosa Lima (APRO, 2004, p.66).

A edição da Columbia Music Company dos *12 Estudos para violão* (1970) de Mignone teve a revisão de Barbosa Lima, que realizou diversas modificações em relação ao manuscrito para a obra ser publicada em 1973. Cinco anos mais tarde, o violonista acrescentou um número maior de alterações frente à edição da *Columbia Music Company* para realizar a gravação da obra através do selo Phillips. A respeito destas alterações, Flávio Apro (2004) relata os resultados de sua análise comparativa entre o manuscrito, arquivado na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e a edição da *Columbia Music Company*:

Trata-se da própria partitura CL (Columbia Music Company) pertencente ao violonista, com revisões adicionais, novos dedilhados e, em certos casos, longos trechos reescritos. Chega a ser quase uma transcrição. Ao efetuarmos a comparação entre essa versão e o manuscrito, detectamos cerca de 140 diferenças, algumas bastante oportunas e outras equivocadas ou desnecessárias (APRO, 2004, p.73).

A análise realizada por Apro (2004) é descrita com detalhes e nos mostra diversos tipos de mudanças que Barbosa Lima propôs com o intuito de viabilizar a publicação e a performance dos *12 Estudos*, e conclui que a edição alterada é bastante objetiva e de execução menos complexa, permitindo um acesso mais facilitado aos estudantes (APRO, 2004, p.73). As modificações em relação ao manuscrito se referem aos aspectos:

1. Andamento - *Estudos* n.1, n.4, n.5, n.8;
2. Padronização de arpejos - Estudo n.1;
3. Acréscimo de barra de repetição - Estudo n.1;

¹⁰ Ver em: BARBEITAS, Flávio. Circularidade Cultural e Nacionalismo nas doze valsas brasileiras de Francisco Mignone. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1995, p.56 .

4. Supressão de notas - Estudo n.1, n.2, n.3, n.7, n.9, n.11;
5. Acréscimo de notas - Estudo n.2,n.4, n.6, n.8, n.9, n.10 n.12;
6. Substituição de notas - Estudo n.2, n.3, n.4, n.5, n.6, n.8, n.9, n.11;
7. Inversão de acordes - Estudo n.2, 3, 6, 8, 9, 11;
8. Sugestão de scordatura - Estudo n.10.

Como podemos perceber, os elementos mostrados acima representam categorias diferentes de intervenção, caracterizando diversos aspectos de performance e de escrita violonística. Tais categorias influenciam no caráter da interpretação (andamento), no discurso musical (padronização de arpejos, acréscimo de barra de repetição), na potencialidade expressiva do instrumento (acréscimo e substituição de notas, inversão de acordes) e na mecânica exigida para a execução (*scordatura* e supressão de notas).

Contemporâneo de Barbosa Lima, Turíbio Santos foi um intérprete violonista de extrema importância para o violão brasileiro no cenário da música erudita internacional, divulgando obras brasileiras originais para violão que ele revisou, estreou e gravou. Depois de assinar um contrato com a editora francesa Max Eschig para revisar e editar obras brasileiras, estimulou vários compositores não violonistas como Francisco Mignone, Edino Krieger, Marlos Nobre, Radamés Gnattali, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Cláudio Santoro, entre outros, inclusive a Ronaldo Miranda, com a encomenda da obra *Appassionata* (1984), objeto de estudo deste trabalho. Na dissertação *A collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*, Celso Faria (2012) nos mostra a enorme produção musical que passou pelas revisões de Turíbio, além dos 68 discos gravados e 24 estreias feitas por ele. Referente a essa produção, Faria distingue cinco momentos em que Turíbio atua como revisor de livros de partituras publicadas pelas editoras Max Eschig (entre 1972 e 1993), Ricordi (entre 1977 e 1979), Irmãos Vitale (1982), Lumiar (1992) e Zahar (entre 1998 e 2000), respectivamente, com os títulos *A collection Turíbio Santos*, *Arquivos Musicais*, a peça *I Ciclo Nordestino op.5b*, *Segredos do Violão* e o *Violão Amigo* em cinco volumes. Dentre as obras que foram confeccionadas nesses livros estão, por exemplo, *Momentos I, II, III e IV* de Marlos Nobre, *Ritmata* de Edino Krieger e *Brasiliiana n.13* de Radamés Gnattali, que são peças bastante

difundidas no cenário da música de concerto para violão no Brasil. Resta-nos saber qual foi a participação de Turíbio Santos nessas obras e se existem diferenças entre as publicações e os manuscritos. Neste sentido, Aguera (2012) nos fornece um artigo sobre a *Ritmata* (1975) de Edino Krieger, em que realiza uma análise comparativa entre o manuscrito e a versão publicada da obra, e constata diferenças nos âmbitos da escrita, dinâmica e articulação. A primeira interferência realizada por Turíbio foi no título da peça, que teria sido *Toccata*; porém, quando efetuou uma primeira leitura, comentou que a obra tinha a rítmica como elemento predominante e que deveria se chamar *Ritmata* devido a tal característica. Podemos observar o rabisco feito por Turíbio no título original através da figura 1:

Figura 1:

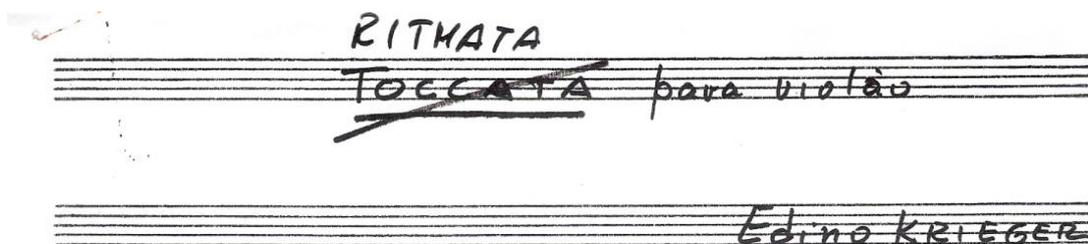


Figura 1: manuscrito da *Ritmata* (1975) para violão de Edino Krieger.

Ainda tomando a análise feita por Aguera, é possível notar alterações de elementos percussivos presentes em alguns acordes, notas e no manuscrito em geral, que não aparecem na edição da Max Eschig. Aguera ainda conclui que tais alterações não tornam a execução da peça mais confortável, dizendo que:

Conforme mostrado no decorrer desse trabalho, alterou significativamente alguns trechos da concepção original do compositor, como passagens que inicialmente seriam percutidas, mas foram modificadas [...], embora essas modificações tenham alterado significativamente o resultado sonoro, foi observado que essas ideias iniciais eram perfeitamente exequíveis (AGUERA, 2012, p.14).

Dado esse fato, alcançamos novamente, como nos exemplos mostrados anteriormente sobre a parceria entre Andrés Segovia e Manuel Ponce, os possíveis

motivos, nesse caso estético e expressivo, relativos às modificações realizadas por Turíbio Santos na *Ritmata*.

Outra fonte importante, é a tese de doutorado de Fernando Rodrigues (2018), intitulada *Obras Brasileiras da Coleção Turíbio Santos - processo de elaboração de uma edição crítica*, que nos revela diferenças entre os manuscritos e as edições da coleção revisada por Turíbio, editada pela Max Eschig, das obras *Ritmata* de Edino Krieger - *Dois Prelúdios* de Cláudio Santoro, *Lúdica 1* de Ricardo Tacuchian, *Pequena Suíte e Brasileira nº13* de Radamés Gnattali, *Momentos I, II, III e IV* de Marlos Nobre, *Livro para seis cordas* de Almeida Prado e *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone. Nesse trabalho, Rodrigues (2018) classifica as divergências encontradas como “atos colaborativos” e “erros de edição”, e nos orienta sobre a natureza das diferenças. Nos atos colaborativos, Rodrigues chama a atenção para a colaboração do violonista no próprio processo composicional.

No caso de algumas peças da coleção Turíbio Santos, esse ato colaborativo ocorre de maneira mais acentuada a ponto de o violonista atuar principalmente como um agente colaborador no processo composicional, pois a maioria desses compositores iniciavam a exploração de um instrumento pouco familiar a eles (RODRIGUES, 2018, p.22).

Nessa análise foram encontradas 25 alterações classificadas como atos colaborativos e 31 alterações classificadas como erros de edição - correspondentes a adição e omissão de notas, mudanças na dinâmica e na articulação, mudanças de oitava, de harmônicos, de figura rítmica, pausas, sinais de vírgula e indicações de andamento.

1.3 A questão da fidelidade ao texto

Diante das questões levantadas até o momento a respeito das intervenções realizadas pelos intérpretes, especificamente os violonistas com suas revisões, torna-se pertinente expor a polêmica acerca da hegemonia da obra e a liberdade de alterar o texto original para viabilizar uma edição ou uma performance.

Embora não seja o foco da pesquisa discutir fidelidade ao texto versus licença interpretativa, é importante ressaltar como pode ser distinta a concepção do performer em relação à do compositor.

A pesquisadora Sandra Abdo levantou a problemática desta discussão contrapondo o conceito de reevocação ao texto original, de fidelidade ao compositor, apresentado por Benedetto Croce¹¹ em 1945 relativo à execução musical. Trata-se de um conceito que compreende as manifestações artísticas como um todo, definindo a arte como síntese de sentimento e imagem. Esta ótica valoriza as imagens que ocorrem no processo criativo através da intuição, que é basicamente um fenômeno espontâneo oriundo dos nossos valores estéticos. Croce ainda diz que a arte não é um fato físico, e, embora ele não descarte a materialização da mesma, ou seja, sua forma de expressão, ele considera essa forma como um elemento secundário que exerce a função de reproduzir o momento artístico. Sendo assim, no âmbito da performance musical, o intérprete teria a função e a responsabilidade de retratar fielmente as imagens sonoras criadas pelo compositor caracterizando a segunda etapa da representação da obra.

Para contrapor às ideias de Croce, Abdo (2000) utilizou o conceito de interpretação apresentado por Luigi Pareyson, que inclui a fisicidade e a materialização da criação artística como elementos fundamentais de sua essência. Segundo Abdo (2000), a idéia de arte descrita por Pareyson é puramente ligada à “forma”, sic et simpliciter, sem genitivo e sem complemento, puro “êxito” de um exercício intencional e preponderante da “formatividade” (ABDO, 2000, p.19). Neste sentido, uma performance, uma escultura, uma encenação artística ou qualquer outra “forma” artística é algo que comunica a síntese de todos os processos intrínsecos à obra, os quais incluem o início da criação (imagens descritas por Croce), a tradução para constituir a forma, e seu fim no produto que comunica e expressa seus significados.

De volta ao polo da fidelidade ao texto, o compositor Igor Stravinsky (1947), por exemplo, acreditava que, a música já existe independentemente da performance, e ainda descreve dois aspectos, separados entre si, pressupondo dois tipos de músicos: o criador e o executante (STRAVINSKY, ed.1996 p.111). No livro

¹¹ Benedetto Croce (1866 - 1952) foi um filósofo italiano que escreveu sobre assuntos como historiografia e estética. Suas concepções estéticas estão expressas em *Estética como Scienza dell'espressione linguistica generale*. 8 ed. rev., Bari: Laterza, 1945.

Poética Musical em 6 lições, o compositor russo critica a maneira como a maioria dos intérpretes tratam a performance e suas relações entre o compositor, a obra e o ouvinte, e explica a distinção entre os termos intérprete e executante. Contudo, o performer exerce as duas funções, sendo necessariamente um executante antes de ser um intérprete, enquanto o inverso não seria verdadeiro (STRAVINSKY, ed.1996, p.112). Sobre o intérprete, Stravinsky diz que

A ideia de interpretação implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte. (STRAVINSKY, ed.1996, p.112)

Sobre o executante, Stravinsky prossegue dizendo que a ideia de execução implica a “estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente” (STRAVINSKY, ed. 1996, p.112). A crítica está associada à prática dos performers em experimentar novas possibilidades de execução, criadas por eles e que não foram descritas pelo compositor originalmente. Dessa forma, as performances que demonstram certa fragilidade quanto à autenticidade da obra são aquelas que vão contra a sua literalidade e que exibem outras possibilidades interpretativas, sem nem mesmo apresentar uma compreensão dos elementos expressivos inerentes ao texto.

Através de outra entrevista realizada pela Guitarcoop, agora com o compositor inglês Julian Anderson sobre o processo de criação da obra *Catalan peasant with guitar*, encomendada por Julian Bream em 2017 e dedicada à violonista Laura Snowden¹², notamos uma outra relação, na qual o intérprete trabalha ativamente no processo criativo influenciando no resultado final da obra.

Julian disse que havia examinado a peça com muito cuidado e ele havia feito inúmeras sugestões. ‘Você não vai aceitar a maioria delas, mas mesmo assim vou fazê-las.’disse Bream. Eu, de fato, não aceitei várias das sugestões de Julian, mas nunca porque não confiava nas coisas que ele estava falando - ele é um gênio do violão - mas com o passar da conversa, comecei a ver o que ele estava fazendo e a entender o porque das sugestões que ele estava fazendo. Havia um momento em particular em que havia uma progressão de acordes com quatro notas e subitamente, no clímax da progressão, havia apenas três notas no acorde final, e eu disse: Sim, isso foi deliberado. E ele disse: Tenho certeza de que foi, mas eu não acho que esta passagem surtirá o efeito que você acha que ela terá. Laura não pode tocar mais forte assim, temos que engrossar o acorde. E eu

¹² Entrevista publicada em 20 de julho de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lc4uyYnrbcY>

disse: ah sim, ok. Então ela tocou de novo e pensei: Sim, entendo o seu ponto de vista. Ok, vou ter que achar uma nota a mais. E então Bream disse: Eu, na verdade, já tenho uma nota sugerida. (ANDERSON, 2018).

Na sequência do texto, o compositor comenta seu sentimento em relação ao tipo de interferência apresentado. Julian Bream sugeriu uma nota e o compositor, inicialmente, chamou a responsabilidade para si quanto a função de encontrar a nota ideal para o acorde, uma vez que acredita na atribuição dada a ele como criador, afirmando inclusive, que não costuma concordar com tal tipo de participação. Na continuidade da entrevista, Julian Anderson se posiciona de modo bastante enfático: “o compositor é responsável por todas as notas de sua obra [...] é ele quem assina a obra” (ANDERSON, 2018). No entanto, ele chegou a conclusão que a nota sugerida pelo intérprete era perfeita para o efeito desejado naquele momento extremamente importante, pois era um dos pontos culminantes da peça. Nesse sentido, podemos notar uma posição diferente ocupada pelo intérprete, em que o mesmo atua como cocriador interferindo no texto musical.

2. Idiomatismo

Termo frequentemente utilizado na Linguística, o idiomatismo emerge do estudo das expressões coloquiais presentes na linguagem falada, através do trabalho *The Philosophy of Grammar* (1924) escrito pelo dinamarquês Otto Jespersen, que reconheceu a presença do sintagma fixo, unidade formulaica da fala coloquial (LODOVICI, 2007, P. 173). Jespersen defendeu o conceito de que as expressões idiomáticas são constituídas por um significado único, invariável sob o ponto de vista sintático-semântico. Segundo o dicionário Aurélio, diz respeito ao que é “relativo ou peculiar a um idioma” (FERREIRA, 2006, p.459). Esta definição se refere às particularidades de um vocabulário, ou a expressões provenientes de uma língua. Ainda no campo da Linguística, encontramos a seguinte definição de idiomatismo:

locuções ou modos de dizer característicos de um idioma, habitualmente de caráter familiar ou vulgar e que se não traduzem literalmente em outras línguas. São expressões de uso comum, cuja interpretação ultrapassa o sentido literal, e que devem ser entendidas globalmente, e não pelo sentido de cada uma de suas partes. (INFOPÉDIA, 2003 – 2016)

Na música, o sentido do termo atravessa a linguagem, que, baseada nos parâmetros tradicionais da escrita musical, norteia diferentes abordagens composicionais diante das possibilidades e particularidades que cada instrumento detém. O termo *idiomatismo* tem sido utilizado por diversos autores na área da composição e em pesquisas que abordam a linguagem e os potenciais expressivos de instrumentos provindos do naipe das cordas, das madeiras, dos metais e a percussão, além do piano e, principalmente, do violão, sobre o qual encontrei maior número de publicações. Na dissertação *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*, Nascimento (2013) aborda o conceito de idiomatismo para analisar a obra para violão de Sebastião Tapajós no intuito de evidenciar os elementos idiomáticos presentes nas peças deste compositor. Sobre a aplicabilidade do termo na música, o autor estabelece três aspectos que corroboram o seu significado: 1) no instrumento, em composições que exploram

suas possibilidades timbrísticas, de registro, afinação e outros; 2) como linguagem musical, em composições que trazem características musicais peculiares a uma determinada região ou meio de expressão; 3) como linguagem composicional, em obras que podemos identificar traços estéticos e técnicos específicos de um determinado compositor (NASCIMENTO, 2013, p.8).

Autores como Escudeiro (2012), Pilger (2013) e Rocha (2017) abordam o idiomatismo como um universo de possibilidades dividido em dois segmentos de linguagem e funcionamento, em que ambos convergem no resultado de uma obra musical. Escudeiro (2012) expõe que:

Dessa forma, no caso da música, pode-se considerar a intertextualidade idiomática sob duas perspectivas: 1) como idiomática *pura* ou *estrita*. 2) como idiomática expressiva. Se ela for considerada como idiomática estrita de ordem da sintaxe, terá as peculiaridades típicas daquele meio, até certo ponto intransponíveis para outro instrumento. Se for tida como idiomática expressiva, de ordem semântica, de sentido, adquire a possibilidade de ser uma transposição poética. (ESCUDEIRO, 2012, p.208)

Dessa maneira, uma linha trata das possibilidades de escrita e execução específicas de um determinado instrumento, enquanto uma outra deriva do pensamento composicional de uma determinada peça, ou seja, a força motriz que movimenta a criatividade do compositor face a um instrumento que oferece outras possibilidades. Como exemplo, podemos citar diversas obras para piano de F. Chopin, para violão de H. Villa-Lobos ou Leo Brower, ou para violino de N. Paganini que são consideradas “idiomáticas”, e que se referem ao idiomatismo estrito segundo Escudeiro (2012), por terem como premissa e prioridade recursos que favorecem o volume de sonoridade, articulação e comodidade para a mecânica das mãos. A outra linha, ainda ligada ao idiomatismo, diz respeito a uma escrita que utiliza de recursos idiomáticos provindos de um determinado instrumento, porém adaptados em outro - idiomatismo expressivo - como é o caso da obra *Fantasia para violoncelo e orquestra* (1945) de Villa-Lobos, em que o compositor pensou em padrões técnicos do piano aplicados ao violoncelo. Sobre essa obra e as demais compostas por Villa-Lobos para violoncelo, Pilger (2013) descreve em seu livro *Villa-Lobos: Violoncelo e seu idiomatismo* diversas características idiomáticas que o compositor brasileiro utilizou do piano, da percussão, dentre outros recursos de

som e ruído extramusicais. Nesse livro, o autor distingue estas duas características de idiomatismo presentes nas obras em “idiomatismo direto” e “idiomatismo indireto”, sendo um no que se refere às características inerentes ao instrumento e outro no que se refere às necessidades composicionais provenientes de imagens sonoras diversas. Isso acontece na peça *Trenzinho do Caipira* (1930) quando notamos a presença de ruídos e sons que descrevem sonoramente uma maria fumaça. Salomea Gandelman confirma essa concepção de linguagem associada ao termo: “Idiomatismo refere-se não só o que é característico em um instrumento, mas também na linguagem do compositor” (GANDELMAN, 2013, p.146). Dessa forma, a existência de imagens e gestos musicais, embora não sejam vinculados com o idiomatismo de um determinado instrumento podem ser traduzidos de alguma forma em quaisquer instrumentos, mesmo que não sejam claros e descritivos.

Outro exemplo que demonstra a prática utilizada por Villa-Lobos, citada anteriormente, é explicitado por Fausto Borém (2000) no artigo *Duo Concertant: Danger Man de Lewis Nielson: Aspectos da escrita idiomática para contrabaixo*, em que é realizada uma análise da escrita idiomática presente na obra *Duo Concertant - Danger Man* (2000) - para contrabaixo e bateria - e do processo de experimentação vivenciado entre o compositor e o contrabaixista, autor do artigo, a quem a obra foi dedicada. Segundo o autor,

Como nas obras anteriores para contrabaixo, Nielson recorre novamente a técnicas comuns na música popular, especialmente observáveis em *licks* da tradição do violão, guitarra elétrica [...] um exemplo é o rápido arpejo descendente de cordas soltas em *pizzicato* (Ex.4, c.46). Outro exemplo, é o bordão em uma corda solta mais grave alternando com uma linha melódica no agudo de uma corda adjacente (Ex.4, c.46-48) [...] já quando incursiona por notas de altura indeterminada no extremo agudo, o efeito de guitarra elétrica é emulado no *glissando* (Ex.4, c.167). (BORÉM, 2000, p.96)

Através dos resultados dessa análise, podemos identificar elementos idiomáticos do violão e da guitarra que foram adaptados ao contrabaixo, caracterizando o idiomatismo expressivo evidenciado por Escudeiro (2012). É importante salientar que a premissa de fundir características técnicas e idiomáticas de um determinado instrumento a um outro contribui para a evolução daquele em que a obra foi composta, pois novas possibilidades são apresentadas.

Neste sentido, Kubala (2004) apresenta algumas considerações sobre a comodidade - característica forte no idiomatismo estrito - e o(s) elemento(s) que transcende(m) o fator técnico:

Na execução de uma obra ou passagem, comodidade é fator imprescindível para a obtenção de fluência. Essa, porém, em determinadas situações, se for almejada, somente pode ser alcançada após intenso estudo. É interessante observar que, se intérpretes objetivassem prioritariamente comodidade, a técnica instrumental provavelmente não teria evoluído. (KUBALA, 2004, p.48)

A citação acima nos revela um dos aspectos do processo de evolução da técnica de execução do repertório de um determinado instrumento. No mesmo estudo, o autor ainda complementa dizendo que muitos recursos, hoje considerados idiomáticos, surgiram da exploração de possibilidades inicialmente consideradas incômodas (KUBALA, 2004, p.48).

A *Appassionata* de Ronaldo Miranda, objeto dessa pesquisa, é um caso que exhibe a prática de utilização do idiomatismo expressivo e valida as considerações de Kubala sobre a evolução da técnica e da escrita para um determinado instrumento. Embora Ronaldo tenha utilizado uma escrita repleta de elementos idiomáticos do violão, como veremos mais adiante, durante o processo composicional teve o piano como instrumento de referência. Em uma entrevista concedida a Vieira (2010), o compositor brasileiro relatou um pouco da sua relação com o violão e afirmou que o conhecia pelo que ouvia nos concertos e gravações, mas que a peça tinha sido composta ao piano. (MIRANDA, 2010 apud VIEIRA, 2010, p.91). Conforme mencionado na introdução deste trabalho, a obra *Appassionata* exige alto nível técnico face às dificuldades encontradas no registro do extremo agudo, nos blocos de acordes, além do virtuosismo, proporcionando ao intérprete se desenvolver tecnicamente e conseqüentemente evoluir no aspecto expressivo.

De maneira geral, os intérpretes costumam notar quando uma obra é escrita por um semelhante - por exemplo, uma obra composta para violino por um compositor violinista - ou também o contrário, quando o compositor escreve para um determinado instrumento com o qual ele não tem proximidade. Essa percepção pode ser explicada pelo fato de os instrumentistas identificarem elementos e

padrões provindos de estudos, de gestos, tanto musicais quanto mecânicos, particulares da técnica do instrumento de uma forma geral.

Na tese *Music of the Margins: Radically Idiomatic Instrumental Practice in Solo Guitar Works by Richard Barret, Bryan Ferneyhough and Klaus K. Hübler* (2017), o autor Anders Førisdal trabalha com o conceito "radicalmente idiomático", identificado em obras para violão solo dos compositores R. Barret, B. Ferneyhough e K. K. Hübler para identificar e avaliar a prática instrumental como fonte de matéria prima. O termo foi utilizado inicialmente por Richard Barret através de textos e entrevistas para descrever sua metodologia de criação, na qual utiliza toda uma gama de gestos particulares do violão como material para gerar suas ideias composicionais. Para Barret, a combinação instrumento/performer em si, do ergonômico ao histórico, em todas as perspectivas, se torna o material a partir do qual a música é moldada (BARRET, 2002 apud FØRISDAL, 2017 p. 18).

Para o compositor Klaus Hübler, a busca por uma individualidade extrema na construção de uma obra para um instrumento solo é fundamental para gerar o material. O compositor ainda diz que este profundo envolvimento com o idioma do instrumento "revela seu espírito e sugere possibilidades próprias que pertencem apenas a ele" (HÜBLER 1987, p.7 apud FØRISDAL, 2017, p.19). Diante disso, o compositor organiza um tipo de material cujos elementos surgem dos gestos corporais e de seus próprios recursos de produção de som. Na obra "*Feuerzauber*" *auch* Augenmusik (1981) para 3 flautas, harpa e violoncelo, Hübler traduz na pauta algumas ações das mãos como ataques, ângulos de arco, sobreposição de dedilhados, dentre outros aparatos gestuais que servem para a montagem estrutural da peça. Dessa forma, o compositor separa tais elementos para gerar novos parâmetros composicionais. Nesse estudo Førisdal também expõe o fato de R. Barret e K. Hübler e Bryan Ferneyhough apresentarem uma consonância a respeito do idiomatismo radical. Na obra *Kurze Schatten II* (1983 - 89) para violão solo¹³, composta por Ferneyhough, é possível perceber como os gestos corporais são diferentes de obras escritas nos moldes tradicionais. O elemento percurssivo, por exemplo, aparece em alguns movimentos, como prioridade na composição das

¹³ Performance de Koki Fujimoto, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EIRrdzL9G1M>

texturas em paralelo a saltos verticais (entre as cordas) da mão esquerda (no braço) que determinam efeitos claros de corporeidade.

2.1 Idiomatismo no violão

Para os violonistas em geral, a abordagem da técnica e a formulação das ideias interpretativas durante o processo de aprendizagem de uma obra refletem de maneira decisiva em elementos como timbre, equilíbrio, ornamentação, afinação e articulação. Não é prática incomum utilizar os recursos técnicos do instrumento para favorecer a execução ou para refinar a interpretação, tornando-a mais expressiva. Como afirma Emílio Pujol no livro *Escuela Razonada de la Guitarra (1956)*: “de uma digitação correta dependem, não somente a solução de muitas dificuldades de execução, mas sim o melhoramento no fraseado, na sonoridade e possibilidades de cada obra” (PUJOL, 1956, p.71). As práticas de performance vivenciadas pelos violonistas e as decisões interpretativas dependem de um conhecimento prévio das possibilidades idiomáticas do instrumento. Além disso, supõem a compreensão do discurso musical, de suas diversas possibilidades de condução da escuta, da mecânica e da expressividade, tripé que sustenta o idiomatismo no campo da interpretação musical. Mas que possibilidades idiomáticas do violão são essas?

Os autores Marlon Titre (2013), Jonathan Godfrey (2013), Seth F. Josel e Ming Tsao (2014) realizaram estudos detalhados dos elementos idiomáticos da escrita violonística, catalogando e descrevendo as potencialidades expressivas do violão com a finalidade de proporcionar um material de consulta para compositores não violonistas interessados em compor para o instrumento. Os estudos evidenciam elementos que determinam a escolha de tonalidade, notação específica, scordatura, timbre, texturas, harmônicos - naturais e artificiais - técnicas estendidas e mecânica. Na tese *Thinking through the guitar : The sound - cell - texture chain*, Titre (2013) expõe a problemática da escrita praticada por autores não violonistas devido à escassez de material referente à escrita violonística, além de criticar a formação tradicional do compositor, que tem o piano e os instrumentos orquestrais como referência de estudo. Para ele, mesmo

que o violão possibilite uma gama de efeitos e texturas, "a falta de compreensão do instrumento é frequentemente evidenciada por passagens ilegíveis e impossíveis" (TITRE, 2013, p.I).

Por sua vez, Godfrey (2013) ressalta alguns aspectos que contribuem para a complexidade da escrita para violão. Um deles é o contexto histórico da transição da tablatura, utilizada por instrumentos antecessores, para a notação atual - a partitura; e outro que se refere à própria configuração física do braço, limitando o desenvolvimento da leitura à primeira vista e a execução de texturas mais complexas. Segundo o autor:

Na comunidade da música clássica, os violonistas têm uma reputação duvidosa por terem leitura à primeira vista fraca. [...] Afinal de contas, o idioma do violão não é, de maneira alguma, conceitualmente simples, e certamente há desafios reais na leitura da notação que são exclusivos do violão em relação a outros instrumentos de cordas (orquestrais). (GODFREY, 2013, p.84)

Sobre os fatores que dificultam a leitura à primeira vista, Godfrey (2013) descreve a distribuição de notas no braço do violão e explica a condição de se executar uma mesma altura em diversas casas, assim como executar uma mesma escala em diferentes digitações. Essa circunstância é bastante desafiadora para os intérpretes, que precisam elaborar suas digitações (mão esquerda) e dedilhados (mão direita) em obras com alto nível de dificuldade, porque as soluções de passagens problemáticas dependem muito dos trechos anteriores e posteriores a ela. Outro problema que o performer violonista convive em seu ofício é com a carência de volume sonoro inerente ao instrumento. Para evidenciar essa limitação, Luiz Naveda (2002) investigou as características e os atributos que constituem o timbre, justificando que:

Ainda que seja um dos instrumentos mais populares do mundo, o violão parece ainda carecer de uma afirmação como instrumento capaz de lidar com as exigências musicais da tradição musical erudita e as exigências acústicas de grandes platéias e formações, caracterizadas por demandas de potência sonora considerável. (NAVEDA, 2002, p.10)

Diante disso, a necessidade do violonista em desenvolver ataques e ângulos

diferentes da mão direita é fundamental para favorecer a projeção de som considerando paralelamente a qualidade do timbre. Vale lembrar que a manipulação da sonoridade que prioriza a projeção e o timbre também depende do desenho da unha, do formato dos dedos, inclusive de outros aspectos de lutheria para formar o som ideal. No mesmo trabalho, Naveda destaca a maneira como o violonista pensa tecnicamente para obter volume e timbre, indicando diversos mecanismos da interação dedo-corda incluindo posição de ataque - sul ponticello, ordinário e sul tasto; o plectro - a unha; e o ângulo de liberação de corda.

No livro *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*, Abel Carlevaro (1979) descreve com variada gama de detalhes o processo mecânico do violonista, desde a forma de segurar o instrumento e da postura das mãos até os movimentos mais complexos de ataques dos dedos nas cordas. Nesse livro, o autor apresenta duas possibilidades de ataque com o polegar - com unha e sem unha - e outras três variáveis com o mesmo dedo - o doble del pulgar, pizzicato e sordina. Da mesma forma, Carlevaro descreve tecnicamente o procedimento motor de cinco tipos de ataques em uma mesma posição da mão e um mesmo ângulo dos dedos indicador, médio e anular e afirma que:

Nas diferentes maneiras de apresentar os distintos graus de força, nos variados ataques dinâmicos, deve-se efetuar também um diferente trabalho com os dedos. Cada *forte*, cada *piano*, cada acento isolado requer um tipo de toque, de execução, que necessariamente está relacionado com os graus de dinâmica. Cada grau de força, cada ataque dinâmico, devem ser realizados com uma atitude diferente dos dedos; na medida da intensidade sonora, mescla-se a atuação livre do dedo com a fixação de suas articulações, pouco a pouco. No caso extremo, se anula as falanges e passam a atuar a mão e o braço. (CARLEVARO, 1979, p.65)

Além de apresentar e descrever tecnicamente as formas de ataques dos dedos da mão direita, o autor relaciona tais movimentos com o aspecto da dinâmica e suas variáveis, discorrendo sobre os efeitos resultantes de cada toque. Compreendo que a consciência, por parte do intérprete, dessas diversas maneiras de manipular a sonoridade auxilia no processo de interpretação de obras para violão, uma vez que o "som é a consequência mais direta da personalidade do intérprete, através do som pode-se reconhecer um artista" (CARLEVARO, 1979,

p.41).

Contudo, a sonoridade, embora possível de ser tratada separadamente quando falamos de timbre (qualidade do som), carrega todos os outros aspectos da interpretação. Dessa forma, um determinado tipo de ataque determina um som específico, com intensidade e colorido (projeção e ângulo) específicos que, no contexto da obra, auxiliam na construção do sentido da interpretação. Além da dinâmica, podemos afirmar também que essa diversidade de toques favorece na articulação, no desenho de um fraseado e na execução/divisão de dois ou mais planos sonoros.

Compositores como H. Villa-Lobos e Leo Brower ajudaram a formular um pensamento composicional que leva ao máximo as potencialidades sonoras do violão, utilizando recursos idiomáticos (articulações harmônicas e melódicas que favorecem a exequibilidade, ao mesmo tempo que propõem resultados inovadores e peculiares) que influenciam na sonoridade do instrumento e aumentam suas possibilidades de ressonância, além de explorar efeitos de técnica estendida bastante específicos. Battistuzzo (2009) afirma:

o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes [...] As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam ou diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. (BATTISTUZZO, 2009, p.75)

No violão, essas possibilidades no âmbito da escrita tradicional incluem a escolha de tonalidades como Mi menor/Sol maior; Lá menor/Dó maior; Ré maior/Si menor; Lá Maior/ Fá# menor; Mi maior; Dó# menor; que favorecem o manejo de texturas com cordas soltas (notas pedal), tanto no registro agudo quanto no grave, além de possibilitar desenhos harmônicos utilizando também cordas soltas em várias posições do braço. A consequência da escolha dessas tonalidades ameniza, de certa forma, a limitação de volume sonoro natural do instrumento levantada por Naveda (2002) e potencializa ressonâncias específicas produzidas através da vibração do tampo.

Scarduelli (2007), analisando a obra para violão solo de Almeida Prado no

intuito de esclarecer sua forma de escrita e as implicações violonísticas, categoriza de forma sucinta dois recursos idiomáticos do violão usados como parâmetros em sua análise: os implícitos, que se referem às tonalidades favoráveis para uma maior possibilidade de utilização de cordas soltas, e os explícitos, aqueles que exploram efeitos peculiares do instrumento e suas possibilidades de escrita. Podemos situar neste caso (explícito) a utilização de posições fixas (mão esquerda) em movimentos paralelos, tanto no sentido longitudinal como transversal, e os paralelismos nos âmbitos melódico e harmônico que resultam na reprodução de movimentos similares com deslocamentos de registro. Esses movimentos favorecem a execução e geram intervalos simétricos, tanto harmônicos quanto melódicos, caracterizando uma textura específica do discurso musical. Nesse trabalho, Scarduelli trata a questão da exequibilidade como fator importante da escrita idiomática, afirmando que "o violão apresenta peculiaridades que exigem um conhecimento mais aprofundado, para que seja garantida não só a exequibilidade, mas também a fluência da peça."(SCARDUELLI, 2007, p.140)

De fato, podemos concordar que a fluência da performance de uma obra considerada difícil de executar está diretamente ligada com a técnica e a comodidade. Dessa forma, os elementos da interpretação podem ser potencializados favorecendo a integridade da obra. A respeito da questão idiomática, Kreutz (2014) diz que:

A escrita idiomática está diretamente ligada à exequibilidade da obra, de forma que os diversos elementos musicais, como dinâmica, ritmo, notas, dinâmica, articulação, timbre, etc, possam ser expressos com clareza e fluência pelo intérprete, dessa forma contribuindo para o resultado musical e expressivo. Para tal finalidade devem ser levados em consideração os limites anatômicos do músico, bem como do instrumento. Isto ocorre de maneira que uma obra, ainda que impecável do ponto de vista composicional, não estando idiomáticamente adequada ao instrumento tende a não expressar com clareza o resultado musical esperado. (KREUTZ, 2014, p.106)

Embora o aspecto da comodidade na execução seja subjetivo, sendo um componente difícil de se mensurar, a exequibilidade pode determinar a viabilidade do que será executado. Durante o processo de interpretação, esse fator é pensado todo o tempo pelos violonistas devido às questões já expostas neste capítulo sobre as possibilidades de digitação, timbres de cada corda e os registros com seus

limites de projeção. No artigo *Characterizing idiomatic organization in music: A Theory and Case Study of Musical Affordances*, Huron e Berec (2009) discutem o significado de dificuldade na execução e sua relação com o idiomatismo e afirmam que o nível de dificuldade na exequibilidade não é determinante para se considerar uma obra como idiomática ou não, porém serve de pré-requisito para medir o conteúdo idiomático. Da mesma forma, Gomes (2018) diz que:

Não necessariamente uma obra é considerada não idiomática devido ao seu grau de dificuldade. Esta pode ser tanto fácil de executar e altamente idiomática, como também de difícil execução e ainda assim idiomática. (GOMES, 2018)

Pela perspectiva apresentada na citação anterior, a classificação de o que é idiomático e o que não é pode parecer complexa, porém podemos deduzir dela o nível de abrangência que o termo alcança no que se refere a um instrumento. Os elementos - linguagem composicional, instrumento e intérprete - que constituem um grande composto significativo que delimita o idiomatismo, podem ser viesados sob diversos pontos de vista, alguns já citados nesse texto. A abordagem do idiomatismo como recurso interpretativo e a maneira como o violonista pode solucionar os problemas encontrados no processo da performance são as principais preocupações desta pesquisa. Dentre os autores que escreveram sobre essa vertente de sentido e utilização do idiomatismo, encontramos Izabela Alvim (2012) e Sabrina Gomes (2018), esta última citada no parágrafo anterior. Ambas discorrem sobre os principais aspectos idiomáticos musicais incluindo o idiomatismo composicional e o idiomatismo instrumental, apresentados por outros autores, também já citados neste texto, além do idiomatismo interpretativo que se refere aos elementos interpretativos, ou seja, os elementos de expressão. Na dissertação *Entre estudos e polcas: A propósito do idiomatismo pianístico de Boschnuslav Martnū (1890 - 1959)*, Alvim (2012) elaborou a pergunta "Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico?" e direcionou-a a compositores e pianistas com o objetivo de discutir o conceito do termo no âmbito pianístico e a importância dos intérpretes no desenvolvimento da escrita do compositor theco. Dois dos entrevistados enfatizaram a importância das decisões interpretativas para a performance e também explicaram como essas soluções estão relacionadas com os hábitos de toque, modos ergonômicos

corriqueiros, gestos recorrentes, sendo estes alguns elementos que caracterizam uma escola provinda de uma tradição musical. Segundo Alvim, " essa concepção, diferente das outras, volta seu olhar ao intérprete e o elege como personagem principal nesse processo de criação de um idiomatismo". (ALVIM, 2012, p. 58)

Através da análise que faremos da *Appassionata* de Ronaldo Miranda, poderemos discutir essas questões técnicas e suas repercussões no âmbito expressivo.

2.2 Idiomatismo na *Appassionata*

A obra *Appassionata* é fruto da fase neotonal de Ronaldo Miranda, em que são utilizados procedimentos de escrita do sistema tonal, principalmente no que se refere ao jogo de polaridades, porém com trânsito livre em modulações para tonalidades afastadas, além de combinar acordes com dissonâncias de segundas maiores e menores e quartas aumentadas. A peça possui a forma sonata tradicional - exposição, desenvolvimento e reexposição - com dois temas contrastantes, um rítmico agitado e outro lírico com característica *cantabile*. Ambos os temas interagem todo o tempo, transitando com frequência nos registros extremos do grave e do agudo. No âmbito melódico, a utilização de cromatismo é evidenciada durante toda a peça, principalmente no primeiro tema, através de progressões simétricas que vão desenhando o contorno e as linhas de força dos pontos de chegada das frases.

Embora a *Appassionata* tenha sido escrita sob forte influência de parâmetros composicionais do piano, ela apresenta diversos elementos idiomáticos do violão. Como visto anteriormente, as definições de idiomatismo são diversas, devido aos diferentes contextos em que o instrumento está inserido, paralelamente às técnicas de composição utilizadas pelos compositores. No caso da *Appassionata*, o material idiomático é similar a alguns elementos manipulados por Villa-Lobos em seus *12 Estudos para violão* e também em seus *5 Prelúdios para violão*. Nessas obras, fazem-se presentes movimentos paralelos nos âmbitos melódico e harmônico e na possibilidade de execução de cordas soltas, devido à tonalidade de Lá menor. Outra peculiaridade idiomática do violão presente na

Appassionata é perceptível nos primeiros compassos, no primeiro tema da exposição, onde é exposto no plano superior o Lá₃ como nota pedal, escrito em grupos de semicolcheias. Para Fábio Zanon,

este tipo de escrita, que necessita de velocidade para executar os grupos de notas repetidas, não funciona no piano. É muito difícil você ver isso no piano, talvez tal ideia viria em oitavas. Embora existam notas repetidas em obras para piano, geralmente o aspecto melódico tem mais movimento. Neste trecho da *Appassionata*, a textura é mais estática, mais idiomática. Isso é um grande achado. (ZANON, 2019)

Vale ressaltar que a escolha da tonalidade - Lá menor - é, na realidade, um recurso idiomático que já existe desde a época do Rococó, utilizados por Fernando Sor, Ferdinando Carulli e Mauro Giuliani, entre outros já citados nesta pesquisa.

Esses recursos, presentes nas obras de compositores da literatura do instrumento, são de natureza composicional, da escrita, que, embora estejam diretamente ligados à mecânica de execução, podem ser classificados separadamente de outras aplicações do idiomatismo no violão.

Tais recursos podem ser classificados de acordo com os termos utilizados por Scarduelli (2007) - recursos idiomáticos implícitos e explícitos. Dentre eles, estão presentes na *Appassionata*:

- . Implícito - Tonalidade de Lá menor (possibilidade de ressonância das cordas soltas);
- . Explícitos - movimento paralelo longitudinal - (deslocamento da mão esquerda no braço, mantendo um desenho de blocos de acordes, e também na melodia, presentes no primeiro tema e em vários trechos da peça).

A figura 2 sintetiza a organização formal da peça conforme Scarduelli, assim como a presença de elementos idiomáticos em cada uma de suas partes.

Figura 2:

FORMA		ELEMENTOS IDIOMÁTICOS
Exposição	c.1 ao c.49	Movimento paralelo: C.3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 25, 28, 34, 35, 36, 37.
Desenvolvimento	c.50 ao c.96	Cordas Soltas: C.40, 46, 48, 49, 89, 95. Movimento paralelo: C.53, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 84, 85, 90, 91.
Reexposição	c.97 ao c.135	Movimento paralelo: C.99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 112.
Coda	c.136 ao c.147	

Figura 2: Quadro sintetizando a análise formal e a presença dos elementos idiomáticos do violão na *Appassionata*.

3. Acerca da *Appassionata*

A *Appassionata* foi composta por Ronaldo Miranda em 1984, sob encomenda do violonista Turíbio Santos, que desde 1970 vinha trabalhando na divulgação, no Brasil e no exterior, de obras para violão solo de compositores brasileiros.¹⁴ O título da obra é uma reverência a Beethoven, mais especificamente à *Sonata n.23 em Fá menor*, conhecida como a *Sonata Appassionata*. Embora a *Appassionata* de Ronaldo apresente aspectos do Romantismo, tais como a forma e textura lírica no segundo tema da exposição, a peça não tem nada a ver com a de Beethoven (Miranda citado por VIEIRA, 2010, p.90).

Durante o processo composicional, Ronaldo se deparou com peculiaridades, a princípio limitadoras, referentes à escrita para o violão, fato que o levou a promover encontros com Turíbio para discutir aspectos técnicos e as possibilidades sonoro-expressivas do instrumento. Dessa forma, Turíbio Santos teve a oportunidade de influenciar nas ideias composicionais, sugerindo mudanças em trechos preconcebidos, além de ajudar a solucionar problemas, tornando viáveis diversas passagens da obra ainda em construção. Segundo Ronaldo, a prática de escrever para violão foi um tanto quanto desafiadora devido às questões da extensão, às possibilidades de polifonia e homofonia além de outros aspectos do instrumento. (MIRANDA, 2019). Em entrevista a Vieira (2010), o compositor fala do processo de composição da *Appassionata* e a escrita para violão:

Eu sou pianista e sinto uma certa dificuldade de escrever para o violão [...] são características que eu não estou acostumado a lidar. A questão da extensão limitada me incomodou bastante, pois o piano tem uma extensão gigantesca e estou acostumado com essa amplitude. [...] eu compunha um trecho da obra e em seguida mostrava para o Turíbio. Em geral, ele sempre achava que estava muito difícil e me pedia para simplificar uma coisa ou outra. Eu então simplificava. Até que chegou o momento em que ele falou: “está bom”. E a partir daí deixei daquele jeito. (Miranda citado por VIEIRA, 2010, p.89)

¹⁴ Ver FARIA, Celso Silveira. *A Collection Turíbio Santos: O intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, Brasil, 2012.

O piano é uma das principais referências na formação de compositores provindos das escolas tradicionais, oferecendo uma extensão de sete oitavas completas e possibilitando inúmeras texturas, o que resulta em seu idiomatismo próprio. Já o violão possui três oitavas e meia, com possibilidades idiomáticas distintas, uma vez que a prática comum exige do executante no mínimo dois dedos - um de cada mão - para produzir um único som. Sobre as possibilidades texturais, melódicas e harmônicas do instrumento, Ronaldo diz que:

As dificuldades são a extensão e a impossibilidade de usar a melodia e a harmonia como no piano, que domino totalmente. Foi mais fácil compor em 2003 um concerto para quatro violões e orquestra (estreado pelo Brazilian Guitar Quartet e a Baltimore Symphony, em 2004) do que escrever uma peça solo. Com quatro violões, fica muito mais simples a distribuição de melodias, contrapontos, acordes, texturas, etc. (MIRANDA, 2019)

Essa “praticidade” de compor para quatro violões possibilita maior gama de texturas e suas diversidades, assim como Ronaldo apontou, devido à questão motora pois permite o manejo de melodias, contraponto e efeitos, além de proporcionar também scordaturas e afinações diferentes entre os instrumentos em uma mesma obra. De certa forma, o piano é uma referência que sustenta tais necessidades de extensão e suas possibilidades de execução - a mecânica das mãos. Podemos perceber, como veremos na análise, que a obra *Appassionata* contém trechos que funcionariam muito bem no piano, embora seja uma peça claramente pensada idiomáticamente para o violão. Diante disso e de outros motivos que serão evidenciados nesta pesquisa, a obra se caracterizou como difícil entre os violonistas, particularidade compartilhada com a primeira impressão de Turíbio Santos.

Em 1985, um ano após a obra ter sido finalizada, Turíbio realizou uma turnê na Europa executando obras brasileiras e se planejou para incluir a *Appassionata* em um de seus concertos, no Purcell Room de Londres. No entanto, o violonista brasileiro não realizou a estreia da obra, alegando que ela era impossível de ser tocada. Segundo Ronaldo, Turíbio havia concluído que a peça era “anti-violonística – o grau de dificuldade era muito alto e a execução não seria possível” (Miranda citado por VIEIRA, 2010, p.90). Diante disso, a peça ficou guardada, até

ser entregue a Fábio Zanon,¹⁵ a quem foi solicitada a análise das possibilidades de execução. O primeiro contato entre Ronaldo Miranda e Fábio Zanon foi em um concurso de jovens instrumentistas, na sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro. Nesse concurso, do qual Ronaldo foi jurado, Fábio havia sido premiado com uma bolsa de estudos para estudar na Inglaterra. Durante o concurso o compositor brasileiro entregou uma cópia do manuscrito ao jovem violonista que, por sua vez, o carregou consigo para Londres. A obra ficou inédita por 12 anos, incluindo o tempo em que o manuscrito se manteve com o compositor e posteriormente com Fábio Zanon, até que um dia o violonista brasileiro, então radicado em Londres, ligou para Ronaldo dizendo que a performance da obra seria possível. No entanto, alertou para a necessidade de fazer algumas alterações no texto original, obtendo a concordância do autor:

[Fábio Zanon] Olha, a peça é possível, mas é preciso fazer algumas pequenas modificações: inverter a posição de alguns acordes; suprimir uma nota ou outra e mudar a oitava de um pequeno trecho. [...] “Posso fazer isso?” [Ronaldo Miranda] Eu disse: “Pode”. Ai pronto ele fez e a peça começou a ser tocada. (Miranda citado por VIEIRA, 2010, p.90)

Posteriormente às modificações, Fábio Zanon estreou a *Appassionata* em 1996. No ano seguinte, gravou-a no disco *Latin American Sonatas* (EGTA, 1997) e, mais tarde, a peça foi publicada pela Orphée Editions (2002) com sua revisão. Após esse feito, outros violonistas como Fábio Shiro Monteiro (Brasil), Luíz Carlos Mantovani (Brasil), Eduardo Meirinhos (Brasil), Matt Palmer (EUA), Graham Devine (Inglaterra), Stewart French (Inglaterra), entre outros, gravaram a *Appassionata* e conquistaram críticas positivas para a obra brasileira. Segundo Francesco Biraghi, da revista italiana *Il Fronimo*, a peça de Ronaldo Miranda é,

uma obra altamente estruturada, que não nega inspiração de modelos clássicos, mas que se destaca com extrema inteligência e autonomia, forjando uma obra em que o caminho conduz a resultados diametralmente opostos [...] aqui de fato, é o tema mais lírico e delicado

¹⁵ Fábio Zanon, violonista brasileiro de grande importância no cenário da música erudita, obteve o primeiro lugar nos principais concursos internacionais, entre eles Concurso Internacional de Guitarra Francisco Tárrega (Espanha) e o Guitar Foundation of America – GFA (EUA). Gravou discos pelos selos EGTA, Music Masters, Naxos, Decca, Côrtes Meridian, Musical Heritage, Pahedra, Records e Biscoito Fino. Disponível em <http://www.violaobrasileiro.com/dicionario/visualizar/fabio-zanon>

que passará pela esmagadora expressividade de um pathos rude e irracional, mas rico, muito rico em paixão. (BIRAGHI, 2003)

O fato evidenciado acima e os acontecimentos após a estreia suscitam nossa discussão para a atividade coautoral do performer/revisor, que é responsável em grande medida pelo fechamento do processo criativo. A partir da publicação, a obra se torna suscetível ao interesse de outros intérpretes e, conseqüentemente, mais propícia para sua difusão. A boa revisão deve estar apoiada no domínio das questões envolvidas na performance. O revisor, nesse caso, deve necessariamente conhecer o instrumento do ponto de vista idiomático.

3.1 Ronaldo Miranda, o compositor

Nascido no Rio de Janeiro em 1948, Ronaldo Miranda iniciou seus estudos musicais aos treze anos de idade aprendendo acordeão paralelo às noções elementares de notação musical. Nessa etapa inicial teve a oportunidade de vivenciar o repertório de canções populares brasileiras e estrangeiras incluindo gêneros como o Tango, o Bolero, canções latino americanas, entre outros. Segundo Ronaldo Miranda, o lado popular de sua educação musical e a parte comunicativa de sua produção vêm de um passado musical que se iniciou dessa maneira¹⁶. Posteriormente, ingressou na Universidade Federal do Rio de Janeiro nos cursos de piano, estudando com a profa. Dulce de Saules e composição com Henrique Morelenbaum. Seus primeiros trabalhos com composição, ainda como graduando, apresentavam a linguagem tradicional do sistema tonal e do sistema modal. Durante seu período de formação na universidade estudou nos moldes tradicionais do conservatório de Paris devido à influência dos professores e compositores brasileiros mais antigos tais como Henrique Oswald, Leopold Miguez, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e José Siqueira, que estudaram na Europa no século XIX trazendo suas influências estrangeiras para as escolas brasileiras. No entanto, seu professor Henrique Morelenbaum foi responsável por introduzir a

¹⁶ Entrevista concedida a Tom Moore em 2004. Disponível em: <https://musicabrasileira.org/ronaldo-miranda-an-interview/>

música contemporânea na formação de Ronaldo, assim como as técnicas do dodecafonismo, serialismo, pontilhismo e minimalismo que caracterizavam as obras contemporâneas do início do século XX. Sua formação acadêmica se estendeu com o mestrado intitulado *O Aproveitamento das Formas Tradicionais de Linguagem Musical Contemporânea de um Concerto para piano e orquestra* pela Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro em 1987, e com o doutorado intitulado *Dom Casmurro, uma Ópera. A Música no Processo de Teatralização do Romance Machadoano* pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 1997.

Antes de se estabelecer como compositor, Ronaldo Miranda trabalhou como crítico musical do Jornal do Brasil de 1974 até 1981, período em que, segundo a entrevista que ele concedeu a Vieira (2010), teve a oportunidade de escutar muita música. (MIRANDA apud VIEIRA, 2010, p.86). Em 1985 se tornou coordenador de música brasileira da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), quando já professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde exerceu a função de 1984 a 1998, além de ter sido também diretor da sala Cecília Meireles no período de 1995 a 2004.

A primeira fase composicional de Ronaldo Miranda aconteceu durante seu período de formação paralelamente à função de crítico e aos ofícios administrativos. Desse período resultaram obras que o compositor mantém em seu catálogo, tais como a *Suíte nº3 para piano* (1973), algumas canções para canto e piano escritas em 1969 e o *Prelúdio e Fuga para quarteto de sopros*, escrito em 1973. Podemos perceber uma forte influência de música brasileira e a utilização de uma escrita tradicional, nos moldes tonais e modais da música ocidental. Podemos citar alguns movimentos da *Suíte nº3 para piano*, por exemplo, que é marcada por figuras rítmicas do samba e do baião e também a obra *Cantares* para canto e piano, uma canção que tem como característica predominante a forma binária A B e que descreve com clareza o manejo melódico da música brasileira do século XX. Ainda dessa fase, que se estende até 1977, outras obras como *Soneto de Separação* (1969), *Retrato* (1969) e *Segredo* (1973) demonstram formas de escrita similares, todas nos moldes tradicionais enraizadas na música brasileira.

Contudo, sua atividade como compositor profissional iniciou-se após ter sido premiado no Concurso Nacional de Composição para II Bienal de Música

Contemporânea da sala Cecília Meireles, na categoria Música de Câmara com a obra *Trajectoria* para soprano e grupo de câmara, texto de Orlando Codá em 1977. Esta obra marca o início de sua fase atonal livre (1977 - 1983) que inclui também outras obras importantes como *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980) para piano, a *Tocatta* (1982) também escrita para piano solo, *Oriens III* para trio de flautas, *Imagens* (1982) para clarineta e percussão, *Recitativo, Variações e Fuga* (1980) para violino e piano, *Lúdica I* (1983) para clarineta solo, *Variações Sinfônicas* (1981) e o Concerto para piano e orquestra escrito em 1983. Segundo Umbelino (2018), a fase atonal de Ronaldo Miranda é de certa forma um reflexo das tendências estéticas da música contemporânea que chegaram no Brasil. Ele diz que:

Seguindo a tendência da música contemporânea no Brasil, a pesquisa por uma nova linguagem fez com que Miranda, que a princípio, fincava seus procedimentos estéticos em uma ideia tradicional da música brasileira, buscasse o universal. (UMBELINO, 2018, p.61)

O primeiro resultado concreto dessa busca por uma linguagem universal aconteceu através da peça *Oriens III* para trio de flautas, que foi selecionada para representar o Brasil no Festival Internacional da Dinamarca, o World Music Days, em 1983. Nesse festival, estavam presentes grandes compositores da música contemporânea como W. Lutoslawski, K. Stockhausen, Elliot Carter, Steve Reich, entre outros, e intérpretes como o Artist Quartet que incluía músicos de destaque na cena musical europeia. Essa fase do atonalismo livre se associou também com o propósito de Ronaldo em se projetar na carreira de compositor participando de concursos e festivais no exterior. Segundo São Thiago (2009), Ronaldo Miranda:

Acreditava que essa linguagem seria a mais condizente com o seu tempo e, para que pudesse entrar no mercado da área, com as exigências do meio musical. Foi nesse período que o compositor se lançou em concursos de composição, estando certo de que não haveria outra maneira de mostrar a sua música. (SÃO THIAGO, 2009, p.22)

Dessa forma, sua produção artística obteve outros frutos. Em 1980, as peças *Borba Gato* (1978) e *Canto de Natal* (1980), ambas para coro infantil, receberam o 2º prêmio no I Concurso Nacional de Composição para coro infantil, da Funarte. No

mesmo ano, a peça intitulada *Recitativo, Variações e Fuga* (1980) para piano e violino foi classificada no II Concurso Vitale de Composição Musical. Dois anos mais tarde, a obra *Variações Sinfônicas* (1981), estreada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, recebeu o prêmio APCA/ Associação Paulista de Críticos de Arte/1982. Posteriormente, em 1983, a obra *Suíte Nordestina* recebeu o 4º prêmio no I Concurso Nacional de Arranjos Corais, também da Funarte. Em 1985, a obra *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980) para piano solo representou o Brasil na X Bienal de Música de Berlim.

A terceira fase composicional de Ronaldo Miranda é caracterizada, novamente, pelos procedimentos da escrita tradicional onde são trabalhados polos tonais e estruturas como a forma sonata e tema e variações. Porém, as obras dessa fase, que se estendem entre 1984 e 1997, têm como material escalas octatônicas, texturas e harmonias mais sofisticadas, além de explorar o idiomatismo instrumental, como recurso composicional, principalmente grupos de câmara e instrumentos solo. Segundo Ronaldo, “com a *Fantasia* para saxofone e piano, começa, ao início de 1984, minha fase neotonal que inclui inúmeras obras”. (MIRANDA, 2019)

Umbelino (2018) descreve sucintamente alguns aspectos da *Fantasia* (1984) dizendo que:

Miranda passa a explorar uma linguagem “tonal livre” com presença de eixos tonais. Escreve sob influências jazzísticas e bartokianas a peça *Fantasia*, para piano e saxofone, em que faz uso de acordes quartais (simultaneamente quartas justas e aumentadas) e das escalas octatônicas e cromáticas, tão utilizadas no século XX. (UMBELINO, 2018, p.51)

No mesmo ano em que a *Fantasia* (1984) foi concebida, mais duas obras foram finalizadas. *Estrela Brilhante* (1984) para piano, dedicada ao pianista Caio Pagano, que tem como forte característica elementos ritmicos e estruturais do choro e apresenta um tema brasileiro bastante variado; e *Appassionata* para violão, objeto desta pesquisa, dedicada ao violonista Turíbio Santos, que tem a forma sonata como estrutura, além de apresentar uma rítmica incisiva (primeiro tema) e polaridades harmônicas diversas, nas quais o discurso percorre as extremidades do grave e do agudo no violão.

Outras quinze obras desse período constam no catálogo do compositor. Dentre elas podemos citar *Aleluia* (1985) e *Liberdade* (1986) ambas para coro misto, *Três momentos para violoncelo solo* (1986), *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* (1986), *Suíte Tropical* (1990) para banda Sinfônica, *Tango* (1991) para piano a quatro mãos, *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros* (1991) para quinteto de sopros, *Horizontes* (1992) para orquestra, a ópera *Dom Casmurro* (1992), entre outras.

A quarta fase composicional de Ronaldo Miranda teve início em 1997 e se estende até os dias atuais. A primeira obra que marcou esse momento foi *Alternâncias* (1997), escrita para trio de piano, violino e violoncelo, comissionada pelo centro cultural Banco do Brasil para o ciclo Estréias Brasileiras, no Rio de Janeiro. Nessa peça são utilizadas diversas técnicas de escrita como pontilhismo, serialismo e minimalismo além de uma sonoridade neo-romântica. Segundo o próprio compositor, tal obra dá início a sua fase eclética em que procedimentos tonais e atonais são utilizados com total liberdade (RONALDO, 2019). Podemos citar algumas peças que apresentam sonoridades do atonalismo assim como texturas e instrumentações mais modernas como *Reflexos* (1998) para trio de violoncelos, *Festspielmusik* (2003) para 2 pianos e percussão, *Alumbramentos* (2009) para as formações de trompete e piano/ clarineta e piano/ flauta e piano/ oboé, fagote e piano, outras que remetem à sua fase anterior, neotonal, *Três invenções para duas Flautas* (1999), *Três Micro-Peças* (2001) para piano solo, *Frevo* (2004) para piano a 4 mãos, *Sinfonia 2000* (1999) para orquestra.

O manejo composicional que inclui predominantemente a escrita tonal e modal nesse período está presente nas obras escritas para canto, grupos de câmara e orquestra. Podemos citar parte de sua produção para coro misto e formações de câmara com coro, como *Três Cânticos Breves* (1997), *Mistério do Vento* (2005), *Santa Clara, Clareai* (2007) e *Frutares* (2013), que têm como característica textural, harmônica e melódica os moldes modais, sonoridades de intervalos de quintas e quartas justas com intenções tonais das quais se tornam perceptíveis algumas cadências. Uma leve exceção é a obra *Celebration of Joy* (2012) para coro misto e quinteto de sopros que traz em sua composição intervalos dissonantes e alguns movimentos melódicos que sugerem uma sonoridade atonal além de ritmos deslocados, corriqueiros na música do século XX

e contemporânea. Outras obras constituem tal característica, *Suíte Festiva* (1997) para orquestra, *Variações Asórovovarc* (2002) para cravo, *Moderato Cantabile* (2001) para violino e piano, *Três canções de Inês* (2010) para voz e violão, etc.

3.2 Fábio Zanon, o intérprete-revisor

Nascido em 1966 em Jundiaí, São Paulo, Fábio Pedrosa Zanon iniciou seus estudos ao violão com seu pai aos oito anos de idade. Um pouco mais tarde, durante a adolescência, tornou-se aluno de Antônio Guedes, já realizando seus primeiros recitais aos 16 anos, ainda em sua cidade natal. Em 1984, ingressou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP no curso de composição e estudou violão em aulas particulares com o professor Henrique Pinto. Durante o período da graduação, Fábio Zanon optou em mudar seu curso para se especializar em violão, passando a ter aulas com Edelson Gloeden até se formar em Instrumentação Musical, em 1987. Após esta etapa de formação, o jovem violonista começou a participar de concursos nacionais de violão conquistando seus primeiros frutos no cenário da música de concerto no Brasil. Dentre os primeiros concursos dos quais Fábio foi premiado estão o *Concurso Sul América*, no Rio de Janeiro, em 1986, e o *Concurso Jovens Solistas com a Orquestra Experimental de Repertório* - que viabilizou, inclusive, sua primeira apresentação com orquestra. Um ano mais tarde, conquistou o terceiro lugar no *Toronto International Competition*, no Canadá, fato que o levou a iniciar sua carreira como solista se apresentando nas cidades de Brasília, Vitória e Recife.

Em 1991, mudou-se para Londres, Inglaterra para cursar o mestrado em regência sob orientação do prof. Michael Lewin, pela Royal Academy of Music, com a dissertação intitulada *Villa-Lobos' Studies as a Source for the Twentieth Century Guitar Music*. Nessa época, Fábio obteve orientações de Julian Bream, violonista que o influenciou fortemente na sua maneira de pensar como intérprete e toda a gama de expressividade que sua personalidade poderia exprimir. Segundo um artigo biográfico da enciclopédia Itaú Cultural sobre o violonista brasileiro e sua relação com Julian Bream,

além de inspirar-lhe a própria concepção de sonoridade do violão, apreende a 'força expressiva da interpretação, a necessidade de uma visão musical abrangente, integrada e profunda em todos os aspectos [...] o texto musical jorra organicidade e emoção [...] em que se pensa exatamente como exprimir temporalidades, espaços de escuta, direcionalidades, proporção entre andamentos, contrastes, fluxo de movimentos, escolha de timbres, etc, em que se compõem cuidadosamente as emoções que se quer suscitar, de maneira precisa. (ITAÚ CULTURAL, 2019)

Através da citação acima, podemos perceber alguns aspectos da performance que representam uma atividade expressiva no processo interpretativo e que tornam favorável ao performer alcançar uma identidade artística. De certa forma, tal maturidade acaba por ser fundamental para premiações em concursos e reconhecimento do público. Com Fábio Zanon não foi diferente. Em 1996, o violonista brasileiro venceu o *30º Concurso Internacional de Guitarra Francisco Tárrega* e o *14º Guitar Foundation of América (GFA)*, ambos considerados, por muitos, os concursos de violão mais importantes do mundo. Nesse ano, Fábio incluiu a *Appassionata* no programa do concurso GFA. Sobre essa escolha de repertório, ele relata:

Eu estava começando minha carreira internacional e precisava de obras boas, de preferências obras que tivessem alguma novidade. Eu lembro que eu tocava, além da sonata do Ginastera que era o grande hit da época, a primeira sonata do Guastavino. Tocava algumas obras de Rodrigo e de Ponce que também eram muito tocadas nos concursos. Enfim, faltavam obras românticas do século XX que fossem novidade, e a música do Ronaldo veio a calhar. (ZANON, 2019)

Após ter sido premiado internacionalmente, Zanon realizou uma turnê de 56 concertos nos Estados Unidos e Canadá, incluindo a *Appassionata* em todos os programas devido ao sucesso da obra, principalmente nos Estados Unidos, levando-o a mantê-la em seu repertório por aproximadamente sete anos. Em 1997, gravou-a em seu primeiro disco solo *Latin America Sonatas*, pelo selo EGTA, além de gravar a obra completa para violão solo de Villa-Lobos com o CD *Heitor Villa-Lobos: The Complete Solo Guitar Works*, pelo selo Music Masters, 1997. Dentre outras premiações importantes conquistadas pelo violonista brasileiro, podemos citar o prêmio *Moinho Santista Juventude* (1997); prêmio *Carlos Gomes* (2005);

Diapason d'Or (França, 2008); e *Bravo!* (2010), na categoria de melhor disco erudito, além de ter sido indicado ao *Grammy Latino*, em 2011. No disco *Domenico Scarlatti Sonatas*, pelo selo Musical Heritage, lançado em 2006, Zanon exerceu o ofício da transcrição musical recriando algumas sonatas do compositor italiano ao violão, repertório este que proporcionou ao violonista colocar em prática seus conhecimentos de sonoridade, timbres, articulação e ornamentação do período barroco. Segundo Zanon,

uma transcrição não pode soar simplesmente escolástica. Ela deve guardar o frescor da escrita da obra que, em um segundo momento é enriquecida pela interpretação. (ITAÚ CULTURAL, 2019)

Dentre outros discos que o violonista brasileiro gravou estão *Guitar Recital: Tárrega, Bach, Faria, Mertz, Ponce*, pelo selo Naxos, em 1998; *Les Enfants du Siècle Soundtrack by Luís Bacalov*, pelo selo Decca, em 2000; *Tangos and Choros (with Marcelo Barboza, flute): Piazzolla, Gnattali, Villa-Lobos, Pujol*, pelo selo Cortês Meridian, em 2002; *Jan Van de Roost Trumpet and Guitar Concertos*, pelo selo Pahedra Records, em 2004; *Yanomami - Music for Choir and Guitar: Carlos Fernandez Aransay & Fábio Zanon - Coro Cervantes*, pelo selo Singnum Classics, em 2009; *Francis Hime e Nelson Ayres - OSESP: Nelson Ayres, Francis Hime, Fábio Zanon, John Neshling*, pelo selo Biscoito Fino, em 2010; *Fábio Zanon Spanish Music: Albeniz, Granados, Malats*, disco independente, lançado em 2016; e *Fábio Zanon The Romantic Guitar*, disco independente, lançado em 2016.

Em meio à extensa agenda de concertos no Brasil e no exterior após seu retorno da Inglaterra, por volta do ano 2000, Fábio iniciou uma grande empreitada quando aceitou o convite da rádio cultura de São Paulo para realizar uma série sobre o violão de concerto. A partir daí obteve o espaço na rádio com o programa *Violão com Fábio Zanon*, viabilizando a primeira série intitulada *A Arte do Violão*, com 26 programas, em que apresentava os violonistas do século XX, desde as primeiras gravações de Andrés Segovia, Agustín Barrios e Julian Bream, até as gravações atuais, de violonistas ainda vivos como Manuel Barrueco, Paul Galbraith, David Russel, Duo Assad e Kazuhito Yamashita, entre outros. Posteriormente realizou uma outra série, ainda mais significativa, intitulada *O Violão Brasileiro*, com 148 programas, em que era apresentada aos ouvintes grande parte da

trajetória do violão no Brasil, incluindo as diversidades estilísticas, os pioneiros, os criadores e os intérpretes. Nessa série, foram resgatados legados de violonistas como Américo Jacobino - o canhoto, João Pernambuco, Dilermando Reis, Turíbio Santos, Jodacil Damaceno e os Índios Tabajaras; de compositores que contribuíram para a literatura do violão brasileiro como Villa-Lobos, Gnattali, Francisco Mignone e Isaías Savio; além de inúmeros outros intérpretes, compositores e didatas de diversos estados brasileiros como Pará, Rio Grande do Sul, Paraíba e nordeste em geral. Dessa forma, Fábio realizou 40 originais entrevistas com intérpretes e compositores importantes, inclusive pouco antes de alguns falecerem tais como Almeida Prado, Marlos Nobre, Antônio Rago e os Índios Tabajaras, além de promover a gravação inédita de 30 obras de compositores brasileiros por jovens violonistas, especialmente para o projeto, a fim de preencher a carência de registros na área. (ITAÚ CULTURAL, Enciclopédia)

Atualmente, Fábio Zanon é coordenador do *Festival de Inverno de Campos do Jordão* e professor visitante da Royal Academy of Music, em Londres, além de atuar como concertista nos principais festivais de violão da Europa e da América Latina.

4. O manuscrito e a edição Orphèe Editions: análise comparativa da *Appassionata*

Como o foco da pesquisa é discutir as modificações de notas, texturas, oitavas e ritmos, optamos por mostrar os exemplos da cópia do manuscrito (1984) e da edição Orphèe Editions (2002) para comprovar as interferências do revisor Fábio Zanon na *Appassionata*. Através da análise comparativa entre o manuscrito e a edição OE, foram identificadas todas as diferenças entre as versões, chegando-se a um total de 78 alterações. Dentre tais modificações, 24 delas podem ser visualizadas no manuscrito pelas rasuras feitas manualmente por Fábio Zanon, que serão analisadas e comentadas. Elas correspondem a mudanças de notas, texturas e alturas. Além dessas, mais 26 foram localizadas na Edição OE que não foram rasuradas no manuscrito. Outras 28 diferenças equivalem a elementos de expressão - ligados e indicações de andamento e dinâmica.

Na figura 3 a seguir estão relacionados os compassos onde foram encontradas as alterações de âmbito expressivo, demonstrando um tipo de participação do revisor na obra. Foi detectada uma diferença no andamento do compasso 61, influenciando o caráter da seção, uma diferença na indicação de dinâmica no compasso c.106 e mais 26 mudanças representadas por ligados ascendentes e descendentes que influenciaram na articulação. Tais modificações podem ser visualizadas nos anexos no final deste trabalho.

Figura 3:

Categoria	compasso
Andamento	61.
Dinâmica	106.
Articulação	3; 11; 12; 19; 20; 24; 27; 28; 30; 31; 41; 78; 79; 80; 81; 87; 93; 99; 100; 109; 111; 114; 122; 126; 135; 142.

Figura 3: Diferenças de elementos expressivos entre a versão do manuscrito e a edição Orphèe Editions da *Appassionata*.

O intuito da análise foi evidenciar as notas e os trechos que foram modificados e, na sequência, comentar as implicações técnicas e expressivas que podem ter levado o revisor a realizar tais alterações. As entrevistas realizadas com o autor e com o revisor serviram de apoio para esses comentários. Com relação às rasuras identificadas na cópia do manuscrito, propomos 5 categorias de análise: exequibilidade, articulação, dinâmica, sonoridade e composicional.

. Exequibilidade - refere-se às alterações em função de questões de mecânica na execução.

. Articulação - refere-se às alterações no aspecto melódico que influenciaram nas propostas de adição de ligados ascendentes e descendentes.

. Dinâmica - refere-se às alterações relacionadas com as possibilidades de execução das indicações de *Piano*, *Pianíssimo*, *Pianíssíssimo*, *Forte*, *Fortíssimo* e *Fortíssíssimo*.

. Sonoridade - refere-se às alterações em função da obtenção de maior projeção sonora e qualidade de timbre.

. Composicional - refere-se às alterações que valorizam elementos texturais, harmônicos e melódicos.

4.1 Alterações rasuradas no manuscrito

Alterações nº1 e nº2

Nas figuras 4 (manuscrito) e 5 (Edição OE), foram identificadas as duas primeiras alterações, ocorridas no segundo tema da exposição, c.23, onde é apresentada uma melodia acompanhada sustentada pelo acorde de Em, com a indicação de caráter “lírico e muito expressivo”. Supõe-se que a melodia deva ser articulada pelo violonista de maneira que as notas se mantenham ligadas enquanto o acompanhamento cumpre a função de segundo plano. Na primeira e segunda

alterações, as notas $Sí_3$ e Mi_4 são substituídas pelo harmônico natural Mi_4 na quinta corda (XIX casa) e, no terceiro tempo do compasso, as notas Mi_4 e Sol_4 são substituídas pelos harmônicos naturais do Sol_4 e $Sí_4$. Aqui, a mudança proposta por Zanon não indica problemas de exequibilidade, pois poderíamos executar o $Sí_3$ utilizando a segunda corda solta junto ao Mi_4 na quarta corda (XII casa) sem abertura de mão esquerda ou qualquer movimento de desconforto da mão direita. A proposta de inserir os harmônicos reflete na questão composicional, modificando a textura do trecho, assim como na sonoridade. A respeito de projeção e timbre, os harmônicos possuem menos massa sonora, característica que evidencia mais a melodia; ao mesmo tempo, têm a capacidade de serem projetados por mais tempo, por serem executados em corda solta. A modificação favorece ao executante a possibilidade de realizar efeitos como vibrato e rubato, uma vez que a mão esquerda fica livre para tal função.

Figura 4:

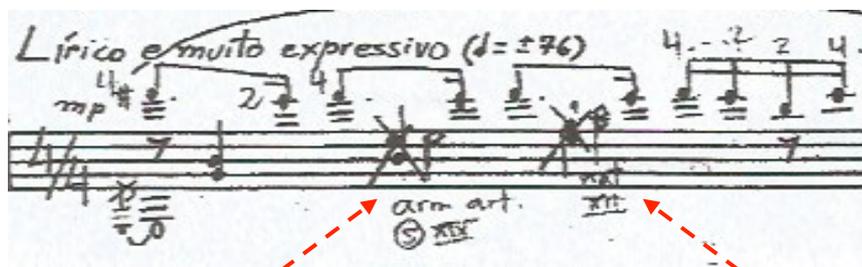


Figura 4: manuscrito da *Appassionata*, c.23 e alterações n.1 e n.2 realizada por Fábio Zanon.

Figura 5:

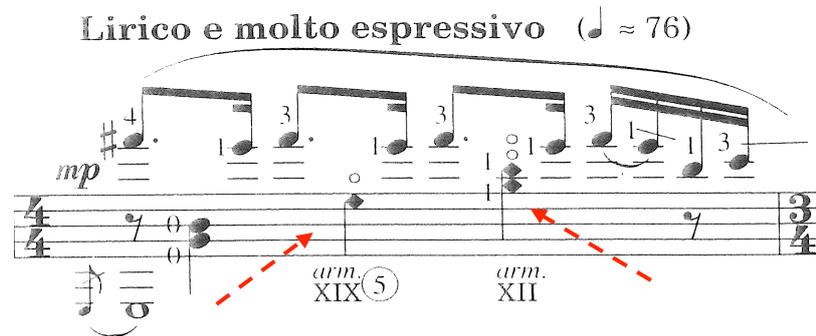


Figura 5: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.23, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº3

Nas figuras 6 (manuscrito) e 7 (edição OE) foi identificada a alteração nº3, ocorrida no c.25 onde o Sol₃ (baixo) é suprimido do acorde de Em7/G, presente ainda no segundo tema da exposição. Embora a execução da edição OE seja mais confortável para mão esquerda, tal proposta de mudança não indica problemas de exequibilidade, uma vez que é possível executar o acorde com os respectivos dedos e notas: dedo 3 (Sol₃), dedo 2 (Mí₄), dedo 1 (Sol₄) e dedo 4 (Ré₅), sem qualquer abertura tanto no âmbito horizontal quanto no vertical do braço. Nessa alteração, a articulação do ligado descendente, indicado nas notas Ré₅ e Sí₄ é favorecida, pois quando o acorde é executado sem o Sol₃ (baixo), torna-se possível a seguinte digitação: Mí₄ (dedo 3) Sol₄ (dedo 2) e Ré₅ (dedo 4), posicionando do dedo 1 no Si₄.

Figura 6:



Figura 6: Manuscrito da *Appassionata*, c.25, alteração nº3 realizada por Fábio Zanon.

Figura 7:

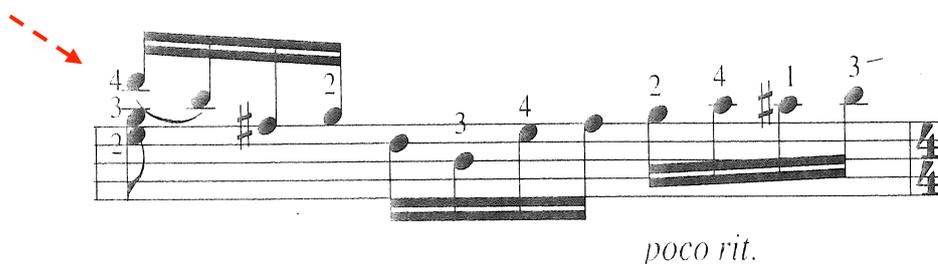


Figura 7: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.25, revisão de Fábio Zanon.

Alterações nº4 e nº5

Nas figuras 8 (manuscrito) e 9 (edição OE), foram identificadas as alterações nº4 e nº5, que são idênticas às alterações nº1 e nº2. Da mesma forma, as notas Si₃ e Mi₄ são substituídas pelo harmônico natural Mi₄ na quinta corda (XIX casa) e, no terceiro tempo do compasso, as notas Mi₄ e Sol₄ são substituídas pelos harmônicos naturais do Sol₄ e Sí₄. Como dito anteriormente, tal alteração influencia na textura do trecho, o que é uma questão composicional e também no aspecto da sonoridade como elemento expressivo. Porém, vale ressaltar que as alterações nº4 e nº5 foram necessárias para manter a integridade do trecho caracterizando um motivo estrutural, de ordem composicional. Este tipo de alteração é realizada no decorrer da obra como consequência de alterações anteriores com fins de resguardar a estrutura da obra.

Figura 8:

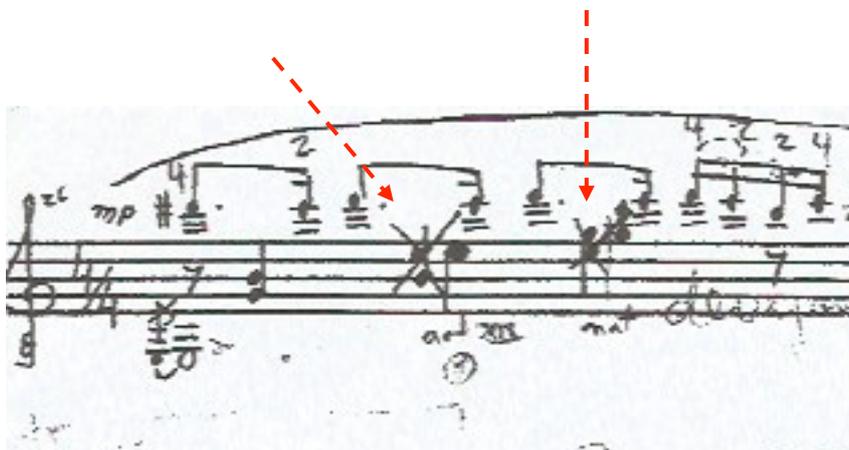


Figura 8: Manuscrito da *Appassionata*, c.26, alterações nº4 e nº5 realizadas por Fábio Zanon.

Figura 9:

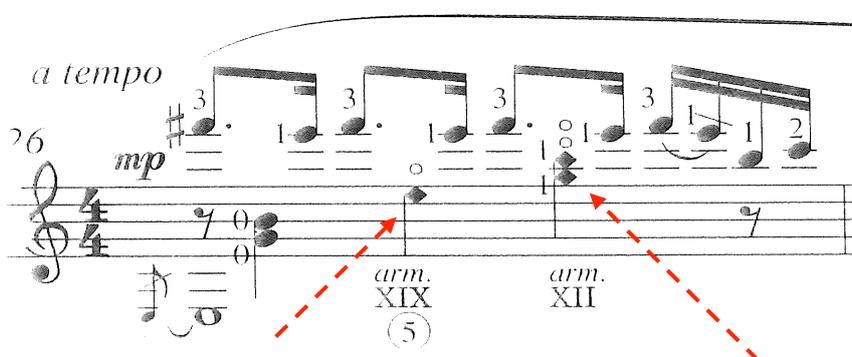


Figura 9: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.26, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº6

Nas figuras 10 (manuscrito) e 11 (edição OE) foi identificada a alteração nº6 no c.27, onde o início do acompanhamento é deslocado da cabeça do primeiro tempo, uma nota (Dó₄) é suprimida e o Fá₄ presente na cabeça do segundo tempo é substituído por um harmônico Ré₅. No manuscrito podemos perceber a existência de um Si₂ no baixo, a ser executado ao mesmo tempo do Ré₅. Podemos deduzir,

através da posição da rasura e do acorde presente no compasso, que as notas do acompanhamento do manuscrito são: Sib₂ (baixo); Fá₃; Lá₃ e Dó₄ (suprimido).

Figura 10:



Figura 10: Manuscrito da *Appassionata*, c.27, alteração nº6 realizada por Fábio Zanon.

Embora a solução registrada manualmente no manuscrito acima do c.27 nos mostre as notas do acompanhamento: Si₂; Fá₃ - Lá₃ (terça maior); Lá₃ - Dó₄ (terça menor) o Fá₄, a edição OE (figura 10) apresenta o mesmo arpejo (Bb7), porém sem a presença das terças constituindo nas seguintes notas: Si₂; Fá₃ e Lá₃. A proposta de deslocar o arpejo de Bb favorece a exequibilidade, pois, originalmente, as notas Si₂ (baixo) e Ré₅ (melodia) deveriam ser executadas simultaneamente, acarretando em uma abertura da mão esquerda que fragiliza a articulação da melodia do tema, iniciada no compasso anterior. A execução do Fá₄ (manuscrito) acarretaria na interrupção da melodia (Ré₅), pois teria que ser acionado com o dedo 4. Dessa forma, classificamos a substituição do Fá₄ (manuscrito) pelo harmônico artificial Ré₅ - executado pela mão direita - como motivo de exequibilidade, preservando-se a integridade da melodia, assim como a sustentação das notas do arpejo.

Figura 11:

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time. The score is marked 'arm. XIX' and 'affrettando'. A red circle highlights a specific passage on the staff, which includes a triplet of eighth notes and a quarter note. The notes are G4, A4, B4, and C5. The triplet is marked with '3' and the quarter note is marked with '2'. The passage is circled in red.

Figura 11: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.27, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº7

Nas figuras 12 (manuscrito) e 13 (edição OE), foi identificada a alteração nº7, que possui a mesma textura e desenho de mão esquerda da alteração nº3, porém foi escrita um tom abaixo, no acorde de Dm7, localizado na posição V do braço. Classificamos tais mudanças como alterações de ordem composicional, localizadas em repetições de trechos já modificados. Esse tipo de alteração é realizada como consequência de alterações anteriores com fins de resguardar a estrutura da obra. Da mesma forma que discutimos a alteração nº3, é possível executar o acorde que foi escrito originalmente utilizando os respectivos dedos e notas: dedo 3 - Fá₃; dedo 2 - Ré₄; dedo 1 - Fá₄ e o dedo 4 - Dó₅. No entanto, a sugestão de articulação do ligado descendente, indicado nas notas Dó₅ e Lá₄, ficaria prejudicada, pois quando o acorde é executado com a ausência do Fá₃ (baixo), torna-se possível a seguinte digitação: Ré₄ (dedo 3) Fá₄ (dedo 2) e Dó₅ (dedo 4), possibilitando o posicionamento do dedo 1 no Si₄ e favorecendo o ligado. O caso da alteração nº7 apresenta uma diferença na questão da mecânica da mão esquerda devido à localização do desenho no braço, já mencionado neste parágrafo. Para executar o acorde original é necessária uma abertura maior da mão, fator que prejudica a comodidade mas não representa problema de exequibilidade.

Figura 12:

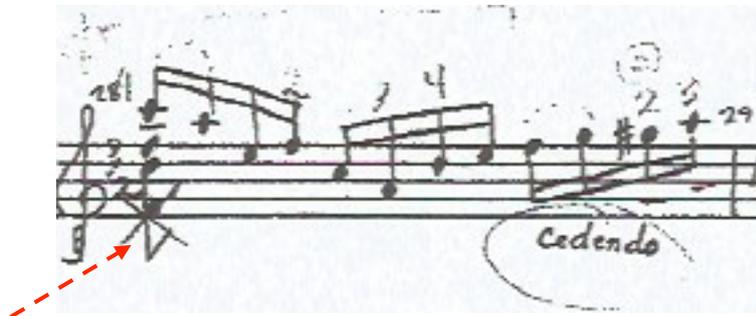


Figura 12: Manuscrito da *Appassionata*, c.28, alteração nº7 realizada por Fábio Zanon.

Figura 13:

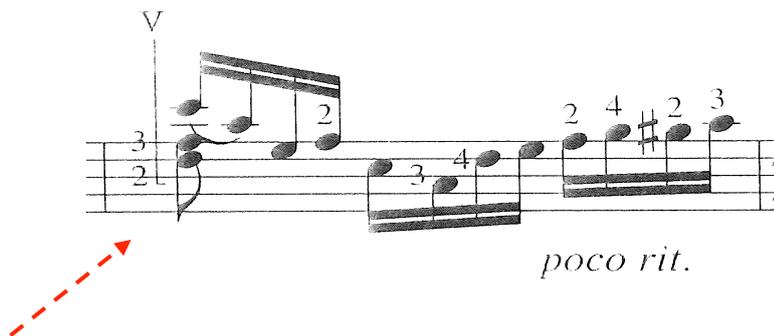


Figura 13: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.28, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº8

Nas figuras 14 (manuscrito) e 15 (edição OE), foi identificada a alteração nº8, no c.33, onde existe a textura de melodia e acompanhamento, sendo o desdobramento final do segundo motivo presente no segundo tema da exposição¹⁷. Nessa modificação, as notas Lá₃ e Fá₄ são substituídas pelas notas Lá₄ e Dó₅, fator que possibilita a manutenção da ressonância do Ré₃ (baixo) em corda solta. O

¹⁷ O segundo tema da exposição, assim como o motivo 1, se inicia no c.23. O motivo 2, do segundo tema da exposição é apresentado inicialmente no c.29, se repetindo no c.31 e no c.33.

trecho em questão se inicia no c.29 com desdobramento da frase no c.30 e se repete nos dois compassos seguintes. O c.33 (alteração nº8) apresenta o mesma textura e o mesmo movimento melódico e harmônico, porém $1\frac{1}{2}$ tom mais alto, com a indicação de *forte*. A decisão de mudar a oitava do Lá₃ e substituir o Fá₄ pelo Dó₅ privilegia a projeção dessas duas notas, favorecendo a ressonância do Ré₃ (baixo). Vale ressaltar o imenso desconforto de executar o c.33 (manuscrito) por necessitar de uma pestana na posição X junto a uma abertura ($2\frac{1}{2}$ tons) da mão esquerda para executar o Sol₅ com o dedo 4. Portanto, tal modificação refere-se à questão da sonoridade, especificamente do elemento projeção, favorecendo, inclusive, a execução do *forte*; refere-se também à questão da exequibilidade, uma vez que tal mudança acarreta maior comodidade na execução.

Figura 14:

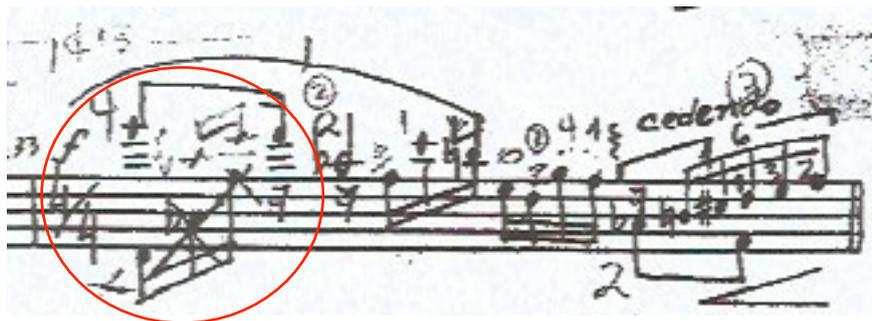


Figura 14: Manuscrito da *Appassionata*, c.33, alteração nº8 realizada por Fábio Zanon.

Figura 15:

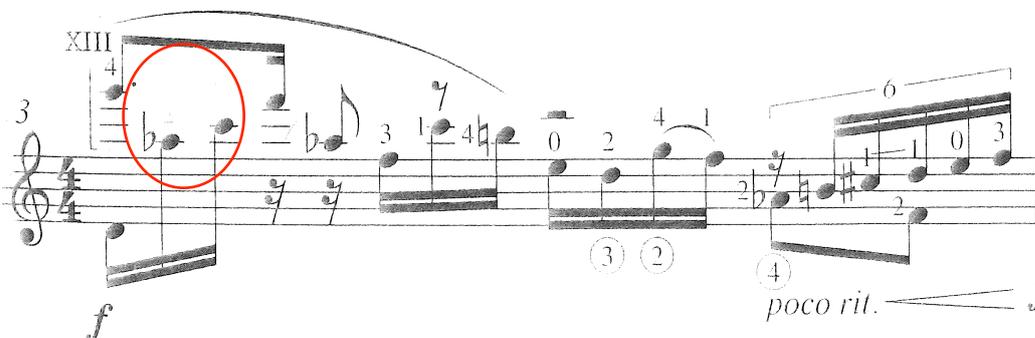


Figura 15: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.33, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº9

Nas figuras 16 (manuscrito) e 17 (edição OE), foi identificada a alteração nº9, localizada no c.34, ainda durante o segundo tema da exposição, onde podemos observar que o baixo (Si_2) do acorde de $Bm7$ foi rasurado pelo revisor. Originalmente o acorde foi escrito contendo 5 notas, sendo elas Si_2 , Si_3 , $F\acute{a}_4$, $L\acute{a}b_4$ e Mi_5 . A única possibilidade de executar todas as notas seria inserir o polegar da mão esquerda no Si_2 , devido à localização das notas no braço do violão. Ainda assim, a posição acarretaria um nível alto de desconforto podendo prejudicar a fluência da articulação ou até mesmo a viabilidade de execução do trecho. A figura 16 nos mostra que a edição da Orphée Editions apresenta uma solução diferente do manuscrito: apesar da rasura indicar a supressão do Si_2 , ele foi mantido, tendo sido suprimido o Si_3 (figura 16). Acreditamos que essa interferência foi realizada com o viés puramente técnico, para possibilitar a execução do acorde. No entanto, a edição nos mostra que a opção de retirar o Si_3 ao invés do Si_2 , além de solucionar o problema da exequibilidade, preserva a linha do baixo que se inicia no c.33 e atravessa até o c.39¹⁸, fator que evidencia a preocupação do revisor em manter a integridade da textura do trecho.

Figura 16:

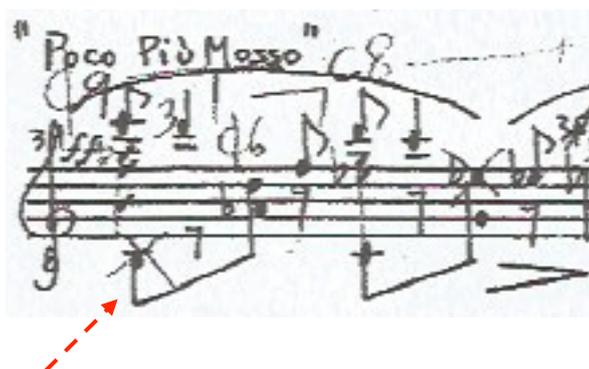


Figura 16: Manuscrito da *Appassionata*, c.34, alteração nº9 realizada por Fábio Zanon.

¹⁸ A linha melódica do baixo que se inicia no c.33 pode ser visualizada no anexo no final do trabalho.

Figura 17:



Figura 17: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.34, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº 10

Nas figuras 18 (manuscrito) e 19 (edição OE), foi identificada a alteração nº10, localizada no quarto tempo do c.34, durante o segundo tema da exposição onde o Mib₄ é suprimido do acorde de Cm. Podemos perceber que o trecho apresenta textura homofônica, sendo que a melodia principal (registro agudo) é representada pelas notas Mi₅, Ré₅, Fá₄, Ré₅, Dó₅ e o Mib₄ e o acompanhamento é representado por um bloco (1º tempo e 2º tempo) seguido de outro pequeno bloco de duas notas. O segundo bloco de duas notas (Sol₃ e Mib₄) contém o Mib₄, ou seja, a mesma altura do Mi bemol da melodia, que tem sua clareza assim comprometida. Comprendemos que a proposta de suprimir o Mib₄ do acompanhamento é de ordem composicional, pois o contorno melódico e o plano harmônico podem ser evidenciados com maior clareza.

Figura 18:



Figura 18: Manuscrito da *Appassionata*, c.34, alteração nº10 realizada por Fábio Zanon.

Figura 19:

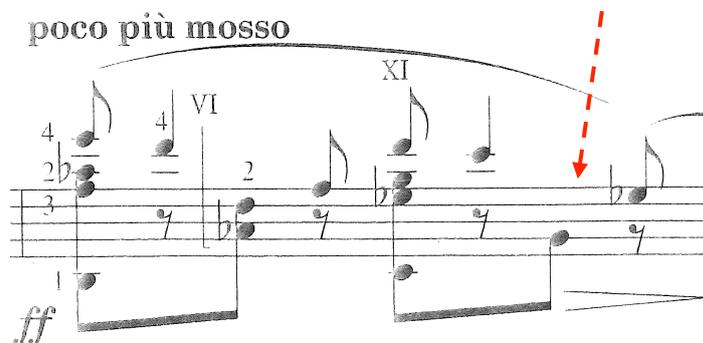


Figura 19: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº11

Nas figuras 20 (manuscrito) e 21 (edição OE), foi encontrada a alteração nº11, localizada no c.35 na frase final do segundo tema da exposição, onde a nota Réb₄ é suprimida do acorde de Bbm do acompanhamento. A textura homofônica

desse trecho é idêntica à do c.34 (alteração nº10), porém 1 tom abaixo, onde é apresentado o motivo melódico através das notas Ré₅; Dó₅; Mib₄, e se repetindo nas notas Dó₅; Sib₄ e Ré₄, enquanto o acompanhamento é exposto separando o baixo de um pequeno bloco de duas notas do acorde de Bbm. Essa passagem não implica problemas de exequibilidade ou de articulação pois, em ambas, as mãos direita e esquerda permanecem no mesmo eixo, sem qualquer tipo de salto ou abertura. Nesse caso, compreendo que o motivo para tal alteração é de ordem composicional, pois com a supressão dessa nota evita-se a repetição do Ré₄ possibilitando maior clareza dos planos harmônicos e melódicos.

Figura 20:

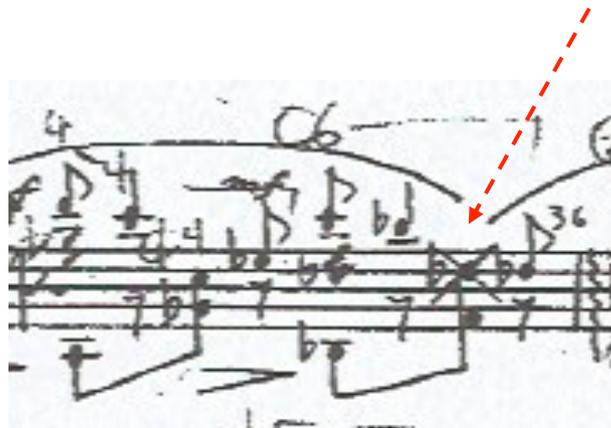


Figura 20: Manuscrito da *Appassionata*, c.35, alteração nº11 realizada por Fábio Zanon.

Figura 21:

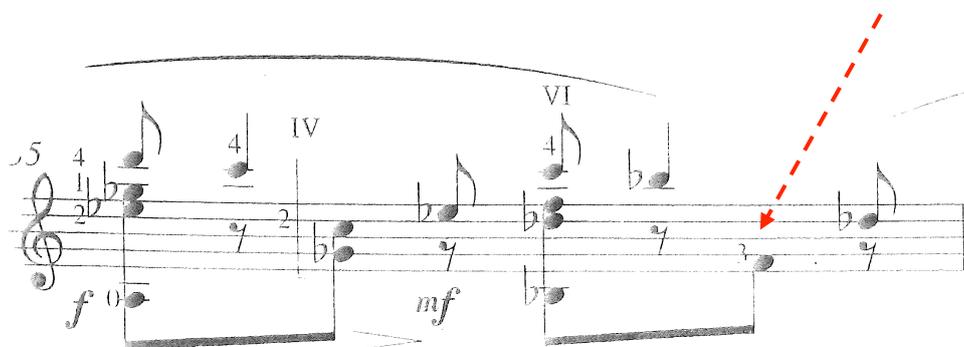


Figura 21: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.35, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº12

Nas figuras 22 (manuscrito) e 23 (edição OE), foi indentificada a alteração nº12, localizada no c.54 na seção do desenvolvimento, onde é iniciada uma frase que se prolonga até o c.60¹⁹. Trata-se da supressão do Dó₄ do acorde de Fm no primeiro tempo do compasso. Supõe-se que o motivo representado pelas alturas Sib₄; Lá_b₄; Sol₅; Lá_b₅ e Dó₅ deva ser executado ligando as notas para se evidenciar o direcionamento da frase. Nesse caso, um arco de legato na primeira nota (Sib₄) até na última nota do compasso (Dó₅) facilitaria a ideia de direção. O acorde escrito originalmente - Fm - contendo as notas Fá₃; Dó₄; Fá₄, Sib₄ (appoggiatura) e Dó₅ é possível de ser executado em uma condição isolada, mas, devido à textura, à posição da mão esquerda e à disponibilidade dos dedos desta mão, a articulação da melodia ficaria prejudicada caso o Dó₄ não fosse suprimido. Podemos perceber que, se tocássemos o acorde sem a modificação, o Sib₄ da melodia soaria *stacatto*, fato que acontece também no Lá_b₄ (segunda nota da melodia), devido à necessidade de um salto até o Sol₅. Isso acontece porque o intérprete teria que tocar o Dó₄ (acorde) e o Lá_b₄ com o dedo 2. Desta forma, fica subentendido que a decisão de suprimir o Dó₄ favorece a articulação e o direcionamento da frase.

Figura 22:



Figura 22: Manuscrito da *Appassionata*, c.54, alteração nº12 realizada por Fábio Zanon.

¹⁹ A frase que se inicia no c.54 e se estende até o c.60 pode ser visualizada no anexo deste trabalho. 76

Figura 23:

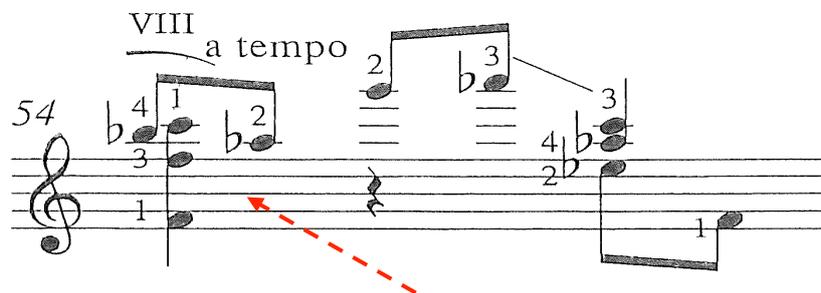


Figura 23: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.54, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº13

Nas figuras 24 (manuscrito) e 25 (edição OE), foi identificada a alteração nº13, localizada no c.58, no acorde de Dm6, ainda no mesmo trecho mencionado anteriormente (na alteração nº12), onde é apresentada uma frase que se inicia no c.54 e se prolonga até o c.60. Trata-se da supressão do F_á3 no acorde do primeiro tempo do compasso. No início do c.57 aparece uma linha no baixo em movimento descendente que segue até o final da cadência, sendo importante evidenciá-la. A opção de executar o acorde original exigiria o dedo 4 no Ré₃ (baixo) para viabilizar a nota F_á3 (nota suprimida). Assim, seria necessário um pequeno salto para executar a segunda nota da melodia (F_á4), acarretando o corte da nota Ré₃ (baixo). A proposta da alteração nº13 privilegia novamente a articulação, agora na linha do baixo, uma vez que, ao deixarmos de executar o F_á3, torna-se possível executar o Ré₃ (baixo) em corda solta e conseqüentemente ligar as notas da melodia do grave.

Figura 24:

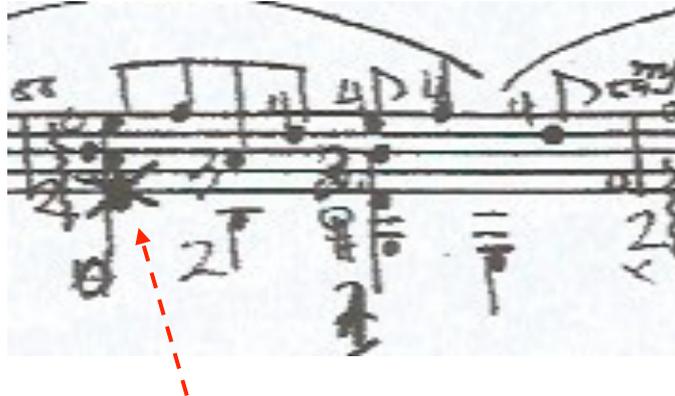


Figura 24: Manuscrito da *Appassionata*, c.58, alteração nº13 realizada por Fábio Zanon.

Figura 25:

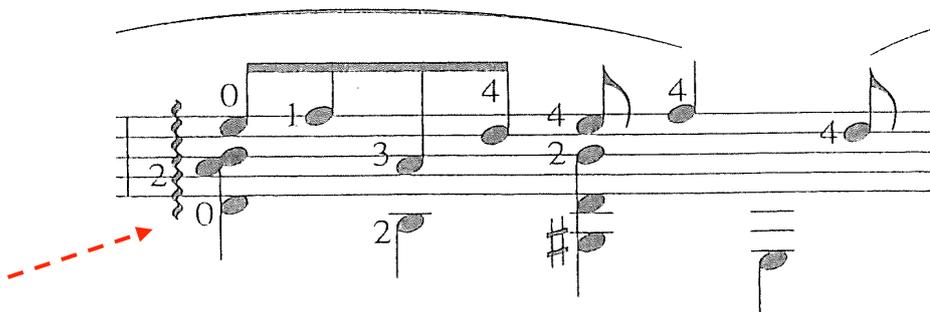


Figura 25: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.58, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº14

Nas figuras nº26 (manuscrito) e 27 (edição OE), foi identificada a alteração nº 14, localizada no c.76, em que o segundo tema da exposição é rerepresentado em outra tonalidade, no acorde de Bm9, cuja função é de acompanhar a melodia. Como podemos visualizar, a proposta de mudança está evidenciada no terceiro tempo do compasso, onde as notas Ré₄ e Sol₄ são substituídas pelos harmônicos naturais de Lá₄ e Fá#₅. Essa solução se assemelha com as alterações nº2 e nº5 em que foram

realizadas substituições das notas do acorde de Em9, do acompanhamento, por harmônicos naturais. Assim como mencionado anteriormente, a alteração nº14 não representa problemas de exequibilidade pois é perfeitamente possível executar as notas Ré₄ e Sol₄ utilizando a mesma posição (VII) da mão esquerda. No entanto, a proposta de inserir os harmônicos acarreta um pouco mais de brilho no acompanhamento (ordem composicional) e libera a mão esquerda para articular as notas finais da frase. Nesse caso, a possibilidade de realizar o efeito *vibrato* nas seis últimas notas da melodia aumenta, evidenciando a indicação de caráter *Lírico*, presente no trecho.

Podemos notar também que o Si₃ (manuscrito), presente no segundo tema do compasso é substituído pelo Lá₃ (edição OE). Tal modificação altera essencialmente a harmonia no momento em que acrescenta a 7^ª (Lá₃) no acorde. Essa alteração foi proposta pelo revisor, no entanto ela não corresponde à rasura no manuscrito.

Figura 26:

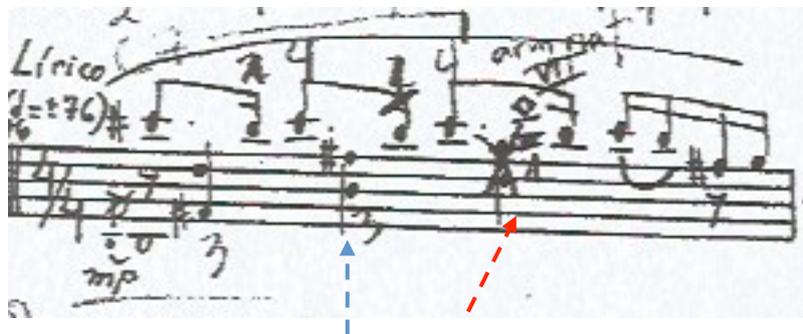


Figura 26: Manuscrito da *Appassionata*, c.76, alteração nº14 realizada por Fábio Zanon.

Figura 27:

Figura 27: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.76, revisão de Fábio Zanon.

Alterações nº15, nº16, nº17 e nº18

Nas figuras 28 (manuscrito) e 29 (edição OE) foram identificadas as alterações nº15, nº16, nº17 e nº18, localizadas no c.79 e que correspondem ao acompanhamento da melodia que se inicia com a nota Ré#₅. Podemos visualizar através da figura 24 que o acorde referente ao acompanhamento foi escrito com as alturas de Lá#₂ [baixo (alteração nº15)]; Mi₃ e Do#₄ [bloco de duas notas (alteração nº16)]; Sol₃ e Mi₄ [bloco de duas notas (alteração nº17)] e Dó# e Sol#₄ [bloco de duas notas (alteração nº18)], todos os blocos constituindo o acorde de A#m7M. A intenção de explicitar essas quatro alterações em somente um subtópico se justifica por estarem interligadas pela mesma questão. Considero que esse trecho apresenta problemas de exequibilidade com relação à mão esquerda, que trabalha com uma pestana na posição VI e uma abertura até a casa XI. Dessa forma, para executar o trecho, o intérprete precisaria pressionar o Lá#₂ (baixo) com o dedo 1 simultaneamente ao Ré#₅ (dedo 4), além de manter a pestana na posição VI para tocar o primeiro bloco de Mi₃ e Dó#₄. A proposta da alteração nº15 consistiu na substituição do Lá#₂ pelo Lá#₃ (uma oitava acima), localizado na posição VIII, na quarta corda, amenizando a abertura da mão esquerda.

No entanto, acarretou em um novo problema, de ordem textural. A opção de reescrever o baixo uma oitava acima impossibilita que ele soe até o final do compasso, uma vez que a mão teria que se deslocar novamente para executar os outros blocos. A solução, nesse caso, foi recorrer às notas do acorde que existem no âmbito da posição VIII até a posição XI, nas cordas Si e Sol. Desta forma, as alterações seguintes se tornaram necessárias em função da mudança do baixo cuja duração se prolonga até o fim do compasso. Na alteração nº16, as notas Mi₃ e Dó#₄ foram substituídas pelas notas Mi₄ e Sol#₄. Na alteração nº17, as notas Sol₃ e Mi₄ foram substituídas pelo harmônico artificial de Mi₄. E, na alteração nº18, as notas Dó#₄ e Sol#₄ foram substituídas pelo Mi₄ e pelo harmônico artificial Sol#₅.

Figura 28:

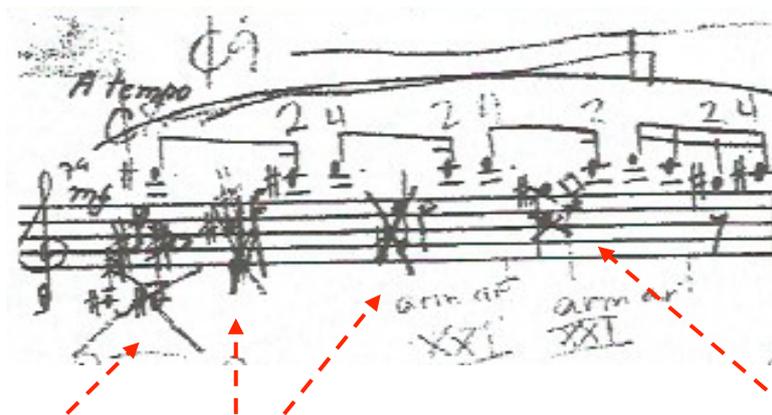


Figura 28: Manuscrito da *Appassionata*, c.79 alterações nº15, nº16, nº17 e nº18 realizadas por Fábio Zanon.

Figura 29:

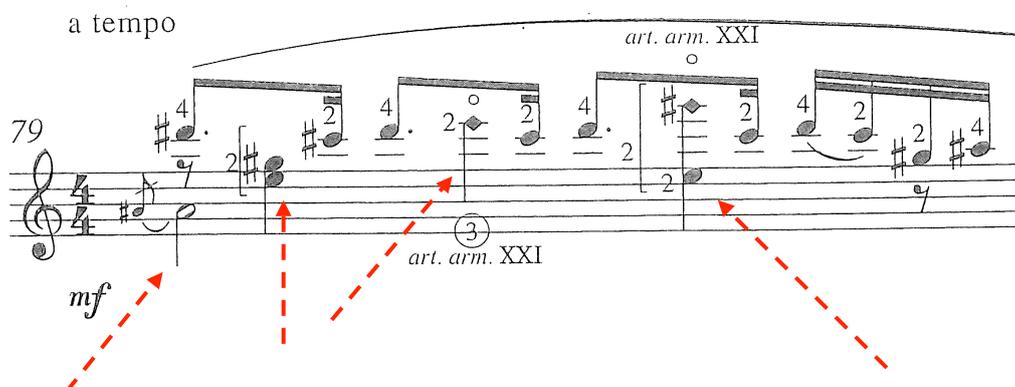


Figura 29: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.79, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº19

Na figura 30 (manuscrito) e 31 (edição OE), foi identificada a alteração nº19, localizada no c.92, no acorde de quartas empilhadas durante o desenvolvimento quando o primeiro tema é reexposto no polo de Si menor. Originalmente o acorde foi escrito com as alturas de Mi₂(baixo), Lá₂, Si₃, Fá₄, Lá₄ e Mi₅. Embora seja difícil de visualizar o Lá₂, podemos afirmar sua existência pela espessura da rasura no ponto da segunda linha suplementar inferior. A proposta de alteração nº19, evidenciada no primeiro tempo do c.92, nos mostra que o Lá₄ foi suprimido do acorde, dando lugar ao Ré₄. A solução de suprimir uma nota adicionando outra se refere à possibilidade do Si₃ ser executado em corda solta, assim como o Mi₂ e o Lá₂, e o resguardo da massa do acorde (número de notas), favorecendo maior ressonância e volume sonoro para o bloco e a execução do *forte*. Dessa forma, a alteração nº 19 influencia na questão da sonoridade.

Figura 30:



Figura 30: Manuscrito da *Appassionata*, c.92 alteração nº19 realizada por Fábio Zanon.

Figura 31:

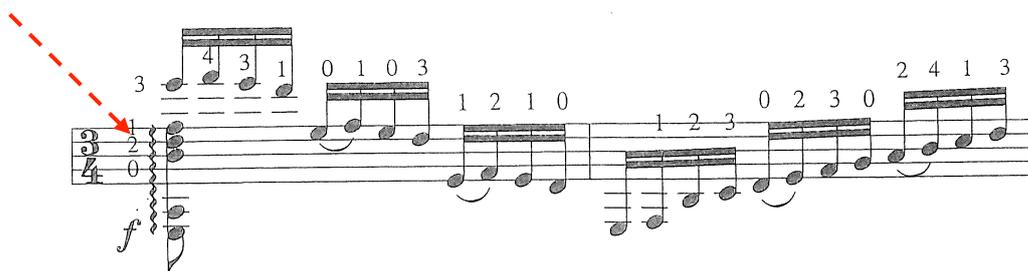


Figura 31: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.92, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº20

Na figura 32 (manuscrito) e 33 (edição OE), foi identificada a alteração nº20, localizada no c.113, no acorde de G#m(b5)(9) do qual foram substituídas as notas Sol#₃ (baixo) e Ré₄ pelas alturas de Fá₄ e Ré₅. Este trecho representa o ponto culminante da obra, sendo o Sib₅ a nota mais aguda de todo o discurso da obra, acompanhado da indicação de dinâmica *fortíssimo* (*ff*). Encontramos aqui um primeiro problema de exequibilidade diferente da normalidade - geralmente relacionada com a mecânica das mãos -, pois a execução do acorde no registro

extremo agudo somado à dinâmica indicada é difícil de alcançar. Isso acontece porque existe uma grande tensão ao pressionar as casas da região XV que limita a projeção das notas, devido ao fato da corda não alcançar um grande arco de vibração.

O segundo problema, também no âmbito da execução, está relacionado com a mecânica da mão esquerda e a maneira como ela está trabalhando no compasso anterior, onde existe uma progressão ascendente em textura contrapontística, em movimentos paralelos (idiomáticos), com o dedo 1 percorrendo a quarta corda. Tais progressões culminam no acorde de G#m(b5)(9) que, para ser executado como foi escrito originalmente, exigiria que a mão esquerda desse um salto da quarta corda para a sexta corda em um região aguda, em que as notas morrem com maior rapidez. A alteração nº20 propõe a inserção do Fá₄ (baixo), ausente no manuscrito, e o Ré₅ (uma oitava acima do original), solucionando o segundo problema, pois assim a mão esquerda consegue se manter na quarta corda preservando a linha no grave da progressão, iniciada no compasso anterior.

Figura 32:



Figura 32: Manuscrito da *Appassionata*, c.113, alteração nº20 realizada por Fábio Zanon.

Figura 33:

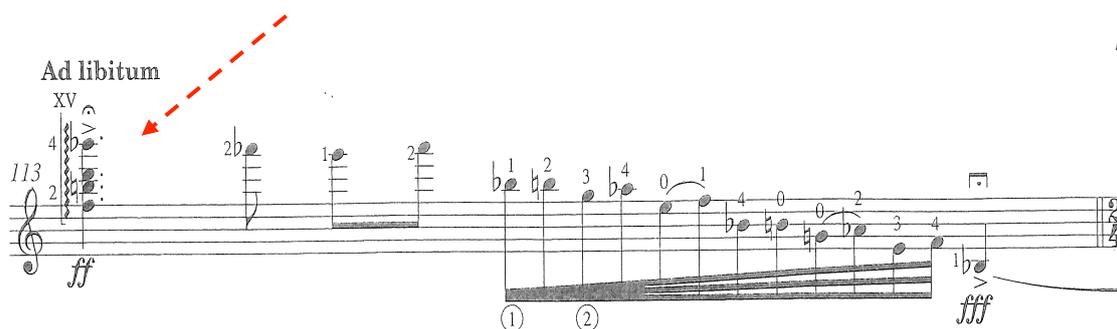


Figura 33: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.113, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº21

Na figura 34 (manuscrito) e 35 (edição OE), foi identificada a alteração nº21, localizada no terceiro tempo do c.117 quando o segundo tema da exposição é exposto pela terceira e última vez, agora na tonalidade de Lá menor. A alteração propõe a substituição do pequeno bloco do acompanhamento Mi_4 e Sol_4 pelos harmônicos Mi_4 e Sol_5 . Vale lembrar que, nos três momentos que este tema foi evidenciado na obra, foram realizadas modificações em que notas do acompanhamento foram substituídas por harmônicos naturais. Com relação à dinâmica, a indicação de “lírico e muito expressivo” aparece pela primeira vez na exposição quando o tema é exposto na tonalidade de Mi menor e também no c.117, como podemos visualizar através da figura 30. Essa indicação sugere ao intérprete o uso do rubato, enquanto recurso de agógica, e o efeito de vibrato, enquanto recurso de articulação para valorizar a expressividade e a indicação de caráter. Estes dois elementos expressivos geralmente são executados paralelamente e dependem da mobilidade da mão esquerda para serem alcançados de forma satisfatória. Compreendo que a proposta de mudança libera parte da tensão da mão esquerda referente a meia pestana na posição V, necessária para executar o trecho original. Desta forma, a inserção dos harmônicos naturais permite a exclusividade da mão esquerda na execução da melodia principal, favorecendo o vibrato e o rubato.

Figura 34:

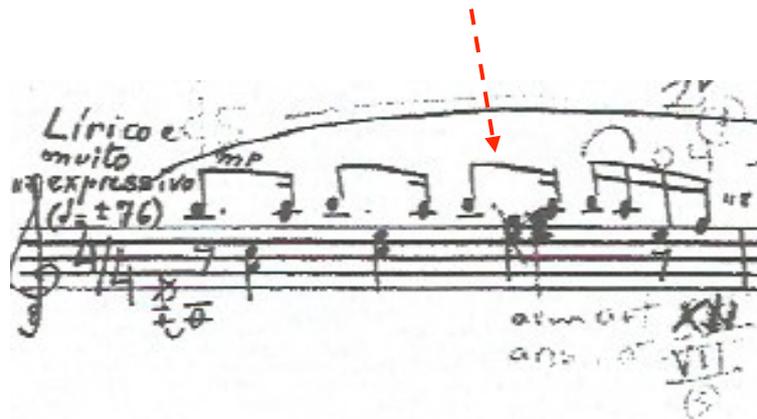


Figura 34: Manuscrito da *Appassionata*, c.117, alteração nº21 realizada por Fábio Zanon.

Figura 35:



Figura 35: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.117, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº22

Na figura 36 (manuscrito) e 37 (edição OE), foi identificada a alteração nº 22, localizada no primeiro tempo do c.122. Nesse trecho, o segundo tema da exposição é apresentado no c.117 (classificado como A), seguido de um arabesco (B). No c.120 o A se repete seguido de outro arabesco (B₁) - onde aparece a alteração nº22. Nessa modificação, a nota Sol₃ (baixo) é suprimida do acorde de Eb7M/G, resultando em um bloco de três notas, Mib₄; Sol₄ e Ré₅. A questão da exequibilidade está presente nesta alteração, porém o acorde escrito originalmente é possível de ser executado. Embora a proposta de mudança não

seja um problema, necessitaríamos de um pestana na posição VIII para executar o acorde original e depois um pequeno salto de meio tom para executar o Ré₄. A condição de executar tal salto gera um desconforto devido à tensão presente na mão esquerda no momento da pestana. A opção de executar o acorde Eb7M (edição OE), sem o baixo (Fá₃), permite à mão esquerda a meia pestana (âmbito de três cordas) e ameniza a tensão do salto. Isto ocorre porque o Mib₄ (primeiro tempo do compasso) pode ser tocado na terceira corda assim como o Ré₄ (segundo tempo do compasso).

Figura 36:



Figura 36: Manuscrito da *Appassionata*, c.122, alteração nº22 realizada por Fábio Zanon.

Figura 37:

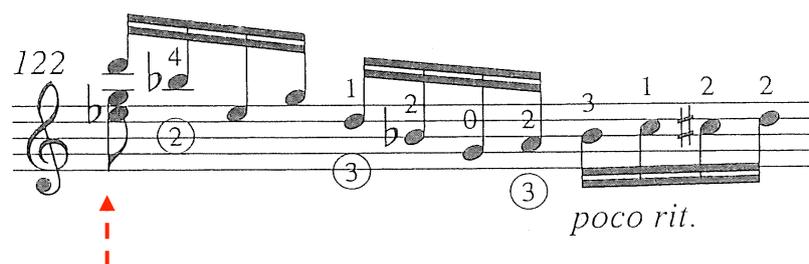


Figura 37: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.117, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº23

Na figura 38 (manuscrito) e 39 (edição OE), foi identificada a alteração nº23, localizada no terceiro tempo do c.133, no acorde de A7, durante a cadência

final da reexposição no trecho que antecede a coda. O acorde original (manuscrito) é formado pelas notas Lá₂, Sol₃, Lá₃, Dó#₄ e Lá₄. A alteração nº23 propõe a supressão do Lá₃ constituindo um acorde de 4 sons - Lá₂ (baixo), Sol₃, Dó#₄ e Lá₄, ao invés de 5 sons como evidenciado no manuscrito. Tal modificação demonstra a mesma questão discutida na alteração anterior (nº22), relativa à comodidade da mão esquerda. É possível executar o acorde original utilizando a seguinte digitação: Lá₂ (corda solta); Sol₃ (dedo 3); Lá₃ e o Dó#₄ (meia pestana/dedo 1) e o Lá₄ (dedo 4). Porém quando experimentamos a proposta de alteração da edição OE, ocorre a necessidade de utilizar somente os dedos 1 (Dó#₄) e o 4 (Lá₄) para executar o mesmo acorde. Vale ressaltar que tanto a alteração nº22 quanto a alteração nº23 estão presentes em trechos em que a mão esquerda trabalha com considerável tensão. Embora seja possível executar estes trechos tais como foram escritos originalmente, a opção de suprimir as notas Fá₃ (alteração nº22) e o Lá₃ (alteração nº23) implicam em resguardar energia sem afetar a textura e a estrutura dos trechos caracterizando as modificações no âmbito da exequibilidade.

Figura 38:

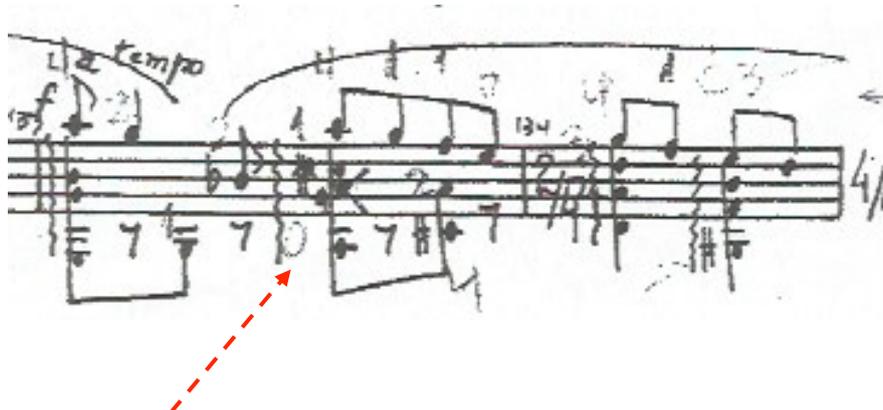


Figura 38: Manuscrito da *Appassionata*, c.133, alteração nº23 realizada por Fábio Zanon.

Figura 39:

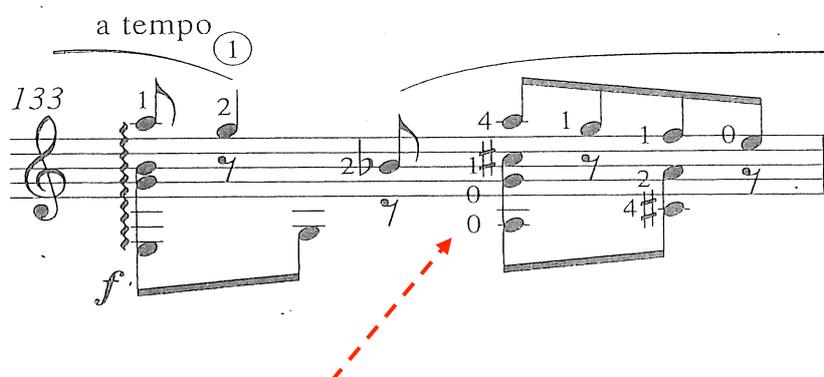


Figura 39: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.133, revisão de Fábio Zanon.

Alteração nº24

Na figura 40 (manuscrito) e 41 (edição OE), foi identificada a última alteração rasurada pelo violonista Fábio Zanon na cópia do manuscrito. A alteração nº24 está evidenciada no c.146, no acorde de quintas sobrepostas (tônica em Lá), localizado no primeiro tempo do compasso. Como podemos visualizar, o acorde original foi escrito com as notas Lá₂, Mi₄, Lá₄, Mi₅ e Lá₅. A alteração nº24 propõe a supressão do Mi₅ constituindo o mesmo acorde, porém agora com 4 sons ao invés de 5 sons. Compreendo que tal modificação refere-se novamente à questão da comodidade explicitada na alteração anterior, no entanto a opção de suprimir o Mi₅ fragiliza a possibilidade de executar a indicação de dinâmica *fff* (fortissíssimo) pois, ao extrair tal altura, o acorde - escrito no registro do extremo agudo - perde massa sonora. A opção de executar a versão do manuscrito ou a versão da edição OE é discutível porque existe, por um lado, a questão da articulação da melodia principal (agudo) ser melhor evidenciada quando suprimimos o Mi₄ do bloco e, por outro lado, a preservação da massa sonora em detrimento da dinâmica.

Figura 40:

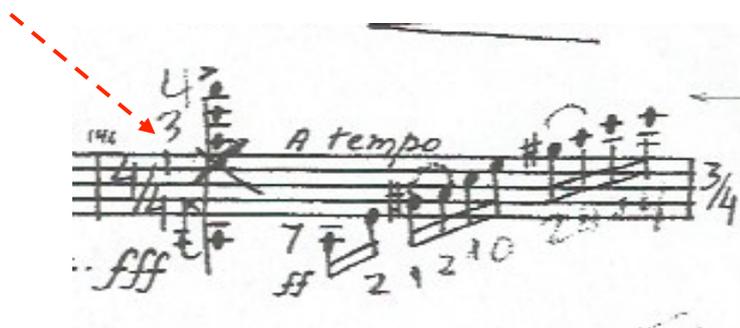


Figura 40: Manuscrito da *Appassionata*, c.146, alteração nº24 realizada por Fábio Zanon.

Figura 41:



Figura 41: Edição Orphée Editions da *Appassionata*, c.146, revisão de Fábio Zanon.

Considerações Finais

A literatura do violão é marcada por diversas revisões que se consolidaram como versões principais para professores, estudantes e ouvintes. Podemos citar as obras de Ponce - *Sonata III, Tema Variado y Final, 12 Prelúdios, Sonata Romântica, Sonatina Meridional*, etc. - que Andrés Segovia revisou; de W. Walton - *Five Bagatelles*, revisadas por Julian Bream, assim como *Nocturnal after John Dowland* de B. Britten; peças de F. Sor e T. Takemitsu que foram revisadas e editadas por Manuel Barrueco, etc. No Brasil, podemos citar Isaías Savio com as revisões de peças de A. Barrios; Carlos Barbosa Lima com os estudos de F. Mignone; Turíbio Santos com Villa-Lobos, E. Krieger e Ronaldo Miranda; e Fábio Zanon com a *Appassionata* de Ronaldo Miranda. Enfim, foram inúmeras versões que favoreceram a difusão dessas e de outras obras entre os violonistas, que por sua vez as levaram ao público. Podemos dizer que a obra *Appassionata* começou a ser executada por mais intérpretes após a estreia, e também pelo fato de ela ter sido publicada e revisada por Fábio Zanon. Vale ressaltar que durante o processo de criação, Turíbio Santos exercia a prática da revisão até a peça ser finalizada. Embora Turíbio tenha incluído a peça em uma de suas turnês pela Inglaterra, chegou à conclusão que a obra era muito difícil de ser executada, classificando-a como anti-violonística. A partir daí, a obra permaneceu inédita por 12 anos, até ser estreada por Fábio Zanon, que comunicou ao Ronaldo sobre as condições de viabilizar a performance.

Dessa maneira, a participação do intérprete/revisor torna-se fundamental para o componente comunicativo da música, favorecendo o interesse em obras que, em algum nível, apresentam empecilhos para serem executadas. No entanto, as modificações realizadas em uma edição revisada nem sempre trazem somente pontos positivos. A responsabilidade outorgada ao revisor está diretamente ligada com sua concepção musical e ele precisa conhecer profundamente a linguagem, os estilos e as técnicas composicionais, além de compreensão das nuances que diferenciam artisticamente um compositor de

outro. Ao mesmo tempo, suas intenções expressivas devem estar claramente definidas para que ele consiga imprimir na edição um retrato de sua identidade artística. Podemos lembrar como exemplo a discordância de Alcazár (2000) com relação a uma modificação realizada por Segovia no *Prelúdio* (1925) de Ponce, que se refere a uma questão composicional de preservar ou não uma linha do baixo. Outro exemplo, é a modificação na *Canários* de Joaquín Rodrigo, que o violonista C. Parkening classificou como um erro de edição. Após ter se informado sobre a diferença de sua edição em relação ao manuscrito, perguntou ao compositor qual versão ele deveria seguir, e Rodrigo sugeriu executar conforme ele próprio tinha escrito, pois era uma sonoridade escrita de forma deliberada e que representava uma assinatura. Dessa forma, uma edição revisada contribui ou prejudica a obra e sua difusão no cenário artístico, no ambiente acadêmico e na prática informal.

O interesse dos intérpretes em viabilizar a performance de uma determinada obra está relacionado com fatores e características de seu composto significativo, alguns expostos por Borém (2000) - (1) exequibilidade de todos os parâmetros musicais; (2) um nível razoável de conforto na sua realização; (3) satisfação do intérprete que estuda a obra; (4) interesse do ponto de vista do público. (BORÉM, 2000, p.96). O autor destaca a relevância de tais parâmetros para que a obra perdure no repertório e na literatura. No entanto, existem uma série de processos que antecede esse resultado e que implica o estabelecimento de comunicação entre o autor e o intérprete (podendo ser por meio do revisor), que, por sua vez, realiza modificações estabelecendo novas conexões, agora com outros intérpretes, estudantes, professores e amadores.

A questão do idiomatismo é um fator que é trabalhado todo o tempo durante o processo de revisão. As interferências, sejam elas no âmbito expressivo através de inclusão ou supressão de ligaduras, mudanças de dinâmica, manipulação da agógica e andamento, digitação, ou no âmbito composicional através de supressão, substituição ou inclusão de notas, modificações de oitavas ou até mesmo na reelaboração de algum trecho, contribuem para a peça se tornar mais idiomática. Dessa forma, a expressividade contida no texto tem a possibilidade de ser melhor evidenciada por meio de uma edição que apresenta diferenças em relação ao manuscrito.

É o caso da *Appassionata*. Os resultados da análise comparativa entre o manuscrito e a edição Orphée Editions revelaram um total de 78 diferenças. No plano expressivo, foram encontradas 28 modificações equivalentes a caráter - mudança de andamento no compasso 61; dinâmica - supressão da indicação de *ff* no compasso 106; e articulação - manejo de ligados ascendentes e descendentes nos compassos 3, 11, 12, 19, 20, 24, 27, 28, 30, 31, 41, 78, 79, 80, 81, 87, 93, 99, 100, 109, 111, 114, 122, 126, 135 e 142. Tais modificações já exercem por si só a função de refinamento da obra, auxiliando na compreensão do discurso e na exequibilidade. Outras 26 diferenças que não foram rasuradas no manuscrito foram encontradas na edição OE, no entanto se referem a detalhes de edição que não influenciam na discussão desta pesquisa. O foco da pesquisa foi analisar 24 alterações, rasuradas no manuscrito por Fábio Zanon, no intuito de discutir as possíveis motivações que o levaram a realizar tais mudanças. Os tipos de alterações se referem à supressão, substituição e adição de notas; mudança de oitava de um pequeno trecho e uma redistribuição rítmica em um tempo de um compasso. As diferenças entre o manuscrito e a edição OE suscitaram 5 categorias de análise para compor a reflexão a respeito das inferências obtidas. São elas: exequibilidade; articulação; dinâmica; sonoridade e composicional. Podemos visualizar através da figura 42 a relação das alterações rasuradas no manuscrito, com suas possíveis classificações que determinaram o sentido da discussão.

Figura 42:

24 alterações	Categorias de análise
Nº1 e Nº2	sonoridade/composicional
Nº3	articulação
Nº4 e Nº5	sonoridade/composicional
Nº6	exequibilidade
Nº7	composicional
Nº8	sonoridade/composicional
Nº9	exequibilidade
Nº10	composicional

Nº11	composicional
Nº12	articulação
Nº13	articulação
Nº14	composicional/sonoridade
Nº15, Nº16, Nº17 e Nº18	exequibilidade/composicional
Nº19	sonoridade
Nº20	exequibilidade/dinâmica
Nº21	exequibilidade
Nº22	exequibilidade
Nº23	exequibilidade
Nº24	exequibilidade/dinâmica

Figura 42: Classificação das 24 diferenças entre o manuscrito e a edição Orphée Editions da *Appassionata*.

Foi possível perceber através da análise que as questões levantadas se revelaram em níveis diversos, ou seja, em prol de elementos interpretativos como articulação, dinâmica e timbre. As reflexões sobre exequibilidade demonstraram também problemas que envolviam a mecânica e as possibilidades de execução. Foi detectado, na versão manuscrita, nos compassos 33 (alteração nº9) e 113 (alteração nº20), um alto nível de dificuldade a respeito da digitação da mão esquerda e sua possibilidade de execução. As alterações desses trechos puderam amenizar o problema, favorecendo tecnicamente a exequibilidade. Com o mesmo viés, as modificações nº21, nº23 e nº24 proporcionaram maior comodidade técnica, mas poderiam ser executadas conforme o manuscrito, fator que não exclui a relevância das alterações devido ao alto nível de tensão de ambas as mãos em grande parte da peça. O aspecto da dinâmica foi evidenciado nas alterações nº20 e nº24, ambas atreladas ao elemento mecânico da exequibilidade. A possibilidade de se obter uma intensidade “ideal” na alteração nº24, onde existe a indicação de *fff*, pode ter sido fragilizada porque uma nota no extremo agudo do instrumento foi suprimida do acorde, que perdeu massa sonora. Ainda na mesma categoria de análise, a alteração nº6 influenciou diretamente na articulação da melodia principal, além de refletir no aspecto composicional nas alterações nº15, 16, 17 e 18.

As reflexões sobre sonoridade surgiram nas alterações nº1 e nº2; nº4 e nº5; nº8 e nº19. Assim como o fator da exequibilidade influenciou em outros aspectos além da mecânica, algumas modificações que obedeceram a questão da sonoridade refletiram também no aspecto composicional.

A questão da articulação foi evidenciada e discutida nas alterações nº3, nº12 e nº13. Os motivos aparentes foram relacionados com objetivos expressivos de obter direcionamento de frase e também manter a ideia de *legato*.

O aspecto composicional foi evidenciado nas alterações nº7, nº10, nº11 e nº14, que não apresentaram condições relacionadas com o aspecto expressivo da interpretação. Tais modificações foram relacionadas com as possibilidades de destaque dos planos melódico e harmônico (nº10 e nº11) ou como recurso de manter a coerência de modificações anteriores realizadas em passagens simétricas no intuito de preservar estruturas e texturas.

Diante de todas essas questões levantadas na análise comparativa, foi possível refletir sobre os problemas que podem surgir em uma obra, escrita por um compositor não violonista, e também sobre as possibilidades de solução que o revisor pode explorar para um resultado satisfatório na edição e na performance. É importante ressaltar que a classificação de uma obra como “bem escrita” e “idiomática” ou “mal escrita” e “não idiomática” é complexa. Existem muitos padrões de escrita que representam as particularidades de um determinado instrumento, no entanto, o idiomatismo é um processo dinâmico que muda a cada nova tendência composicional. Nesse sentido, apontamos obras de Julian Anderson e Brian Ferneyhough que trazem novas possibilidades de linguagem e reformulam um pensamento diferente de obras compostas por violonistas. Embora a *Appassionata* apresente uma escrita moldada nos parâmetros tradicionais, compositores como Ronaldo Miranda abrem novas possibilidades de linguagem para o instrumento assim como novas soluções de composição referentes às potencialidades do instrumento, uma vez que utilizam outra referência além do violão.

Sobre a prática da revisão, foi possível perceber a importância de considerar fatores composicionais, idiomáticos e expressivos no processo de construção de uma revisão. Os elementos de timbre, fraseado, dinâmica, caráter e agógica, abordados pelo intérprete, precisam estar em sintonia com a obra carrega

em seu texto. A realização de modificações no texto original é bem vinda, desde que haja um sentido expressivo e consistente em que o revisor/intérprete possa imprimir sua interpretação com autenticidade e originalidade.

Referências

ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação Musical: Uma abordagem Filosófica**. Revista Per musi. Belo Horizonte, 2000.

AGUERA, Fernando. **A influência de Turíbio Santos sobre a Ritmata para violão de Edino Krieger: comparação entre o manuscrito e a versão publicada**. Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Curitiba, 2012.

ALCÁZAR, Miguel. **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce - De acuerdo con los manuscritos originales**. Ediciones Étoile, S.A de C.V.. México, 2000.

ANDERSON, Julian. Catalan Peasant with guitar / Julian Anderson interview. Programa The New Music for Guitar. GuitarCoop, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ic4uyYNrbcY>

ALVIN, Izabela da Cunha Pavan. Entre Estudos e Polcas: **A propósito do idiomatismo de Bohuslav Martinů (1890 - 1959)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da Interpretação Musical: Aplicabilidade nos Doze Estudos para Violão de Francisco Mignone**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2004.

BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana (2009). **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas – SP.

BIRAGHI, Francesco. Il Fronimo. Rivista di Chitarra. Milão, 2003. Disponível em: <http://www.ronaldomiranda.com/criticas/index.html>

BORÉM, Fausto. **Duo Concertant - Danger men de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo**. Permusi, v.2, p. 89 - 103. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la Guitarra: Exposición de la teoria instrumental**. Barry Editorial. Buenos Aires, 1979.

DOMENICI, Catarina Leite (2012). **A voz do performer na música e na pesquisa**. Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, Anais do II SIMPOM. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre – RS.

ESCUDEIRO, Daniel. **Intertextualidade Idiomática na Música: Apontamentos**

para um conceito e prática no século XXI. Anais do II Simpom. Universidade Federal da Bahia. Salvador -BA, 2012.

expressões idiomáticas in **Artigos de apoio Infopédia [em linha]**. Porto: Porto Editora, 2003-2019. [consult. 2019-09-02 17:34:19]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$expressoes-idiomaticas](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$expressoes-idiomaticas)

FARIA, Celso Silveira. **A collection Túribio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão.** Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS (2003-2016). In **Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]**. Porto: Porto Editora. [consult. 2016-03-28 23:39:21]. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$expressoes-idiomaticas](http://www.infopedia.pt/$expressoes-idiomaticas)

FÁBIO Zanon. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes e Culturas Brasileiras.** São Paulo, Itaú Cultural, 2019. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12851/fabio-zanon>>. Acesso em: 20 de Set. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FØRISDAL, Anders. **Music of the Margins: Radically idiomatic instrumental practice in solo guitar works by Richard Barret, Brian Ferneyhough and Klaus K. Hübler.** Tese de Doutorado. Norwegian Academy of Music. Oslo, Noruega, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (2006). **Míni Aurélio, O dicionário da língua portuguesa.** Curitiba. Editora Positivo.

GANDELMAN, Salomea. **Resenha do livro, Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo, de Hugo Pilger.** Ensaio. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://hugopilger.webnode.com/files/200000312-cd75bcf69b/ABL.pdf>

GLOEDEN, Edelson. **As doze valsas brasileiras em forma de estudo para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2002.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. **Intertextualidade e Transcrição Musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas.** OPUS, vol. 14, n.2, p.72 - 86. Goiânia, 2008.

GODFREY, Jonathan. **Principles of Idiomatic Guitar Writing.** Tese de Doutorado. Jacobs School of Music, Indiana University. Bloomington, 2013.

GOMES, Sabrina Souza. **A reelaboração de passagens não-idiomáticas do estudo nº10 para violão solo de Marcelo Rauta por meio da colaboração intérprete-compositor.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

JÚNIOR, Jorge Luiz de Oliveira. **Manuel de Falla Homenaje a Debussy: uma edição mista**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2016.

JUNIOR, Luiz Carlos Mantovani. *Thème Variet et Finale*, de Manoel Ponce. Uma análise comparativa entre a versão original e a versão editada por Andrés Segovia. Disponível em: http://luizmantovani.com/pt/imgs/mantovani_ponce.pdf

KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.

KUBALA, Ricardo Lobo. **A escrita para viola nas Sonatas com piano op. 11 nº4 e op. 25 nº4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

LABOISSIÈRE, Marília (2007). **Interpretação Musical: A dimensão recriadora da “comunicação” poética**. Annablume editora. São Paulo – SP.

LODOVICI, Flamínia Manzano Moreira (2007). **O idiomatismo como lugar de reflexão sobre o funcionamento da língua**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas – SP.

MANICA, Solon Santana. **Interpretação e edição Musical: o terceiro movimento da Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali**. Anais do III SIMPOM. Universidade Federal da Bahia, 2014.

MEIRINHOS, Eduardo. COSTA, Helvis. **Os Manuscritos “Paris 1928”: Uma releitura de caráter musical dos Estudos n.1 n.2 de Heitor Villa-Lobos**. Anais do X SEMPEM. Universidade Federal de Goiás. Goiânia – GO, 2010, p.120. Disponível em: http://www.mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/10%C2%BA_SEMPEM_Anais.pdf#page=119

MIRANDA, Ronaldo. Entrevista para pesquisa de mestrado *Appassionata* de Ronaldo Miranda: reflexões acerca da prática de revisão. **Entrevista concedida a Filipe Gonçalves de Rezende**. Gmail, Google. Junho, 2019.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. **O Idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2013.

NAVEDA, Luiz Alberto Bavaresco de. **O timbre e o volume sonoro do violão: uma abordagem acústica e psicoacústica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. **O compositor Isaias Sávio e sua obra para violão**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

PARKENING, Christopher. **GuitarCoop Interview Series**.
<https://www.youtube.com/watch?v=Gw-HLK8pAus>

PUJOL, Emilio (1956). **Escuela Razonada de la guitarra**, libro 1. Buenos Aires. Editora Ricordi Americana S.A.E.C.

RAMIREZ, Fabián Edmundo Hernandez. **La obra compositiva de Emilio Pujol (1886 - 1980): Estudio Comparativo, Catálogo e Edición Crítica**. Tese de doutorado. Universitat autònoma de Barcelona, 2010.

RODRIGUES, Fernando Augusto. **Obras Brasileiras da coleção Turíbio Santos: processo de elaboração de uma edição crítica**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018.

SÃO THIAGO, Ana Paula Pacheco de. **Construção de uma interpretação do Concertino para piano e orquestra de cordas de Ronaldo Miranda: relato de uma experiência**. Dissertação de Mestrado. Centro de Artes, CEART. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

SCARDUELLI, Fábio. FIORINI, Carlos Fernando (2007). **A obra para violão solo de Almeida Prado: Um panorama histórico, estético e idiomático**. I Simpósio Acadêmico de violão da Embap. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/scarduelli.pdf>

SEGOVIA, Andrés et al. **The Segovia-Ponce Letters**. Editions Orphée, 1989.

SEGOVIA, Andrés. **Segovia explain the “orchestral” guitar**. Acesso em 14 de outubro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ABqk9QiRAjg>

SIMON, Alexandre Souza. **A Relação entre Andrés Segovia e Manuel María Ponce como subsídio histórico para os processos de interpretação da Sonata III para violão**. SIMPON: Práticas interpretativas. UNIRIO, 2016.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Harvard University Press, Cambridge, 1942. Tradução de Luíz Paulo Horta. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 1996.

TIRADO, Marta. **Francisco Tárrega: un guitarrista impensadible**. Revista Ribalta, número 16, 2009. Disponível em: <http://revistaribalta.blogspot.com/2009/12/francisco-tarrega-un-guitarrista.html>

TITRE, Marlou. **Thinking through the Guitar: The sound - cell - texture chain**. Tese de Doutorado. Universiteit Leiden. Leiden, 2013.

UMBELINO, Laura Morais. **O pianismo de Ronaldo Miranda em seu concerto**

para piano e orquestra (1983). Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018.

VIEIRA, Peruzzolo Márlou (2010). **Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: O Tratamento Octatônico e as Constâncias Musicais Brasileiras.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiânia – GO, Brasil.

ZANON, Fábio. **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos.** Violão com Fábio Zanon, 2006. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>

ZANON, Fábio. Entrevista para pesquisa de mestrado Appassionata de Ronaldo Miranda: reflexões acerca da prática de revisão. **Entrevista concedida a Filipe Gonçalves de Rezende.** Hang out, Google. Setembro, 2019.

ANEXO I

Manuscrito: Appassionata de Ronaldo Miranda

Turibio Santos

"APPASSIONATA"

- VIOLÃO -

RONALDO MIRANDA
1984

Decidido e energético (♩=100) na coroa

Handwritten musical score for guitar, titled "APPASSIONATA" by Ronaldo Miranda, 1984. The score is written on seven staves in treble clef with a 7/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (f, mp, mf, ff). The score is annotated with fingerings (1-4), breath marks (φ), and other performance instructions. The piece is marked "Decidido e energético (♩=100) na coroa". The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines with many accidentals and ties.

Handwritten musical score for guitar, consisting of seven systems of notation. The score includes treble and bass clefs, various time signatures (3/4, 4/4, 3/4), and numerous musical notations such as notes, rests, and fingerings. Dynamic markings include *mf*, *cresc. pouco a pouco*, *Ad Libitum*, *poco rallentando*, *diminuindo*, *ff*, *rall.*, *mp*, and *cedendo*. Performance instructions include *MUDANÇA PROMPTA (A FÉTA O TROBEC)*, *Lírico e muito expressivo (d=76)*, and *arm. art. XII*. The score is densely annotated with circled numbers and other markings.

MUSICAS E INSTRUMENTAIS
 CASA MANON S. A.
 RUA 24 DE MAIO, 20
 SAO PAULO - BRASIL

5

C6

mp

apressando

26

mp

Cedendo

cresc. e affretando poco a poco

30

mf

Cedendo

32

mf

Cedendo

"Poco Più Mosso"

C8

C6

Cedendo

37

2 tempo

zallentando

Decidido e Energico
(♩ = 100)

f

MUSICAS E INSTRUMENTAIS
CASA MANON S. A.

Handwritten musical score with multiple staves and annotations:

- Staff 1:** *A tempo*, $\phi 9$, *mf*. Includes notes with stems and various accidentals. Annotations: "arm. ar.", "XXI", "arm. ar.", "XXI", "cresc. e apressando um pouco".
- Staff 2:** *tempo*, *f*. Includes notes with stems and various accidentals. Annotations: "AC 3", "cresc. e apressando", "2", "3", "4".
- Staff 3:** *ff*, *mf*, *ff*, *mf*. Includes notes with stems and various accidentals. Annotations: "cedendo", "com paixão", "mf", "1", "2", "3", "4", "7", "1".
- Staff 4:** *Per ff*, *mf*, *ff*, *mf*. Includes notes with stems and various accidentals. Annotations: "Drall", "7/4", "1", "2", "3", "4", "7", "1".
- Staff 5:** *Decidido energético ff*, $\phi = 100$, $7/4$. Includes notes with stems and various accidentals.
- Staff 6:** *f*, $4/4$. Includes notes with stems and various accidentals.
- Staff 7:** *mf*, *f*, $3/4$. Includes notes with stems and various accidentals.

7

7

f

f

cresc. e rall. um pouco sem avar

A tempo

ff

mf

mf

mf

cresc.

101 102

7

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and accidentals. Includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and accidentals. Includes dynamic markings such as *ff* and *mf*.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and accidentals. Includes dynamic markings such as *ff*, *diminuendo*, *mf*, and *cresc.*

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and accidentals. Includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The instruction *um pouco rallentando* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and accidentals. Includes dynamic markings such as *ff* and *fff*. The instruction *Ad Libitum* is written above the staff, and *longo* is written below it.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and accidentals. Includes dynamic markings such as *diminuendo* and *rall.*

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and accidentals. Includes dynamic markings such as *Lirico e molto espressivo* and *apresando*. The instruction *armato XVII. and VII.* is written below the staff.

Handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Dynamics include *f* and *mp*. The instruction *cedendo* is written below the staff. A circled number '9' is at the end of the staff.
- Staff 2:** Starts with a treble clef and a 3/4 time signature. Dynamics include *f* and *mp*. The instruction *apressando* is written below the staff. A circled number '9' is at the end of the staff.
- Staff 3:** Starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Dynamics include *mp*. The instruction *cresc. = affretando* is written below the staff. A circled number '9' is at the end of the staff.
- Staff 4:** Starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Dynamics include *mf*. The instruction *pouco a pouco* is written below the staff. A circled number '9' is at the end of the staff.
- Staff 5:** Starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Dynamics include *f*. The instruction *cedendo* is written below the staff. A circled number '9' is at the end of the staff.
- Staff 6:** Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Dynamics include *f* and *cresc.*. The instruction *cedendo* is written below the staff. A circled number '9' is at the end of the staff.
- Staff 7:** Starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Dynamics include *f*. The instruction *cedendo* is written below the staff. A circled number '9' is at the end of the staff.

Additional annotations include "Poco Più Mosso" written above the sixth staff, and various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and slurs throughout the score.

135 *f* *rallentando* 136

Decidido e Energico
(♩ = 100)

137 *f*

138 *ff* *mp* *pasado*

139 *cresc.* *f*

140 *ff* *rall.* *cresc.* *fff* *A tempo*

141 *fff*

Rellinards
Rio, 1984

ANEXO II

Orphèe Editions: *Appassionata* de Ronaldo Miranda

para Turibio Santos
Appassionata

Edited and Fingered by Fábio Zanon

Ronaldo Miranda

Deciso ed energico (♩ = 100)

1
Guitar *f*

2 *mp*

3 *mf*

4

5 *cresc.*

6

8 *mf*

11 *ff*

13 *mp* *cresc. poco a poco* *mf*

16 *f* *poco rall.*

Note: all accidentals in the present work are valid only for the duration of the current measure and octave, unless altered.

Copyright © 2002 Editions Orphée, Inc., Columbus, OH, 43235
International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved.

PWYS-60

Ad libitum

Musical notation for the first system, starting with *ff* dynamics. It includes a *dim.* marking and a *6* fingering. The system concludes with a *VII* fingering.

Lirico e molto espressivo (♩ ≈ 76)

Musical notation for the second system, starting with *rall.* and *mp* dynamics. It includes a *6* fingering and *arm. XIX (5)* and *arm. XII* markings.

Musical notation for the third system, starting with *affrettando* and *poco rit.* markings. It includes a *VII* fingering and *arm. XIX* markings.

Musical notation for the fourth system, starting with *a tempo* and *mp* dynamics. It includes *arm. XIX* and *arm. XII* markings, and ends with *poco rit.* and *affrettando* markings.

Musical notation for the fifth system, starting with *mp* and *cresc. e affrettando poco a poco* markings. It includes a *X* fingering and a *(4)* marking.

Musical notation for the sixth system, starting with *mf* and *poco più mosso* markings. It includes a *mf* marking and a *(1)* marking.

Musical notation for the seventh system, starting with *f* and *poco rit.* markings. It includes *f* and *ff* markings, and a *poco rit.* marking.

Musical notation for the eighth system, starting with *f* and *poco rit.* markings. It includes *f* and *ff* markings, and a *poco rit.* marking.

'WYS-60

37 *f* *rall.* II *mf*

Deciso ed energico (♩ = 100)

40 *f*

41 *f*

42 *ff* *ff*

45 *mf* *cresc.* ② *f*

Reflessivo (♩ ≈ 76)

48 *ff* *f* *mf* *rall.* I III

51 *mp* *p* *pp* *poco rit.* V

54 VIII *a tempo* *arm. XII* *p* VII *arm. XII* *pp* *poco rit.* *mf*

4

a tempo III

57 *mf* *rall.*

Delicato e scorrevole (♩ = 68)

60 *mp* *p* *mp*

60 *mp* *p* *mp*

63 *mp*

63 *mp*

66 *mf* *mf > mp* *rall.* *mf*

66 *mf* *mf > mp* *rall.* *mf*

69 *mf* *mf*

69 *mf* *mf*

71 *f* *rit. poco a f poco* *ff* *rall.*

71 *f* *rit. poco a f poco* *ff* *rall.*

Lirico (♩ = 76)

74 *ff* *a tempo* *f* *dim.* *poco rit.* *mp*

74 *ff* *a tempo* *f* *dim.* *poco rit.* *mp*

77 *mp* *cresc.* *e poco affrettando*

77 *mp* *cresc.* *e poco affrettando*

PWYS-60

a tempo

79 *mf* *art. arm. XXI* *cresc. e poco affrettando*

a tempo

81 *f* *III* *cresc.* *affrettando*

poco rit.

83 *ff* *poco rit.* *6* *fff* *con passione* *mf*

art. arm. XII

85 *ff* *art. arm. XII* *mf* *f* *rall.* *II*

Deciso ed energico (♩ = 100)

88 *ff* *f*

mf *f*

IX

91 *f* *IX* *f*

(♩ = ♩)

94 *f* *cresc. e poco rall.* *cresc. e rall. un poco*

a tempo

97 *ff*

98 *mp*

99 *mf*

100

101 *cresc.*

104 *f*

106 *ff* *dim.*

109 *(dim.)* *mf* *cresc.*

111 *f* *poco rall.*

Ad libitum

XV

113 *ff*

114 *dim.* *fff*

Lirico e molto espressivo (♩ = 76)

116 *rall.* *mp* *arm. V* *arm. VII*

118 *affrettando*

120 *a tempo* *mp* *affrettando* **VIII**

122 *poco rit.* *mp* *cresc. e affrettando*

124 *poco a poco* *mp*

126 *f*

128 *f* *cresc.* *poco rit.*

PWY:

poco più mosso

130 *ff* *poco rit.* *f*

a tempo

133 *f* *rall.* *mf*

Deciso ed energico (♩ = 100)

136 *f* *ff*

137 *f* *ff*

139 *f* *ff* *mf* *cresc.*

142 *f* *ff*

145 *fff* *rall. e cresc.* *fff* *ff* *fff* *fff*

ossia