

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-graduação em Música

BARBARA BIANCA CARVALHO SOARES SOUZA

**ANÁLISE DE PRÁTICAS DE PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO
CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA OP.29, DE HENRIQUE OSWALD**

BELO HORIZONTE

2025

Bárbara Bianca Carvalho Soares Souza

**ANÁLISE DE PRÁTICAS DE PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO
CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA OP.29, DE HENRIQUE OSWALD**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical
Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

BELO HORIZONTE

2025

Souza, Barbara Bianca Carvalho Soares..

S729a

Análise de práticas de performance de Daniel Guedes no Concerto para violino e orquestra op.29, de Henrique Oswald [recurso eletrônico] / Barbara Bianca Carvalho Soares Souza . - 2025.

1 recurso online (331 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Bibliografia: f.205-2013.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Prática interpretativa (Música). 4. Guedes, Daniel, 1977-. 5. Oswald, Henrique, 1852-1931. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Tese defendida pela aluna Bárbara Bianca Carvalho Soares Souza, em 30 de maio de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Ayran Nicodemo Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Adonhiran Bernard de Almeida Reis
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Rafael Rodrigues Videira
Universidade do Novo México

Profa. Dra. Maria Grigorova Georgieva
Universidade Federal do Amazonas



Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 02/06/2025, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Rodrigues Videira, Usuário Externo**, em 04/06/2025, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Maria Grigorova Georgieva, Usuário Externo**, em



04/06/2025, às 21:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adonhiran Bernard de Almeida Reis, Usuário Externo**, em 05/06/2025, às 08:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ayran Nicodemo Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 05/06/2025, às 19:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4231952** e o código CRC **F6C4DDE9**.

Para minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a

Fausto Borém, pela firmeza e suporte.

Igor Jouk, pela paciência.

Adonhiran Reis, Ayrán Nicodemo, Rafael Videira, Maria Grigorova, Cristiano Braga, Fábio Carmo, Arcângelo Brasil, Márcia Muca, Carlos Aleixo e Alfredo Ribeiro pelo acompanhamento nessa jornada.

José Jonas, Débora Batista, Marcelo de Jesus, Luiz Fernando Malheiro, Otávio Simões, Hilo Carriel, Robério Braga, Juliana Verde, Estela Nepomuceno, Silvia Raquel, Átila de Paula, Thiago de Freitas, Vladislav Motim e Felipe Fernandes, pelas alegrias compartilhadas.

UEA, IPCB, UFMG, Amazonas Filarmônica e Centro Suzuki Amazonas por serem casa de saber e de acolher.

E à Valdemarina, dona da minha saudade.

RESUMO

Esta tese de doutorado examina a performance de Daniel Guedes no *Concerto para Violino e Orquestra, Op. 29*, de Henrique Oswald, por meio de uma abordagem analítica que articula procedimentos qualitativos e quantitativos. A investigação concentra-se em seis parâmetros específicos da performance violinística: arcadas, dedilhado, portamenti, *vibrato*, dinâmicas e realização rítmica. A pesquisa fundamenta-se em seis fontes primárias — incluindo uma gravação audiovisual da performance (2015), dois fac-símiles de manuscritos autógrafos e distintas edições da obra — e utiliza representações gráficas como espectrogramas sonoros e fotogramas extraídos de vídeo, obtidos por meio dos softwares Adobe Audition e Sonic Visualiser, com o objetivo de mensurar e examinar visualmente dados relacionados à performance interpretativa.

A metodologia compreende uma comparação sistemática entre a performance e as indicações constantes nos manuscritos, associando escuta minuciosa à leitura espectrográfica das evidências sonoras. Os dados obtidos evidenciam recorrências interpretativas na execução de Guedes, tais como o emprego de arcadas ascendentes para intensificação de finais de frase, dedilhados orientados por critérios tímbricos e *portamenti* aplicados com o intuito de promover continuidade expressiva sem comprometer a articulação estrutural. O *vibrato* demonstra variações em taxa e profundidade, frequentemente correlacionadas à dinâmica e ao contorno melódico. A realização rítmica, por sua vez, apresenta flutuações temporais deliberadas — como *accelerando* e *allargando* — integradas ao desenvolvimento narrativo da obra.

Essas práticas técnico-interpretativas resultam em uma leitura compatível com a estética do romantismo tardio e valorizam os recursos expressivos inscritos na escrita de Oswald. A pesquisa culmina na produção de três materiais suplementares: (1) uma edição de performance crítica com correções baseadas na análise comparativa entre fontes; (2) uma EdEsP (edição espectrográfica de performance) que sistematiza graficamente elementos sonoros relevantes; e (3) um roteiro de procedimentos analíticos voltado à observação de parâmetros técnico-expressivos na performance violinística, com potencial de adaptação para outras práticas instrumentais. Com isso, propõe-se um caminho analítico que busca conciliar precisão na observação com o reconhecimento da multiplicidade interpretativa, oferecendo subsídios para investigações futuras no campo da performance musical.

Palavras-chave: análise de performance, performance violinística, Daniel Guedes; Henrique Oswald

ABSTRACT

This doctoral thesis examines Daniel Guedes's performance of Concerto for Violin and Orchestra, Op. 29, by Henrique Oswald, through an analytical approach that articulates both qualitative and quantitative procedures. The investigation focuses on six specific parameters of violin performance: bowings, fingerings, portamenti, vibrato, dynamics, and rhythmic realization. The research is based on six primary sources — including an audiovisual recording of the performance (2015), two autograph manuscripts, and different editions of the work — and makes use of graphical representations such as audio spectrograms and video frames, generated through the software Adobe Audition and Sonic Visualiser, with the aim of measuring and visually examining interpretative performance data.

The analytical process involves a systematic comparison between the performance and the notational indications in the manuscripts, combining attentive listening with spectrographic reading of sonic evidence. The data reveal recurring interpretative tendencies in Guedes's performance, such as the use of upward bowings to intensify phrase endings, fingerings oriented by timbral considerations, and portamenti applied to promote expressive continuity without undermining structural articulation. The vibrato displays variation in both rate and depth, often correlated with dynamic contour and melodic shape. Rhythmic realization, in turn, includes deliberate temporal fluctuations — such as *accelerando* and *allargando* — integrated into the narrative unfolding of the work.

These technical-interpretative practices result in a reading that aligns with the aesthetics of late Romanticism and highlights the expressive resources embedded in Oswald's writing. The research culminates in the development of three supplementary materials: (1) a performance edition with corrections based on comparative analysis of sources; (2) a spectrographic edition of the performance (EdEsP), which graphically systematizes relevant sonic elements; and (3) a structured analytical guide for observing technical-expressive parameters in violin performance, with potential adaptability to other instrumental practices. In doing so, the study proposes an analytical pathway that seeks to reconcile observational precision with an appreciation of interpretative plurality, offering a basis for future investigations in the field of performance studies.

Keywords: expressivity analysis; performance analysis; violin performance; Daniel Guedes; Henrique Oswald

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – SINAIS DE DIFERENTES GRADAÇÕES COM O ARCO.	51
FIGURA 2 – OS TIPOS DE <i>PORTAMENTO</i> SEGUNDO CARL FLESCH	67
FIGURA 3 – TIPOS DE <i>PORTAMENTO</i> A,B E C DE IVAN GALAMIAN.	92
FIGURA 4 – IMAGEM DA TABELA PARA ANÁLISE DE <i>VIBRATO</i> SEGUNDO ALFREDO RIBEIRO ...	95
FIGURA 5 – COMPARAÇÃO ENTRE AS POSIÇÕES DE MEDIÇÃO NO ESPECTROGRAMA: ABORDAGEM DE ALFREDO RIBEIRO (2022) EM AZUL E ABORDAGEM DESENVOLVIDA NESTA PESQUISA EM AMARELO.	96
FIGURA 6 - VARIAÇÃO DA RESOLUÇÃO ESPECTRAL NO ADOBE AUDITION COM DIFERENTES JANELAS DA STFT	97
FIGURA 7 - REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DA AMPLITUDE DE UMA ONDA SENOIDAL	98
FIGURA 8 - REPRESENTAÇÃO DO CONCEITO “PROFUNDIDADE DE <i>VIBRATO</i> ”	99
FIGURA 9 – GRÁFICO DE COMPARAÇÃO ENTRE A PROFUNDIDADE DO <i>VIBRATO</i> CALCULADA SEGUNDO A EQUAÇÃO TRADICIONAL BASEADA NA RAZÃO DIRETA ENTRE <i>f_{máximo}</i> E <i>f_{mínimo}</i> , APROXIMAÇÃO DE RIBEIRO (2022) E O VALOR ENCONTRADO PARA 2X A APROXIMAÇÃO DE RIBEIRO	100
FIGURA 10 – ARCADAS E CORREÇÕES DE NOTA NOS C.99-100 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> DE H. OSWALD EM 4 VERSÕES (A) Ms1904, (B) Ms1900, (C) ED-ABM/LEHNINGER, (D) GRAVAÇÃO DE GUEDES, 2015	110
FIGURA 11 – PREPARAÇÃO GESTUAL E PLANEJAMENTO DE ARCADEA PARA A NOTA RÉ ₆ NO COMPASSO 35 DO MOV. III.	113
FIGURA 12 – ARCADAS NOS C. 101-103 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> DE H. OSWALD EM 4 VERSÕES (A) Ms1904, (B) Ms1900, (C) ED- ABM/LEHNINGER, (D) VÍDEO DE GUEDES, 2015; QR CODE DO EXCERTO.	115
FIGURA 13 – ARCADAS NOS C. 124-131 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> DE H. OSWALD EM 3 VERSÕES (A) Ms1900, (B) ED-ABM/LEHNINGER, (C) GRAVAÇÃO DE DANIEL GUEDES; QR CODE DO EXCERTO.....	117
FIGURA 14 – ARCADAS NOS COMPASSOS 149-154 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> DE H. OSWALD EM 3 VERSÕES (A) Ms1900, (B) ED-ABM/LEHNINGER, (C) VÍDEO DE GUEDES, 2015; QR CODE DO EXCERTO.	119

FIGURA 15 – ARCADAS NOS COMPASSOS 7-10 DO MOV. 2 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> DE H. OSWALD EM 3 VERSÕES (A) Ms1900, (B) Ed-ABM/LEHNINGER, (C) GRAVAÇÃO DE DANIEL GUEDES; QR CODE DO EXCERTO.....	121
FIGURA 16 – ARCADAS DE DANIEL GUEDES PARA NOTAS LONGAS NO <i>CONCERTO DE VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.....	123
FIGURA 17 – POSIÇÕES BAIXA (B) E ALTA (C) DO VIOLINO DE DANIEL GUEDES NO C.100 DO MOV.1 DO <i>CONCERTO DE VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD PARA REALIZAR: (A) UMA SEQUÊNCIA ASCENDENTE DE OITAVAS ARPEJADAS (COM OS DEDOS 1 E 4 DA MÃO ESQUERDA PRESOS EM FÔRMA) E <i>VIBRATO</i> COM O DEDO 3 NA ÚLTIMA NOTA (COM LIBERAÇÃO DO DEDO 1). QR CODE DO EXCERTO.	126
FIGURA 18 – DEDILHADOS, ARCADAS E ARTICULAÇÕES DE DANIEL GUEDES NOS C.101-103 DO MOV.1 DO <i>CONCERTO DE VIOLINO</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.	128
FIGURA 19 – DEDILHADOS E <i>PORTAMENTI</i> EM TRANSCRIÇÃO E ESPECTROGRAMA DE DANIEL GUEDES NOS C.101-103 MOV.1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.	134
FIGURA 20 – ANÁLISE DE DOIS <i>VIBRATI</i> AGUDOS DE DANIEL GUEDES NOS C.99-100 DO MOV.1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.....	146
FIGURA 21 – ANÁLISE DE QUATRO <i>VIBRATI</i> GRAVES DE DANIEL GUEDES NOS C.101-102 DO MOV.1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.....	148
FIGURA 22 – ANÁLISE DO <i>VIBRATO</i> CONTÍNUO DE DANIEL GUEDES NOS C.3-4 DO MOV.II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.....	150
FIGURA 23 – ANÁLISE DO <i>VIBRATO</i> CONTÍNUO DE DANIEL GUEDES NOS C.32-33 DO MOV.II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.....	152
FIGURA 24 – ANÁLISE DO <i>VIBRATO</i> CONTÍNUO DE DANIEL GUEDES NOS C.108-109 DO MOV.II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.....	154
FIGURA 25 – ANÁLISE DO <i>VIBRATO</i> CONTÍNUO DE DANIEL GUEDES NOS C.130-132 DO MOV.II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.....	155
FIGURA 26 – QUANTITATIVO DE NOTAS COM <i>VIBRATO</i> (EM VERDE) DE DANIEL GUEDES GUEDES NOS C.58-82 DO MOV.II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.	157

FIGURA 27 – OS CRESCENDI DE DANIEL GUEDES NO C.99 E NO C.100 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.	163
FIGURA 28 – PARTITURA, ESPECTROGRAMA E GRÁFICO DE INTENSIDADES REFLETINDO AS DINÂMICAS ACRESCENTADAS POR DANIEL GUEDES NOS C.101-103 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.	164
FIGURA 29 - CONTORNOS DINÂMICOS (LINHA PONTILHADA BRANCA) E PONTOS DE MAIOR INTENSIDADE (CÍRCULOS PONTILHADOS AMARELOS) NOS CC.63-66 DO MOV.I DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29</i> , DE HENRIQUE OSWALD.....	166
FIGURA 30 - CONTORNOS DINÂMICOS DA SEÇÃO CROMÁTICA DA PRIMEIRA CADENZA, COM REPETIÇÃO DE MATERIAL EM DIFERENTES REGISTROS E VARIAÇÕES NO PERFIL DE INTENSIDADE. A) COMPASSO 66. B) COMPASSO 67. C) COMPASSO 68. D) COMPASSO 69 E) COMPASSO 70.....	168
FIGURA 31 – CONTORNOS DINÂMICOS DO PRIMEIRO TEMA DO PRIMEIRO MOVIMENTO, COM MODELAGEM EXPRESSIVA EM FRASES E SEMIFRASES. A) Cc. 71–74. B) Cc. 75–78. C) Cc. 79–82. D) Cc. 83–86. FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA A PARTIR DA GRAVAÇÃO DE DANIEL GUEDES.....	170
FIGURA 32 – COMPARAÇÃO DOS CONTORNOS DINÂMICOS ENTRE A SEÇÃO A E A SEÇÃO A' DO PRIMEIRO TEMA DO PRIMEIRO MOVIMENTO DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29</i> , DE HENRIQUE OSWALD. A SEÇÃO A É REPRESENTADA PELOS QUATRO ESPECTROGRAMAS SUPERIORES E A SEÇÃO A' PELOS QUATRO ESPECTROGRAMAS INFERIORES. A) Cc. 71–74. B) Cc. 75–78. C) Cc. 79–82. D) Cc. 83–86. A') Cc. 87–90. B') Cc. 91–94. C') Cc. 95–98. D') Cc. 99–102.	172
FIGURA 33 – CONTORNO DINÂMICO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.1-4) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	174
FIGURA 34 – CONTORNO DINÂMICO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.5-7) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	175
FIGURA 35 – CONTORNO DINÂMICO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.8) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015).....	176

FIGURA 36 – CONTORNO DINÂMICO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.9-11) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	177
FIGURA 37 – CONTORNO DINÂMICO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. III DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.1-6) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	178
FIGURA 38 – CONTORNO DINÂMICO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. III DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.7-9) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	179
FIGURA 39 – CONTORNO DINÂMICO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. III DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.14-17) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	181
FIGURA 40 – REALIZAÇÃO RÍTMICA DE DANIEL GUEDES NOS C.99-100 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.	183
FIGURA 41 – ANDAMENTO E REALIZAÇÃO RÍTMICA DE DANIEL GUEDES NOS C.101-102 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO. FONTE: SOARES E BORÉM, 2023, P.21	185
FIGURA 42 – APONTAMENTOS DE REALIZAÇÃO RÍTMICA DE DANIEL GUEDES NO PRIMEIRO TEMA E SUA REPETIÇÃO NO MOV. I DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29</i> , DE HENRIQUE OSWALD. A) C.71–74. B) C.75–78. C) C.79–82. D) C.83–86. A') C.87–90. B') C.91–94. C') C.95–98. D') C.99–102.	188
FIGURA 43 – REALIZAÇÃO RÍTMICA DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.1-4) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	191
FIGURA 44 – REALIZAÇÃO RÍTMICA DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.5-7) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	192
FIGURA 45 - REALIZAÇÃO RÍTMICA DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.8) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015).....	193
FIGURA 46 - REALIZAÇÃO RÍTMICA DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. II DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD (C.9-11) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015)	194

FIGURA 47 - REALIZAÇÃO RÍTMICA E ANDAMENTO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. III DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO</i> E ORQUESTRA, DE HENRIQUE OSWALD (C.104-108) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015).....	195
FIGURA 48 - REALIZAÇÃO RÍTMICA E ANDAMENTO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO MOV. III DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO</i> E ORQUESTRA, DE HENRIQUE OSWALD (C.112-117) (GUEDES, OSWALD E MILLS, 2015).....	196

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – VIBRATO DE VIOLINO DE JOACHIM A KREISLER (TRADUÇÃO NOSSA).....	63
TABELA 2 – ENTENDIMENTO ESTEREOTIPADOS DE ROMANTISMO E MODERNISMO.....	75
TABELA 3 – DURAÇÃO DOS <i>PORTAMENTI</i> NO VIOLINO A PARTIR DE FLESCH.	93
TABELA 4 – COMPARAÇÃO NUMÉRICA ENTRE A PROFUNDIDADE DO VIBRATO CALCULADA SEGUNDO A EQUAÇÃO TRADICIONAL BASEADA NA RAZÃO DIRETA ENTRE <i>f_{máximo}</i> E <i>f_{mínimo}</i> , A APROXIMAÇÃO DE RIBEIRO (2022) E O VALOR ENCONTRADO PARA 2X A APROXIMAÇÃO DE RIBEIRO.	100
TABELA 5 - MUDANÇAS DE POSIÇÃO E SUAS FUNÇÕES TÉCNICAS E EXPRESSIVAS NA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES, RECORTE DE 46 EVENTOS	130
TABELA 6 – QUADRO-RESUMO COM TIPO E DURAÇÃO DE <i>PORTAMENTI</i> DE DANIEL GUEDES NOS C.101-102 DO MOV.1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.	135
TABELA 7 – ANÁLISE DE 46 <i>PORTAMENTI</i> DE DANIEL GUEDES IDENTIFICADOS NA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES NO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE HENRIQUE OSWALD	137
TABELA 8 – ANÁLISE DE 46 <i>PORTAMENTI</i> DE DANIEL GUEDES COM BASE NA TÉCNICA DE EXECUÇÃO E MOMENTO DE REALIZAÇÃO.....	142
TABELA 9 – COMPARAÇÃO ENTRE AMOSTRAS DE <i>VIBRATI</i> AGUDOS E GRAVES DE DANIEL GUEDES.....	149
TABELA 10 – ANÁLISE DE 20 <i>VIBRATI</i> DE DANIEL GUEDES NO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD	159
TABELA 11 – QUADRO-RESUMO DE REALIZAÇÃO RÍTMICA DE DANIEL GUEDES NOS C.99 E C.100 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD.	184
TABELA 12 – QUADRO-RESUMO DE REALIZAÇÃO RÍTMICA DE DANIEL GUEDES NOS C.101- 102 DO MOV. 1 DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> , DE H. OSWALD; QR CODE DO EXCERTO.	185

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 O COMPOSITOR E O PERFORMER	22
1.1 SOBRE HENRIQUE OSWALD	22
1.2 SOBRE DANIEL GUEDES	33
2. CONCEPÇÃO DE PERFORMANCE VIOLINÍSTICA SOB A ESTÉTICA ROMÂNTICA	37
2.1 SOBRE ARCADAS NO ROMANTISMO	46
2.2 SOBRE DEDILHADO NO ROMANTISMO	53
2.3 SOBRE <i>VIBRATO</i> NO ROMANTISMO	56
2.4 SOBRE <i>PORTAMENTO</i> NO ROMANTISMO	65
2.5 SOBRE DINÂMICAS NO ROMANTISMO	69
2.6 SOBRE REALIZAÇÃO RÍTMICA NO ROMANTISMO	71
3. METODOLOGIA	77
3.1 CONCEITOS E MODELOS PARA AS ANÁLISES DE PERFORMANCE EM VÍDEO	79
3.2 LIMITAÇÕES DA PESQUISA	103
4 ANÁLISE DO CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA OP.29	105
4.1 A ANÁLISE CRÍTICA E HISTÓRICA DE MALUH GUARINO DE FELICE, 1997	105
4.2 ANÁLISE DAS ARCADAS DE DANIEL GUEDES NA GRAVAÇÃO DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29</i> , DE H. OSWALD	108
4.2.1 ARCADA PARA CIMA NOS FINAIS DE FRASE COM <i>CRESCENDO</i>	109
4.2.2 SEPARAÇÃO DE LIGADURAS E NOVA ARTICULAÇÃO	115
4.2.3 TROCANDO TODAS AS DIREÇÕES	116
4.2.4 LIGADURAS À SERVIÇO DA QUANTIDADE DE ARCO	118
4.2.5 INVERSÕES DE ARCADAS, REPAROS E REVERSÕES	120
4.2.6 A DIVISÃO DA ARCADA EM NOTAS LONGAS	122

4.3 DEDILHADOS DE DANIEL GUEDES NA GRAVAÇÃO DO CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29 DE H. OSWALD	124
4.3.1 DEDILHADO PARA SEQUÊNCIA DE OITAVAS	125
4.3.2 DEDILHADOS DIFERENTES PARA MOTIVOS IGUAIS	127
4.3.3 MOTIVOS E FUNÇÕES DAS MUDANÇAS DE POSIÇÃO	128
4.4 PORTAMENTO DE DANIEL GUEDES NA GRAVAÇÃO DO CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29 DE H. OSWALD	133
4.4.1 ANÁLISE PONTUAL DE <i>PORTAMENTI</i> , SEGUNDO RIBEIRO (2016)	133
4.4.2 <i>PORTAMENTI</i> , SOB UMA ABORDAGEM COMBINADA DE VACCAI E GALAMIAN	140
4.5 VIBRATO DE DANIEL GUEDES NA GRAVAÇÃO DO CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29 DE H. OSWALD	145
4.5.1 <i>VIBRATO</i> NA REGIÃO AGUDA, À MANEIRA DE ALFREDO RIBEIRO (UFMG, 2022)	145
4.5.2 <i>VIBRATO</i> NA REGIÃO GRAVE, À MANEIRA DE ALFREDO RIBEIRO (UFMG, 2022)	147
4.5.3 TAXAS E PROFUNDIDADES QUE ACOMPANHAM A DINÂMICA	148
4.5.4 ANÁLISE DO <i>VIBRATO</i> CONTÍNUO	149
4.5.5 ANÁLISE DA APLICAÇÃO DO <i>VIBRATO</i> EM NOTAS SELECIONADAS DENTRO DE UMA FRASE	156
4.5.6 ANÁLISE DO COMPORTAMENTO GERAL DE <i>VIBRATO</i> DE DANIEL GUEDES	158
4.6 DINÂMICAS DE DANIEL GUEDES NA GRAVAÇÃO DO CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29 DE H. OSWALD	162
4.6.1 VARIAÇÃO DE INTENSIDADE EM FINAIS DE FRASE COM AGUDOS	162
4.6.2 CONSTRUÇÃO DINÂMICA EM MOTIVOS REPETITIVOS	163
4.6.3 ANÁLISE DINÂMICA DE FRASES E SEMIFRASES: PERSPECTIVAS MAIS AMPLAS	165
4.7 REALIZAÇÃO RÍTMICA DE DANIEL GUEDES NA GRAVAÇÃO DO CONCERTO PARA VIOLINO OP. 29 DE H. OSWALD	182
4.7.1 ESTREITAMENTO RÍTMICO PARA O CENTRO DA FRASE	182
4.7.2 <i>ALLARGANDO</i> EM MOTIVOS REPETITIVOS EM DIREÇÃO AO FINAL DE FRASE	184
4.7.4 TENDÊNCIAS DE REALIZAÇÃO RÍTMICA EM FRASES E SEMIFRASES	185
5. RESULTADOS PRÁTICOS	198
5.1 RESUMO DAS TENDÊNCIAS OBSERVADAS	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS	205
REFERÊNCIAS DE VÍDEO	211

REFERÊNCIAS DE PARTITURA	212
REFERÊNCIAS DE SOFTWARE	213
<u>ANEXOS</u>	<u>214</u>
ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES (2015) DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> OP. 29, DE HENRIQUE OSWALD: EDIÇÃO DE PERFORMANCE COM APONTAMENTOS DESTA AUTORA E CORREÇÕES	214
ANEXO 2 – EDÊSP DO SOLO DO <i>CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA</i> NA PERFORMANCE DE DANIEL GUEDES DE 2015	245
I MOVIMENTO – ALLEGRO MODERATO	247
II MOVIMENTO – ADAGIO	285
III MOVIMENTO – ALLEGRO VIVACE	302
ANEXO 3 – ROTEIRO DE PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS APLICADOS À PERFORMANCE VIOLINÍSTICA	329

INTRODUÇÃO

No Brasil, entre o final do século XIX e o início do século XX, a música de concerto vivenciava um período de expansão, impulsionada por compositores empenhados em definir uma identidade musical genuinamente brasileira. Enquanto alguns destes procuravam se afastar das tradições europeias, outros, como Henrique Oswald (1852-1931), incorporavam essas influências em suas obras.

Com formação e carreira internacional, Oswald desempenhou um papel distinto nesse contexto, contribuindo com o nível técnico e artístico da música brasileira, por meio de suas preferências estéticas e referências culturais. Sua experiência e o reconhecimento obtido em vida não apenas o consolidaram como um dos principais compositores de sua geração, mas também contribuíram para a inserção da música brasileira no cenário global (Monteiro, 2011).

Entre suas composições, o *Concerto para Violino e Orquestra* Op.29, composto em 1900, ocupa posição de relevo por sua representatividade — sendo um dos raros concertos brasileiros para violino daquele período —, além de sua elaboração estética e da riqueza harmônica e melódica que apresenta. Essa obra constitui o objeto de análise desta tese de doutorado.

A peça exige do intérprete domínio de diversas técnicas violinísticas, tais como oitavas arpejadas, quartas, quartas aumentadas e quintas em cordas duplas, polifonia, acordes com formas de mão exigentes, cromatismos, grandes saltos e sequências em tons inteiros, além de demandar também uma interpretação profunda e expressiva, onde o violinista deve equilibrar virtuosismo com a sensibilidade musical, para captar e transmitir a essência romântica da composição.

No contexto da performance violinística, esta tese se aprofunda-se no estudo de detalhes em escolhas em seis parâmetros interpretativos — (1) arcadas, (2) dedilhado, (3) *portamenti*, (4) *vibrato* (5) dinâmicas e (6) realização rítmica. Cada um desses elementos contribui de maneira decisiva para a construção da narrativa musical do concerto, influenciando diretamente a forma como a obra é percebida pelo público.

A análise concentrada nesses seis parâmetros, especialmente quando aplicada à performance de um intérprete contemporâneo como Daniel Guedes, permite uma investigação “milimétrica” sobre como esses aspectos técnicos e expressivos se manifestam na prática performática, ao mesmo tempo em que valorizam a obra, o compositor e o intérprete brasileiros.

A escolha de focar na performance de Daniel Guedes não é arbitrária. Guedes é um violinista amplamente reconhecido por sua habilidade técnica e sensibilidade musical. Além de sua atuação como violinista, também detém toda uma experiência como professor de violino e maestro, o que faz da sua performance do *Concerto para Violino e Orquestra Op.29*, de H. Oswald¹ uma referência importante. Adicionalmente, vale destacar que, até o momento (maio de 2025), o vídeo de Guedes solando este concerto é a única gravação da obra acessível e disponível online gratuitamente na plataforma Youtube.²

O vídeo da performance de Guedes constitui, portanto, a principal fonte de coleta de dados desta pesquisa, a partir da qual são extraídas as informações necessárias para a análise e compreensão dos seis parâmetros de performance violinística.

Esses parâmetros são avaliados em função de sua aplicação para alcançar uma interpretação condizente com a complexidade da composição, explorando, simultaneamente, as possibilidades expressivas que a obra oferece. Além disso, esta análise sobre a performance de Guedes pode inspirar outros violinistas a explorarem as obras de Henrique Oswald bem como de outros compositores brasileiros, contribuindo para a ampliação do repertório violinístico apresentado em salas de concerto e promovendo maior visibilidade à música brasileira.

Apesar da variedade de estudos sobre Henrique Oswald, há uma notável escassez de pesquisas que explorem especificamente o *Concerto para Violino* ainda mais sob a perspectiva da performance violinística. Essa lacuna é evidenciada, por exemplo, pelo fato já citado de haver apenas uma gravação completa do concerto disponível no YouTube mesmo a obra sendo uma joia do repertório musical brasileiro que completou 125 anos.

¹ Fonte repostada por esta autora: <https://youtu.be/pmPyV33tm4c> (Guedes; Mills; Oswald, 2015a)

² Fonte original: <https://www.youtube.com/watch?v=iqa837LRsaQ> (Guedes; Mills; Oswald, 2015b)

Um outro exemplo é a ausência da obra como exigência em provas de orquestras ou concursos, seletivas, vestibulares inclusive em território nacional. Ademais, é importante considerar a "concorrência" por espaço nas salas de concerto e gravações, disputado por obras já consolidadas no repertório violinístico, como os concertos de Mozart, Brahms, Tchaikovsky e Beethoven, que continuam a dominar o cenário musical.

Quanto à estrutura, esta investigação está sistematizada em cinco capítulos:

O primeiro capítulo delinea o quadro histórico-cultural da pesquisa, iniciando pela análise da importância de Henrique Oswald no contexto da música brasileira, com atenção à sua formação e estilo composicional. Em seguida, apresenta-se uma breve biografia de Daniel Guedes, situando-o como o intérprete central desta investigação.

O segundo capítulo explora a concepção de performance violinística sob a estética romântica, com foco na análise dos seis parâmetros interpretativos: arcadas, dedilhado, *vibrato*, *portamento*, dinâmicas e realização rítmica. Cada um desses aspectos é contextualizado dentro da tradição romântica, considerando como eram aplicados e interpretados nesse período. O capítulo também estabelece uma base para as análises subsequentes, discutindo o impacto dessas práticas na construção de uma narrativa expressiva e coerente da obra, alinhada aos ideais estéticos do romantismo.

O terceiro capítulo apresenta os procedimentos adotados nesta pesquisa para a análise da performance musical, com foco nos conceitos e modelos empregados na interpretação dos dados. Com base em seis fontes primárias — um vídeo de 2015 da performance de Daniel Guedes, dois fac-símiles dos manuscritos autógrafos e três edições publicadas —, a abordagem metodológica articula perspectivas qualitativas e quantitativas: (1) Análise qualitativa, fundamentada na observação auditiva e visual de trechos selecionados, voltada à identificação de gestos performáticos e decisões interpretativas; e (2) Análise quantitativa, sustentada por espectrogramas sonoros e fotogramas extraídos da gravação audiovisual (via YouTube), processados por meio dos softwares *Adobe Audition* e *Sonic Visualiser*. Os fac-símiles dos manuscritos autógrafos do compositor são utilizados como fonte de comparação principal, orientando as comparações com a performance e permitindo manter a análise em diálogo com a escritura original de Oswald. As demais edições são consideradas em

casos de variação textual relevante. O capítulo também contempla as limitações da pesquisa, como o foco exclusivo no concerto de Henrique Oswald e a escassez de gravações alternativas, que ajudam a contextualizar as decisões tomadas ao longo da investigação. Como desdobramento prático desse percurso analítico, foi elaborado o Anexo 3, que organiza em forma de roteiro os procedimentos aplicados na observação dos parâmetros técnico-expressivos da performance violinística.

O quarto capítulo configura-se como o eixo analítico central desta investigação, dedicado à análise dos seis parâmetros de performance violinística no *Concerto para Violino e Orquestra* de Henrique Oswald, com enfoque na interpretação de Daniel Guedes.

O objetivo dessas análises é examinar as práticas técnico-expressivas do violinista, com ênfase na implementação dos parâmetros definidos ao longo do concerto. Embora os parâmetros estejam interligados, para fins de organização desta tese, cada um dos seis é analisado individualmente, em subcapítulos específicos — arcadas, *vibrato*, dedilhado, portamenti, dinâmicas e realização rítmica —, com atenção à forma como essas escolhas interpretativas contribuem para a construção da narrativa musical.

A abordagem inclui a definição e a relevância de cada parâmetro, bem como exemplos específicos da performance de Guedes, acompanhados de comparações entre sua interpretação, o manuscrito autógrafo e as edições disponíveis. Como desdobramento direto deste processo analítico, foram produzidos dois materiais complementares: o Anexo 1, que apresenta uma transcrição da performance de Guedes com edição de performance e correções críticas baseadas nos manuscritos; e o Anexo 2, que disponibiliza uma EdEsP (Edição Espectrográfica de Performance) com visualização dos principais elementos expressivos observados ao longo da obra.

O quinto capítulo, intitulado "Resultados Práticos", apresenta uma síntese de todas as análises, com foco nas tendências observadas na performance de Daniel Guedes no *Concerto para Violino* de Henrique Oswald.

Parte-se, nesta pesquisa, da hipótese de que a análise sistemática dos seis parâmetros de performance violinística pode configurar uma abordagem abrangente e eficaz para a compreensão das complexidades inerentes à interpretação de concertos para violino. Esta proposta busca iluminar os processos decisórios que fundamentam as escolhas performáticas, funcionando como uma estrutura

metodológica adaptável a diferentes tradições e repertórios, sem impor normatizações estéticas.

O valor desta estrutura analítica reside em sua capacidade de servir simultaneamente como ferramenta para a decodificação da sintaxe performática, instrumento para reflexão pedagógica e base para estudos comparativos de prática interpretativa. Sua eficácia deriva precisamente do equilíbrio entre a coerência analítica e o respeito à pluralidade interpretativa, abarcando tanto dimensões técnicas quanto aspectos estilísticos, com adaptabilidade a diversos contextos histórico-musicais.

No caso específico do Concerto de Oswald, essa metodologia revela-se particularmente elucidativa ao mostrar como as escolhas interpretativas de Daniel Guedes negociam, de forma contínua, entre a fidelidade ao texto musical, as convenções do violino romântico e as nuances de uma leitura contemporânea. A análise evidencia que os parâmetros aqui investigados atuam de maneira interdependente na construção de uma interpretação coerente, sem se converterem em prescrições rígidas ou universais.

A perspectiva analítica desenvolvida ao longo deste trabalho pode ser estendida a outros concertos brasileiros do romantismo, favorecendo estudos comparativos de performance, análises de registros históricos e até mesmo subsidiando a elaboração de edições críticas. Mais do que um modelo fechado, propõe-se aqui uma abordagem flexível e analiticamente rigorosa, que respeita a diversidade interpretativa e as singularidades expressivas da prática musical.

Conforme argumentado por David Milsom (2020), a aproximação entre pesquisa acadêmica e prática performática é fundamental para o avanço tanto da teoria quanto da prática musical. Milsom ressalta que, ao estudar a performance musical com um trato investigativo, é possível alcançar um entendimento mais profundo das escolhas interpretativas dos performers sem a pretensão de padronizar ou canonizar a prática.

Desse modo, a presente investigação alinha-se às tendências contemporâneas que compreendem a pesquisa em performance não como uma disciplina normativa, mas como um campo de diálogo entre teoria e prática — um espaço em que o conhecimento acadêmico nutre a criatividade interpretativa, sem jamais pretender substituí-la ou restringi-la. Como ilustra a análise da performance de Daniel Guedes,

tal abordagem evidencia o potencial da investigação musicológica para estimular processos interpretativos singularizados, sustentando a ideia de que rigor analítico e liberdade estilística não apenas são compatíveis, como constituem dimensões complementares no campo da performance musical.

1 O COMPOSITOR E O PERFORMER

1.1 Sobre Henrique Oswald

No desenvolvimento desta investigação, julgou-se fundamental situar o leitor no universo criativo de Henrique Oswald, através de informações biográficas e estilísticas. Embora o foco desta tese recaia sobre aspectos performáticos, o conhecimento da trajetória artística do compositor revela-se indispensável para uma compreensão mais ampla da obra analisada. Desse modo, a incorporação de um capítulo dedicado à sua biografia musical amplia o quadro histórico-estético de referência, iluminando as relações entre sua poética composicional e as escolhas interpretativas do performer.

Para reconstituir alguns aspectos fundamentais da trajetória e do contexto criativo de Henrique Oswald, esta pesquisa fundamenta-se em quatro obras referenciais:

1) A primeira delas é o livro *Henrique Oswald, músico de uma saga romântica* de José Eduardo Martins de 1995³, incluída devido à sua riqueza de informações, abrangendo transcrições de cartas, imagens e uma análise detalhada da trajetória do compositor, estando ainda disponível em sebos online e bibliotecas universitárias;

O primeiro trabalho de grande substância, que serve de bibliografia para qualquer pessoa que pesquise sobre Oswald, é a tese de doutorado de 1988 do pesquisador e pianista José Eduardo Martins, professor aposentado pelo Departamento de Música da Universidade de São Paulo, ao qual já nos referimos sobre o detalhamento biográfico realizado e o levantamento de questões sobre a linguagem musical do compositor. É uma tese dividida em três volumes, dos quais parte se tornou um livro que descreve a biografia do compositor, em 1995. (Santos, 2018, p. 156)

2) A segunda é o artigo de Fausto Borém nomeado *Henrique Oswald: A Biography and a Selected List of Works of a Forgotten Brazilian Master* publicado em 1993⁴, que traz um resumo experiente que estrutura os eventos principais da vida de Oswald.

Em 1993, o contrabaixista e pesquisador Fausto Borém [...], defendeu a tese de doutorado intitulada *Henrique Oswald's Sonata Op.21: an edition and*

³ (Martins, 1995)

⁴ (Borém, 1993)

transcription for double bass and piano, pela University of Georgia (EUA), [...] também publicou [...] A Sonata opus 21 de Henrique Oswald: ciclismo pioneiro, coerência intervalar e simetria publicado pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, em 1999. (Santos, 2018, p. 157)

3) O terceiro é o artigo de Coutinho e Oliveira, Henrique Oswald: *A Brazilian Foreigner in Brazil – Comments on a Gap in the History of Brazilian Classical Music*, de 2018⁵, que apesar de não ser um estudo biográfico completo, traz algumas contribuições do impacto do nacionalismo e dos esforços dos pesquisadores para manter seu legado, que é um assunto indissociável a sua vida e obra.

4) E o quarto é o artigo de Eduardo Monteiro, *Por Uma Nova Contextualização da Obra de Henrique Oswald*, de 2011⁶.

Coutinho e Oliveira citam:

Henrique José Pedro Maria Carlos Luiz Oswald, conhecido simplesmente como Henrique Oswald, foi um dos compositores mais relevantes do Brasil na transição entre os séculos XIX e XX, antecedendo figuras como Heitor Villa-Lobos. Sua trajetória caracterizou-se pela diversidade de influências, pelo reconhecimento internacional e, ao mesmo tempo, pelo esquecimento em seu próprio país, levando-o a ser descrito como um "estrangeiro no Brasil". (Coutinho; Oliveira, 2018)

Carioca, Henrique Oswald nasceu em 14 de abril de 1852, filho de um imigrante suíço-alemão, Jean Jacques Oschwald, e de uma italiana, Maria Carlota Cantagalli Oschwald. Sua família mudou-se para São Paulo em 1854, onde seu pai estabeleceu um próspero negócio de importação de pianos. Maria Carlota, uma professora de música, foi sua primeira instrutora. (Martins, 1995)

Desde cedo demonstrou talento para a música, iniciando seus estudos de piano com Gabriel Giraudon⁷. Realizou seu primeiro recital público aos seis ou sete anos de idade. Aos 16 anos, partiu para a Europa com o objetivo de aprofundar sua formação musical, inicialmente pretendendo estudar com Hans von Bülow⁸ em Munique. No

⁵ (Coutinho; Oliveira, 2018)

⁶ (Monteiro, 2011)

⁷ Gabriel Giraudon, respeitado professor, regente, pianista e compositor em São Paulo. (Martins, 1995, p. 33 e 119)

⁸ Hans von Bülow (1830-1894) foi um dos mais influentes músicos do século XIX, atuando como pianista, regente e intelectual. Formado com Franz Liszt, destacou-se como intérprete de Beethoven, combinando precisão técnica com profunda análise estrutural. Como maestro, revolucionou a prática orquestral ao introduzir ensaios sistemáticos e novas disposições instrumentais. Sua produção inclui edições comentadas de Beethoven e importante correspondência com figuras como Richard Strauss, consolidando seu papel como ponte entre o Romantismo e a modernidade musical (GROVE, 2001)

entanto, estabeleceu-se em Florença, na Itália, onde estudou com o renomado Giuseppe Buonamici⁹ e viveu por quase três décadas. (Borém, 1993)

A formação europeia de Oswald desempenhou um papel fundamental na construção de seu estilo musical, fortemente influenciado pela tradição europeia, especialmente pelo romantismo francês e alemão. Sob a orientação de Buonamici, aprimorou sua técnica pianística e adotou um repertório incluindo obras de compositores como Beethoven e Chopin. A relação dos dois transcendeu o ensino formal, resultando em uma colaboração artística na qual ambos se apresentaram juntos em diversas ocasiões, interpretando peças desafiadoras, como *As Variações sobre um Tema de Beethoven*, de Saint-Saëns. (Martins, 1995)

Oswald permaneceu em Florença por 28 anos, período em que consolidou uma carreira distinta como compositor e pianista. Seu casamento em 1881 e o nascimento de seus filhos fortaleceu ainda mais seus vínculos com o país. Durante sua permanência na Itália, compôs diversas obras para piano, música de câmara e orquestra, e teve a oportunidade de conhecer e interagir com grandes músicos da época, como Franz Liszt e Johannes Brahms. Liszt, em particular, impressionou-se com a música de Oswald, tendo tocado algumas de suas composições em um recital em 1886, o que o encorajou em sua carreira. (Borém, 1993)

Em 1902 (data próxima ao do *Concerto para Violino*, 1900), Oswald recebeu um prêmio importante em um concurso internacional de composição promovido pelo jornal *Le Figaro*, em Paris, com sua obra *Il Neige!* (Coutinho; Oliveira, 2018). O júri do evento era composto por figuras renomadas, como Camille Saint-Saëns e Gabriel Fauré, o que trouxe grande reconhecimento a Oswald no cenário europeu. Esse prestígio gerou questionamentos sobre a identidade musical que ele representava, posicionando-o de maneira singular como um compositor brasileiro profundamente vinculado à tradição europeia. (Borém, 1993)

No contexto da Primeira República (1889-1930), o Brasil vivenciou profundas transformações políticas, sociais e culturais, impulsionadas pela Proclamação da República e pela busca de modernização, especialmente nas áreas urbanas e

⁹ Giuseppe Buonamici (1846–1914) foi um pianista, compositor e pedagogo italiano de relevância no final do século XIX e início do XX. Iniciou seus estudos musicais com a mãe, depois com seu tio Giuseppe Ceccherini e com Laussot. Seguindo conselho deste último, mudou-se para Munique, onde completou sua formação no conservatório (1868–70) como aluno de Hans von Bülow (piano) e Joseph Rheinberger (composição). Sucedeu von Bülow como professor na instituição (1870–73). (GROVE, 2001)

culturais. A elite intelectual e política do país via a Europa, em especial a França, como modelo de civilização e progresso, e essa perspectiva influenciou significativamente a produção artística e musical do período (Larsen, 2018, p. 101). No Rio de Janeiro, capital federal e principal centro cultural, consolidou-se um ambiente cosmopolita, marcado pela valorização da música de concerto como símbolo de refinamento e modernidade. Nesse cenário, a prática musical era usada como um meio de distinção social, refletindo o desejo de alinhamento com padrões estéticos europeus e, ao mesmo tempo, tentando estabelecer uma identidade nacional moderna e civilizada (Larsen, 2018, p. 17–18).

Diante da crescente valorização de uma estética nacionalista na música brasileira, Oswald reconheceu essa tendência, mas optou por não se adequar a ela. Sua postura gerou críticas, especialmente por parte de Mário de Andrade, que defendia a construção de uma identidade musical baseada em elementos culturais e folclóricos do Brasil. Andrade ridicularizou a influência europeia presente nas composições de Oswald, chegando a compará-lo de forma depreciativa a Johann Sebastian Bach, a quem se referiu como "João Sebastião Bach" (Coutinho; Oliveira, 2018).

Em 1903, motivado pelo desejo de contribuir para o desenvolvimento da vida musical no seu país, Oswald retornou ao Brasil a convite do governo para assumir a direção do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. No entanto, seu retorno não ocorreu sem desafios. Ele enfrentou dificuldades administrativas e conflitos com outros funcionários, o que o levou a tentar renunciar ao cargo em diversas ocasiões.

As influências composicionais de Oswald são amplamente abordadas na obra de José Eduardo Martins. O autor observa que, embora Oswald tenha vivido por mais tempo na Itália, ele permaneceu receptivo a uma vasta gama de influências europeias, que se refletem de maneira marcante em sua produção musical. Foi a tradição romântica da Europa que deixou marcas profundas e duradouras em sua obra (Martins, 1995), e hoje são estas marcas que investigamos. A leveza e maestria técnica, especialmente nas suas composições para piano e música de câmara, são aspectos notáveis de sua produção. Apesar da imensa influência da escola francesa de compositores, particularmente Fauré e Saint-Saëns, Oswald desenvolveu uma linguagem musical própria, caracterizada por uma rica síntese do romantismo europeu, combinada com uma sensibilidade singular (Borém, 1993).

Este estilo composicional foi marcado por um profundo respeito pelas formas clássicas (sonata, quarteto) e uma predileção pela música de câmara e piano solo. Na verdade, as influências mais fortes vieram dos compositores alemães, Schumann e Brahms, Beethoven, ou mesmo dos emigrantes poloneses como Chopin. Ao contrário da sua música que se poderia pensar ser circunscrita por tais influências, Henrique Oswald acabou por desenvolver a sua própria linguagem musical clara e expressão melódica (Martins, 1995).

Oswald destacou-se sobretudo na escrita para os gêneros de trios, quartetos e quintetos, que poucos compositores italianos então consideraram, pois os seus interesses baseavam-se no melodrama. A preferência de Oswald à música de câmara demonstra sua inclinação para formas mais íntimas e estruturadas, algo que contrastava com o estilo operístico dominante na Itália. Obras como o *Trio em Sol menor, Op. 9* são exemplos da sofisticação de sua música, elogiada por críticos e compositores como Camille Saint-Saëns (Martins, 1995).

Outro aspecto relevante na definição da linguagem musical de Henrique Oswald é sua predileção por gêneros como *barcarola*, *berceuse* e *noturno*. José Eduardo Martins (1995) assume que esses gêneros indicam certo fascínio de Oswald com a água e o movimento fluido, qualidades que certamente infiltram a totalidade de sua música e criam esse efeito onírico de continuidade infinita. A associação com a água, também um conceito comum sob o Romantismo, é uma manifestação de concordância com as formas poéticas e atmosféricas do período (Martins, 1995).

Henrique Oswald foi também um educador de grande relevância desempenhando um papel fundamental na formação de diversos músicos proeminentes no Brasil. Reconhecido como um dos principais pilares da educação musical no país em sua época, formou uma geração de músicos que teve um impacto significativo no desenvolvimento da cena musical brasileira.

Entre seus alunos, incluem-se Luciano Gallet, João Octaviano, Frutuoso Vianna e Oscar Lorenzo Fernández, todos com contribuições relevantes para o desenvolvimento da música no Brasil. Em suas aulas, Oswald transmitia a experiência adquirida na tradição europeia das formas clássicas, influenciando uma geração de músicos cujas trajetórias, embora marcadas por diferenças expressivas, compartilham a base técnica e estética moldada sob sua orientação rigorosa (Martins, 1995).

No campo do ensino, adotava uma abordagem personalizada, priorizando a prática e o desenvolvimento de um estilo individual em seus alunos. Em vez de seguir rigidamente os métodos tradicionais de ensino das formas musicais, estimulava o potencial criativo dos estudantes, incentivando-os a compor e interpretar livremente dentro das estruturas clássicas. Essa combinação de liberdade artística com uma sólida formação técnica contribuiu significativamente para a formação de compositores e intérpretes de alto nível (Martins, 1995).

Com o fortalecimento do movimento nacionalista na música erudita brasileira a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, a incorporação de elementos da cultura popular tornou-se um aspecto valorizado na produção musical. Heitor Villa-Lobos, uma das principais figuras desse movimento, reconheceu a relevância de Henrique Oswald e incentivou a redescoberta de suas composições, chegando a afirmar que ele estava entre os maiores compositores do Brasil (Coutinho; Oliveira, 2018). Ainda assim, foi somente a partir da década de 1970, sua obra passou a ser reestudada e interpretada, com destaque para o trabalho do pesquisador e intérprete José Eduardo Martins, que desempenhou um papel fundamental na difusão de seu repertório:

Depois da morte de Oswald, em 1931, raramente sua obra foi tocada, sendo necessárias cinco décadas para que ela começasse a aparecer nos palcos, ainda que raramente, por meio dos esforços do pesquisador e pianista José Eduardo Martins. O compositor deixou como legado à posteridade uma extensa criação, que abrange quase todos os gêneros musicais. (Santos, 2018, p. 34)

À luz dessa retomada crítica da obra de Oswald, torna-se pertinente refletir sobre a linguagem estética que o compositor cultivou ao longo de sua vida e sobre como ela se insere no contexto do romantismo tardio europeu.

Romantismo Tardio não deve ser entendido apenas como um prolongamento do romantismo oitocentista, mas como um campo complexo de tensões culturais, políticas e estéticas que informaram a música de fins do século XIX e início do século XX.

A música instrumental do romantismo tardio, sobretudo os concertos, carrega uma densidade simbólica que excede o valor puramente formal ou expressivo. Trata-se então de um repertório frequentemente associado à saturação emotiva, à orquestração maximalista e à indulgência estética, numa linguagem cuja potência comunicativa visava simultaneamente ao arrebatamento do ouvinte e à reafirmação de uma subjetividade elevada.

Peter Franklin, ao refletir sobre o legado e a crítica ao romantismo tardio, sublinha que essa música foi constantemente percebida como “demasiado expressiva, emocionalmente manipuladora e, portanto, suspeita” (Franklin, 2014, p. 6). E ainda assim, essa estética encontrou no concerto romântico uma das suas formas mais resilientes de afirmação, que mesmo após o surgimento das vanguardas modernistas, persistia em comunicar significados subjetivos a uma audiência predominantemente burguesa.

No caso de Henrique Oswald, então por este viés, podemos entender que a sua adesão consciente a essa linguagem romântica poderia ser lida mais do que apenas uma simples fidelidade estilística.

A composição do Concerto em 1900, momento em que o nacionalismo musical brasileiro despontava com figuras como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e, posteriormente, Francisco Braga e Villa-Lobos, sugere uma escolha estética e ideológica que merece ser examinada em profundidade.

A permanência na estética do romantismo tardio, com seus traços melódicos expansivos, harmonia cromática refinada e orquestração exuberante, representa também uma resistência a uma estética nacionalizante que se propunha a renovar o papel do compositor brasileiro diante de sua identidade cultural. Tal postura o aproxima do que Franklin descreve como o “artista burguês deslocado”, aquele que mantém um “desdém estético por aquilo que vê como simplificações ideológicas de um nacionalismo de superfície” (Franklin, 2014, p. 104)

Oswald parece propor uma outra forma de pertencimento: aquela do universalismo estilístico, do indivíduo cosmopolita e culto, cuja linguagem artística não precisa ser local para ser significativa. Sob esse ponto de vista mais politizado, a permanência de Oswald na linguagem do romantismo tardio não é anacrônica, mas deliberada. Ela dialoga com o que Franklin interpreta como o “projeto cultural da sensibilidade burguesa”, que a modernidade tentou apagar ou caricaturar como “decadente”, mas que continua a suscitar experiências estéticas densas e emocionalmente complexas (Franklin, 2014, p. 17).

Nesse sentido, o *Concerto para Violino* pode ser lido sim como um artefato político: uma recusa silenciosa às exigências da modernidade nacionalista e uma defesa do poder simbólico da arte instrumental como espaço de interioridade, lirismo e contemplação. A constatação desse gesto estético deliberado, ancorado em

escolhas formais, estilísticas e culturais, abre caminho para uma nova etapa da pesquisa: o exame das leituras acadêmicas que, nas últimas décadas, vêm se dedicando a decifrar as múltiplas camadas da obra de Oswald.

Investigando sobre o mais podemos saber sobre o Oswald compositor, observa-se hoje um conjunto expressivo de estudos acadêmicos voltados a diferentes aspectos de sua produção — sejam eles relacionados a períodos específicos, a gêneros determinados ou às características de sua linguagem composicional. Esses trabalhos acessados por meio de plataformas como: Periódicos CAPES¹⁰, Google Acadêmico¹¹, SemanticScholar¹², Repositório da USP¹³, Repositório UFMG¹⁴ e Plataforma Minerva¹⁵, ajudam a mapear como a figura e a obra de Oswald têm sido redescobertas e reinterpretadas pela pesquisa musicológica.

Agrupando-os por tema e autoria, percorro os passos do desenvolvimento acadêmico e seus diferentes processos analíticos aplicados ao estudo da obra de Henrique Oswald ao longo dos anos, e com este levantamento busco conhecer as contribuições e os resultados alcançados por diversos pesquisadores, o que pode contribuir em duas questões centrais: “Quem era Oswald como compositor?” e “Como sua obra tem sido estudada pela pesquisa acadêmica?”.

Entre os estudos dedicados à produção sacra coral e litúrgica de Henrique Oswald, sobressai a contribuição de Susana Cecília Igayara-Souza, cuja trajetória acadêmica tem início com a dissertação de mestrado defendida em 2001, na qual analisa a Missa de Réquiem no contexto da música sacra coral do compositor. Ao longo de sua produção, Igayara examina o modo como Oswald articula cromatismos, dissonâncias e texturas corais densas na construção de uma linguagem litúrgica que, embora compatível com as reformas promovidas pela Igreja no início do século XX, configura um tratamento harmônico de caráter inventivo e prospectivo.

Em publicações posteriores, como suas pesquisas de 2002¹⁶, 2006¹⁷ e 2009¹⁸, ela aprofunda essa análise, considerando tanto o impacto do Motu Proprio de Pio X

¹⁰ <https://www.periodicos.capes.gov.br/>

¹¹ <https://scholar.google.pt/?hl=pt-BR>

¹² <https://www.semanticscholar.org/>

¹³ <https://www.teses.usp.br/>

¹⁴ <https://repositorio.ufmg.br/>

¹⁵ <https://minerva.ufrj.br/>

¹⁶ (Igayera, 2002)

¹⁷ (Igayera, 2006)

¹⁸ (Igayera, 2009)

sobre a estética sacra da época quanto o uso de procedimentos que enfraquecem a função tonal tradicional. Essa leitura aponta para uma espiritualidade musical marcada por austeridade, contemplação e lirismo multicultural, que equilibra o respeito pelo texto litúrgico com influências harmônicas europeias, especialmente das tradições italiana e francesa.

Em 2015, Igayara¹⁹ amplia sua abordagem ao comparar a produção sacra de Oswald e Alberto Nepomuceno, apontando o uso de modos, referências ao canto gregoriano e uma adaptação criativa às exigências da música litúrgica da época.

Nesse meio tempo, Valéria Matos²⁰ também examina a música sacra de Oswald no contexto da segunda metade do século XIX, sublinhando sua capacidade de conciliar modernidade harmônica com refinamento artístico, mesmo sob as restrições impostas pela Igreja, e indicando um retorno a uma estética mais classicista apenas na fase final de sua produção. Já a dissertação de Toledo²¹ constitui uma leitura detalhada da Missa em Dó Menor, com ênfase em sua organização formal, no tratamento harmônico e na escolha de texturas que evitam o caráter teatral, favorecendo uma atmosfera introspectiva. Ao apresentar sugestões interpretativas, como marcações de dinâmica e prosódia, a pesquisa oferece ainda um referencial prático para músicos e regentes que buscam uma abordagem interpretativa compatível com a estética do período.

Por fim, o estudo de José Francisco Bannwart²², ao investigar a espiritualidade de Alfredo Oswald, filho do compositor, estabelece conexões entre fé, ambiente familiar e criação artística, contribuindo para a compreensão da dimensão biográfica e afetiva que atravessa a produção sacra de Henrique Oswald.

No âmbito da música vocal profana de Henrique Oswald, destaca-se a dissertação de mestrado de Cássia Paula Fernandes Bernardino²³, dedicada ao poemeto lírico Ofélia, composto em 1901, época próxima à composição do *Concerto para Violino e Orquestra*.

¹⁹ (Igayara, 2015)

²⁰ (Matos, 2012)

²¹ (Toledo, 2009)

²² (Bannwart, 2013)

²³ (Bernardino, 2009)

A obra musical, inspirada na personagem de Shakespeare, é analisada sob a ótica da expressividade emocional²⁴ e do entrelaçamento entre música e texto. Bernardino evidencia como Oswald recorre a harmonias prolongadas, acordes com quintas aumentadas e modulações suaves para criar uma atmosfera contínua e introspectiva, sem rupturas abruptas de dinâmica ou contraste, como frequentemente se observa em compositores como Beethoven. A autora observa ainda o uso sutil do fraseado e da agógica como mecanismos de intensificação do discurso musical, acentuando o caráter etéreo da obra. A interpretação intimista sugerida por Bernardino revela uma dimensão do compositor voltada à exploração das nuances expressivas e de uma sensibilidade articulada com o refinamento formal, delineando um perfil artístico marcado por sutileza e contenção poética.

Outra vertente significativa da produção vocal profana de Oswald encontra-se nas pesquisas sobre a ópera *Le Fate*, composta entre 1902 e 1903. O estudo de Susana Cecília Igayara-Souza e Filipe Daniel Fonseca dos Santos²⁵, seguido da dissertação deste último²⁶, representa um importante esforço de edição crítica da obra, que sobrevive apenas em manuscritos. Com base em metodologias da crítica textual, os autores analisam variantes de altura, ritmo, articulação e dinâmica, identificando inconsistências que ora são atribuídas às práticas editoriais da época, ora a omissões involuntárias.

A análise possibilita a recuperação de detalhes composicionais que incidem diretamente sobre a interpretação da ópera, ao mesmo tempo em que reafirma sua inserção no repertório lírico brasileiro. A dissertação de Santos²⁷ examina, ainda, o uso sofisticado de *ossias* — recurso também recorrente no Concerto para Violino —, arpejos e texturas variáveis como estratégias para intensificação da carga dramática, bem como uma orquestração em camadas, que alterna passagens de densidade sonora com momentos de leveza, evidenciando o domínio técnico de Oswald e sua

²⁴ O uso do termo "emocional" nesta tese refere-se especificamente ao conceito romântico de *Affekt* — a codificação estética de afetos na música do século XIX, que buscava traduzir sentimentos humanos em linguagem musical estruturada, não a mera subjetividade individual. Como demonstra Dahlhaus (1989), o Romantismo musical operava uma "objetivação do subjetivo", transformando emoções em materiais composicionais por meio de convenções expressivas (como dinâmicas, rubato e timbre). No contexto violinístico estudado, essa dimensão "emocional" manifesta-se particularmente como herança do bel canto, através de técnicas instrumentalmente codificadas e do diálogo com a filosofia do período. Para evitar anacronismos, opta-se por este termo sempre vinculado às fontes históricas analisadas (tratados, críticas da época), jamais como projeção contemporânea.

²⁵ (Igayara-Souza; Santos, 2016)

²⁶ (Santos, 2019)

²⁷ (Santos, 2019)

filiação estética à tradição operística europeia, em contraste com as correntes nacionalistas que se consolidavam no Brasil naquele período.

A estrutura narrativa do libreto de Eduardo Filippi, inspirado em contos de fadas, favorece uma ambientação de caráter fantástico, que Oswald traduz musicalmente por meio de contrastes tímbricos, linhas melódicas ascendentes e descendentes e diálogos instrumentais que reforçam o lirismo da obra. Nesse contexto, as contribuições de Santos e Igayara delineiam uma faceta do compositor que articula rigor técnico a uma imaginação cênica inventiva, ressaltando a relevância da crítica textual tanto para o resgate de repertórios históricos quanto para a revalorização da tradição operística brasileira, da qual Oswald se consolida como figura de referência.

No campo da música instrumental de Henrique Oswald, nota-se que a abordagem predominante na pesquisa tem sido a edição crítica, voltada à recuperação de manuscritos e reconstrução de obras pouco difundidas.

José Eduardo Martins, ao analisar *os Trois Études pour Piano*²⁸, identifica em Oswald um compositor profundamente vinculado ao virtuosismo característico do romantismo tardio, cuja escrita pianística se distingue pelo refinamento técnico e pela atenção minuciosa aos detalhes, afastando-se de referências ao nacionalismo musical e privilegiando uma estética de caráter lírico e introspectivo.

Juliana D'Agostini e Eduardo Monteiro²⁹, em sua edição do *Romance Op. 7 nº 2 para piano e violino*, reafirmam esse cuidado com as minúcias expressivas e estruturais da obra, conciliando diferentes fontes manuscritas para produzir uma versão coerente com a linguagem de Oswald.

Na mesma linha, a tese de doutorado de Lúcia Amadio³⁰ dedica-se ao *Concerto para Piano e Orquestra, Op. 10*, evidenciando o processo de refinamento orquestral conduzido pelo próprio compositor, que promoveu alterações significativas nos timbres e na instrumentação ao longo dos anos, sugerindo um desejo claro de adequar sua obra às exigências sinfônicas da época.

Outros estudos aprofundam o entendimento estético e formal da obra instrumental de Oswald.

²⁸ (Martins, 1994)

²⁹ (D'Agostini; Monteiro, 2007)

³⁰ (Amadio, 2020)

A dissertação de Ramon Feitosa sobre o *Octeto Op. 27*³¹ destaca sua sofisticação harmônica e textural, com escrita que se aproxima dos octetos de Mendelssohn, mas com identidade própria, fundindo lirismo e densidade sonora em uma estrutura camerística de grande fôlego.

André Cardoso examina os elementos impressionistas presentes em *En Rêve*³², identificando o uso de escalas modais, cromatismos, dinâmicas suaves e uma orquestração contida que cria uma sonoridade etérea e contemplativa, aproximando Oswald de Debussy.

Michael Uhde³³ e Eduardo Monteiro³⁴, por sua vez, propõem uma reinterpretação do legado de Oswald ao sugerirem que sua formação musical, especialmente em Florença, teve forte ligação com a tradição germânica, especialmente a música de câmara alemã do século XIX, o que relativiza a predominância da influência francesa em sua produção.

Já Norton Dudeque³⁵, ao aplicar a teoria bidimensional da forma sonata à *Sonata-Fantasia, Op. 44*, mostra como Oswald articula grandes seções contínuas e derivação motívica para criar uma estrutura formal coesa e inovadora, com linguagem harmônica ambígua e profundamente expressiva.

Esses estudos demonstram que, na música instrumental, Oswald se mostra como um compositor de sofisticação técnica, sensível ao refinamento estético e atento à construção formal, ainda que distante das tendências nacionalistas de sua época. Sua obra caminha entre tradição e inovação, com múltiplos diálogos com as correntes musicais europeias — especialmente alemãs, italianas e francesas —, o que contribui para consolidá-lo como uma figura central no repertório brasileiro de concerto entre os séculos XIX e XX.

1.2 Sobre Daniel Guedes

³¹ (Feitosa, 2019)

³² (Cardoso, 2013)

³³ (Uhde, 2016)

³⁴ (Monteiro, 2011)

³⁵ (Dudeque, 2024)

Daniel Guedes é amplamente reconhecido como um dos violinistas mais influentes de sua geração no Brasil, consolidando uma trajetória de excelência que abrange a atuação como violinista, violista, regente e pedagogo.

Nascido no Rio de Janeiro em 1977, iniciou seus estudos de violino sob a orientação de seu pai, ingressando precocemente no Conservatório Brasileiro de Música.

Em 1991, recebeu uma bolsa da CAPES para estudar na *Guildhall School of Music*, em Londres, com orientação de Detlef Hahn. Mais tarde, continuou sua formação na *Manhattan School of Music*, em Nova York, como aluno de Pinchas Zukerman e Patinka Kopec, participando do renomado *Pinchas Zukerman Performance Program*³⁶. Sua trajetória incluiu ainda intensa dedicação à música de câmara, sob a orientação de professores como Sylvia Rosenberg, Isidore Cohen e Arnold Steinhardt. Ao mesmo tempo, trabalhou regência com Mika Eichenholz e com o próprio Zukerman. (Summit Records, [S.d.]).

Desde a infância, Guedes delineou uma ascensão notável no cenário violinístico, estreando como solista aos dez anos e, desde então, apresentando-se com as principais orquestras brasileiras e internacionais, incluindo formações nos Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Inglaterra, Noruega, Itália e América do Sul. Foi laureado em competições de prestígio, como o concurso Jovens Concertistas Brasileiros, aos treze anos, e o *Waldo Mayo Memorial Award*, em Nova York, que lhe proporcionou sua estreia no *Carnegie Hall* interpretando o *Concerto para Violino nº 1*, de Max Bruch (Hotchkiss, 2020). Sua versatilidade interpretativa o levou a transitar com fluidez entre repertórios sinfônicos, camerísticos e solistas, explorando diferentes estéticas com domínio técnico e sensibilidade estilística.

Além de sua projeção como violinista, Guedes desenvolveu uma significativa carreira como regente, dirigindo diversas orquestras brasileiras, incluindo a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica de Campinas, a Orquestra Sinfônica da Bahia, a Orquestra Sinfônica da USP e a Orquestra Sinfônica da UFRJ. Em 2017, assumiu o posto de Regente Associado da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa, desempenhando um papel relevante na capacitação de jovens músicos (Guedes, 2019).

³⁶ (Guedes, 2019)

Também ocupa a posição de regente da Academia Jovem Concertante, projeto idealizado pela pianista Simone Leitão, voltado para a difusão do repertório sinfônico e a profissionalização de instrumentistas emergentes no Brasil (GROUPMUSE, [S.d.]).

Na esfera da música de câmara, Guedes colaborou com intérpretes de referência internacional, como Shmuel Ashkenasi, Pinchas Zukerman, integrantes do Arianna String Quartet, Daniel Gortler e Ricardo Castro. É membro do Quarteto da Guanabara, um dos mais longevos grupos camerísticos do Brasil, fundado por Mariuccia Iacovino.

Seu duo com o violonista Mario Ulloa tem sido reconhecido pela inovação na abordagem do repertório para essa formação, explorando tanto a tradição erudita quanto a riqueza da música popular brasileira. Concomitante à sua atuação artística, consolidou-se como professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde desempenha um papel crucial na formação de violinistas e músicos de câmara. Além do ensino formal, ministra masterclasses em renomados festivais, como o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão e o Festival de Música de Santa Catarina (FEMUSC), reforçando sua influência no cenário pedagógico nacional (Silva, 2016)

A produção fonográfica de Guedes reflete sua amplitude artística e seu comprometimento com a valorização do repertório brasileiro. Seu primeiro álbum, lançado em 2000 pelo selo Niterói Discos, foi sucedido pelo aclamado *Impressões Brasileiras* (2004), em parceria com o pianista Flávio Augusto, incluindo obras de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Flausino do Vale, Nelson Macêdo e Alceo Bocchino.

Em 2005, gravou *Ya Mariamu* com Fábio Presgrave e Rami Khalife, explorando um repertório que transita entre Astor Piazzolla e compositores contemporâneos. Posteriormente, registrou as sonatas para violino e piano de Beethoven ao lado do pianista Ilan Rechtman pelo selo *Well-Tempered Productions*, além de diversos outros projetos fonográficos dedicados à música de câmara e à difusão do repertório brasileiro (Summit Records, [S.d.])

A abordagem interpretativa de Daniel Guedes caracteriza-se por um compromisso com a integridade estilística e com o detalhamento das inflexões expressivas. Em entrevista sobre a interpretação do Quarteto de Cordas nº 2, de Guerra-Peixe, ele chamou atenção para a importância de respeitar rigorosamente as

indicações de andamento presentes na partitura, sublinhando o domínio técnico do compositor sobre a escrita violinística. (Silva, 2016).

2. CONCEPÇÃO DE PERFORMANCE VIOLINÍSTICA SOB A ESTÉTICA ROMÂNTICA

A análise de performance musical demanda um olhar aprofundado sobre o contexto estético e técnico em que a obra se insere. Nessa perspectiva, torna-se imprescindível compreender os paradigmas da performance violinística romântica, pois este movimento não apenas revolucionou a linguagem musical do século XIX, mas também estabeleceu fundamentos interpretativos que continuam a ecoar na prática violinística contemporânea. Essa investigação histórica torna possível traçar uma linha de continuidade entre as convenções performáticas do Romantismo e as escolhas interpretativas atuais, criando um diálogo entre tradição e modernidade que se materializa particularmente na abordagem de Daniel Guedes.

A delimitação do Romantismo no contexto da performance musical, embora amplamente reconhecida como um fenômeno historicamente identificável, permanece permeada por ambiguidades conceituais. Milsom³⁷ observa que o termo abarca uma variedade de manifestações estéticas e técnicas, cuja cronologia revela-se igualmente fluida: se, para Carl Dahlhaus³⁸, o século XIX musical pode ser balizado entre os anos de 1814 e 1914, relacionando-se aos processos políticos e sociais que moldaram a cultura europeia, outros autores (como Georg Knepler), propõem marcos anteriores, situando suas origens já na Revolução Francesa. A própria dificuldade em circunscrever o Romantismo evidencia a complexidade inerente às práticas musicais do século XIX, nas quais a tensão entre tradição e inovação estruturava não apenas a composição, mas, sobretudo, a performance.

Sob a estética romântica do século XIX, a prática violinística passou por transformações substanciais, marcadas pela valorização da expressividade e do individualismo interpretativo. A busca por uma sonoridade mais intensa e subjetiva levou os violinistas a desenvolver novas abordagens técnicas e estilísticas, entre as quais se inclui o uso ampliado do *vibrato* e a construção de frases musicais com maior flexibilidade e liberdade.

³⁷ (MILSOM, 2020, p. 39–42)

³⁸ (Dahlhaus, 1980, p. 5–6)

Carl Flesch, em suas memórias³⁹, reflete sobre essas mudanças ao examinar as contribuições de virtuosos como Eugène Ysaÿe e Fritz Kreisler, que revolucionaram o estilo violinístico para a época. Ysaÿe foi pioneiro ao empregar um *vibrato* mais contínuo e expansivo, enriquecendo a expressividade até mesmo nas notas de passagem, enquanto Kreisler levou essa técnica ainda mais longe, adotando um *vibrato* mais intenso e persistente, com o objetivo de conferir um caráter nobre e expressivo até mesmo aos trechos rápidos (Flesch, 1930, p. 119–121 [1973])

Flesch conclui que:

Em qualquer tipo de atividade artística, é sempre o impulso, a necessidade expressiva, a compulsão interior que dita em primeiro lugar, e não o equipamento técnico (Flesch, 1930, p. 121 [1973])⁴⁰

Essa visão reflete a essência da performance romântica, na qual a técnica se torna um meio para comunicar emoções profundas e transmitir uma narrativa musical única, valorizando a autenticidade interpretativa acima da precisão mecânica. Esse enfoque impulsionou o desenvolvimento de técnicas como o *vibrato* expressivo, o *portamento* sutil e o rubato livre, ampliando o repertório do violino e consolidando-o como um símbolo do romantismo musical.

Este capítulo examina as convenções performáticas que moldaram a tradição violinística romântica, constituindo um referencial analítico para a seleção e interpretação dos dados. Busca-se, assim, examinar tanto os procedimentos técnicos empregados por intérpretes do século XIX quanto sua permanência — transformada ou reinterpretada — na performance atual, estabelecendo relações entre dilemas históricos e soluções estilísticas contemporâneas.

A fundamentação teórica aqui desenvolvida apoia-se em um conjunto articulado de fontes refletem sobre a prática interpretativa do violino no século XIX. Esses materiais evidenciam de que modo os recursos técnicos e retóricos daquele período continuam a exercer influência, ainda que ressignificada, sobre as decisões artísticas dos performers atuais.

Milsom (2020) assinala que o Romantismo reconfigurou radicalmente a prática violinística, transfigurando sua função no discurso musical. O instrumento, então

³⁹ (Flesch, 1930/1973) *The Memoirs of Carl Flesch*. Edição organizada por Hans Keller. Harlow: Faber & Faber, 1973. (Original publicado em 1930).

⁴⁰ Original: In any kind of artistic activity, it is always the impulse, the expressive need, the inner compulsion which' dictates in the first place, and not the technical equipment.

elevado à condição de *medium expressivo*⁴¹ análogo à voz humana, encarnou os ideais estéticos do período, sobretudo a fusão entre virtuosismo e subjetividade. Essa concepção do violino como "instrumento cantor", nas palavras do autor, cristalizou-se como paradigma técnico e interpretativo do século XIX.

No período romântico, o violino era frequentemente interpretado como um "instrumento cantor", uma extensão da voz humana, enfatizando suas capacidades expressivas. Essa abordagem vocalizada da performance violinística, na qual o violino "canta", tornou-se central para a técnica e o estilo do período romântico⁴². (MILSOM, 2020, p. 70)

Essa dupla natureza - lírica e retórica - não era inteiramente nova, nem do violino, mas assumiu contornos distintos ao longo do processo histórico, como demonstra a pesquisa de Faria (2022). Desde o Barroco, teóricos como Johann Joachim Quantz (1752) já estabeleciam uma analogia entre o violino e a voz humana, porém com uma diferença fundamental: no século XVIII, a comparação restringia-se principalmente à imitação da melodia vocal, como evidenciado pela ênfase no *cantabile* enquanto ideal expressivo.

Cada instrumentista deve se esforçar para executar aquilo que é *cantabile* da mesma forma que um bom cantor o executaria. O cantor, por sua vez, deve, nas peças animadas, tentar alcançar o vigor dos bons instrumentistas, tanto quanto a voz o permitir ⁴³ (QUANTZ, 1752, p. 373[2001])

Já no Romantismo, essa analogia expandiu-se para abarcar a própria estrutura da linguagem articulada, transformando o violino não apenas em um instrumento que "canta", mas que "fala".

Milsom observa que, além de sua associação com a voz no canto, o violino também era concebido como um meio de declamação.

A música não apenas como canto, mas como canção; não apenas como canção, mas também como fala – uma questão à qual agora nos voltaremos. Numerosos autores tentaram expressar a música em termos de seu conteúdo quase literário e linguístico. Isso leva a uma associação das notas com

⁴¹ *Medium expressivo* é um termo da teoria da arte e da musicologia que descreve um elemento material ou simbólico (instrumento, voz, gesto) que veicula significados artísticos. O violino, enquanto *medium expressivo*, opera uma transformação estética análoga àquela descrita por Fischer-Lichte (2008): sua materialidade (arco, cordas) e técnicas (portamento, dinâmicas) geram uma 'corporeidade sonora' que transcende a mera execução. (Fischer-Lichte; Jain, 2008)

⁴² Original: In the romantic era, the violin was often interpreted as a 'singing instrument,' an extension of the human voice, emphasizing its expressive capabilities. This vocalized approach to violin performance, where the violin 'sings,' became central to the technique and style of the romantic period.

⁴³ Original: Each instrumentalist must strive to execute that which is *cantabile* as a good singer executes it. The singer, on the other hand, must try in lively pieces to achieve the fire of good instrumentalists, as much as the voice is capable of it.

sílabas, e das pequenas formulações rítmicas (talvez dentro de compassos específicos) com palavras⁴⁴. (MILSOM, 2020, p. 122)

Essa transição do *cantabile* para o *parlante* refletia uma mudança epistemológica: se para Quantz o violino "cantava", para os românticos ele "discursava", incorporando não apenas a linha melódica, mas toda uma sintaxe musical que emulava a prosódia da fala. Essa perspectiva transformava o violinista romântico num narrador musical, cujo tocar incorporava elementos da retórica clássica - *inventio, dispositio e pronuntiatio*⁴⁵ - agora transpostos para o domínio sonoro. Enquanto no período clássico a expressividade violinística privilegiava a clareza formal, como evidenciado por Leopold Mozart⁴⁶, o Romantismo elevou a ambiguidade e a subjetividade a princípios composicionais, exigindo do intérprete novas estratégias de persuasão musical.

A transposição da retórica clássica para a performance violinística romântica baseava-se na ideia de que a música, como um discurso, deveria comover e persuadir. Os tratados da época (como os de Bériot e Spohr) ensinavam os violinistas a usar recursos técnicos (como dinâmicas contrastantes, mudanças de timbre e articulações expressivas) para criar uma ilusão de fala cantada. Essa não era uma simples imitação mecânica, mas uma reinterpretação criativa, em que cada gesto musical (um crescendo, um *portamento*) funcionava como uma "palavra" em uma linguagem emocional compartilhada entre compositor, intérprete e público.

Particularmente na obra *Violinschule*, Louis Spohr⁴⁷, delineou, no contexto do estudo de novos concertos, os principais expedientes técnicos que elevam a performance para além da mera mecânica, constituindo o que ele chamava de *edler Stil* (literalmente significa estilo nobre e traduzido para o inglês *fine style*). Entre esses elementos, incluem-se: o manejo refinado do arco para a produção de distintos

⁴⁴ Original: Music not only as sung, but as song; not only as song, but also as speech – a matter to which we shall now turn. Numerous writers attempted to convey music in terms of its quasi-literary and linguistic content. This tends towards an association of notes with syllables, and small note formulations (maybe within specific beats) with words.

⁴⁵ A aplicação dos conceitos clássicos de *inventio* (invenção), *dispositio* (organização) e *pronuntiatio* (execução) à música remonta à tradição da retórica musical dos séculos XVI e XVII, especialmente nos tratados *Musica Poetica* (Burmeister, 1606), e *Der vollkommene Capellmeister* (Mattheson, 1739), por exemplo. Ambos reconheceram a música como uma forma de discurso estruturado, em que a criação, a ordenação formal e a expressividade interpretativa se articulam segundo princípios retóricos.

⁴⁶ Leopold Mozart escreveu *Versuch einer gründlichen Violinschule* em 1756, o primeiro grande tratado violinístico do Classicismo, contemporâneo a Quantz (1752).

⁴⁷ Original: (Spohr, 1832). Versões utilizadas nesta investigação: (Spohr, 1852) e (Spohr, 1858)

matizes tímbricos (forte, suave, áspero, flautado); o uso de mudanças artificiais de posição com finalidade expressiva — incluindo o deslizamento entre sons e a troca de dedo sobre uma mesma nota; o domínio das quatro gradações do trêmolo; e a manipulação agógica, com aceleração em passagens impetuosas e retardamento em momentos de caráter terno ou melancólico.

A proposta formulada por Spohr delinea os componentes estruturantes de uma gramática performática integral. No sistema de exercícios por ele desenvolvido, cada elemento técnico assume uma função retórica específica e interdependente: o manejo do arco opera como equivalente instrumental da variação de coloração no discurso musical; os portamenti instauram transições elocutivas contínuas entre ideias sonoras, funcionando como conectivos fraseológicos; o *vibrato* atua como modulador dinâmico de inflexão expressiva, acrescentando densidade articulatória às frases; enquanto as flexibilidades rítmicas cumprem a função de pontuação afetiva, organizando a temporalidade musical segundo gradientes de tensão e repouso.

Para Milsom, Spohr compreendia que a performance musical ultrapassa a mera fidelidade à notação escrita, exigindo do intérprete uma atuação que incorpore uma leitura estética singular, dotada de intencionalidade artística. Para o compositor e violinista alemão, o intérprete deveria ser capaz de dar densidade intelectual à obra, estabelecendo um elo significativo entre a materialidade do texto musical e o universo expressivo proposto pelo compositor. Nesse sentido, a execução que se restringe à reprodução literal das notas com virtuosidade ou genialidade é caracterizada como um estilo correto; no entanto, é somente quando o músico projeta sua própria visão interpretativa, sem comprometer a integridade estilística da obra, que se alcança o chamado *fine style*, resultado da convergência entre precisão, sensibilidade e refinamento formal (algo sublime que não poderia ser ensinado).

Estilo é a maneira pela qual o cantor ou instrumentista executa a música escrita pelo compositor. Quando se limita a reproduzir fielmente o que está registrado nas notas, sinais ou termos técnicos, denomina-se um estilo ou interpretação correta; se o intérprete acrescenta ideias próprias, demonstrando capacidade de animar intelectualmente a obra de modo que o ouvinte possa compreender e compartilhar as intenções do compositor, trata-se então de um estilo refinado, onde se unem precisão, expressividade e elegância⁴⁸. (MILSOM, 2020, p. 42)

⁴⁸ Original: Style is the manner in which the Singer or Player performs Music noted down by the Composer. If it be confined to a faithful delivery of that written down by notes, Signs, or words of art,

A técnica do violino romântico manifestou-se de forma paradigmática no duplo desenvolvimento da mão direita e esquerda, como analisa Milsom (2020). A primeira, responsável pelo arco, transformou-se em campo de experimentação, onde outros sistemas articulatórios tomaram forma - como as “arcadas Kreutzer” e “arcada Viotti” - permitiram uma orquestração de timbres sem precedentes. Essa revolução técnica respondia a demandas mecânicas e constituía antes uma gramática expressiva, onde variações de ataque, pressão e distribuição de arco materializavam no plano sonoro a hierarquia retórica da frase musical.⁴⁹

A influência de Niccolò Paganini também impulsionou avanços na mão esquerda:

A mão esquerda também evoluiu consideravelmente, especialmente em resposta à influência de Niccolò Paganini, cujo virtuosismo expandiu os limites do que era possível no violino. Isso levou ao uso de extensões de tessitura, maior velocidade nas passagens, utilização de harmônicos naturais e artificiais, além do desenvolvimento de sistemas de dedilhado mais elaborados.⁵⁰ (MILSOM, 2020, p. 42)

De um lado, a expansão do vocabulário expressivo através da exploração sistemática de registros agudos, dedilhados de maior complexidade e passagens de virtuosismo, e do outro, o refinamento de técnicas estabelecidas, como as mudanças de posição, que incorporaram o *portamento* como elemento constitutivo da fraseologia musical. Nesse contexto, o *vibrato* transcendeu sua função ornamental tradicional para assumir um papel estrutural na construção do fraseado, embora - como adverte Milsom ⁵¹ - seu uso generalizado tenha gerado simultaneamente esforços de sistematização, revelando a tensão característica do período entre impulsos expressivos e exigências de precisão técnica.

Essa transformação técnica respondia a demandas artísticas concretas: a necessidade de maior projeção sonora em salas de concerto ampliadas, decorrente da popularização dos concertos públicos pagos; a busca por uma paleta tímbrica mais diversificada; e a exigência crescente de versatilidade dinâmica. Como demonstra

it is called a correct style or delivery; if the Performer adds ideas of his own, and if he be capable of intellectually animating the subject so that the hearer may discover and participate in the intentions of the composer, it is called a fine style, in which correctness, sentiment, and elegance are United.

⁴⁹ (MILSOM, 2020, p. 41)

⁵⁰ Original: The left hand also evolved considerably, particularly in response to the influence of Niccolò Paganini, whose virtuosity pushed the boundaries of what was possible on the violin. This led to the use of extensions of range, faster passage speeds, and the use of natural and artificial harmonics, as well as the development of more elaborate fingering systems.

⁵¹ (MILSOM, 2020, p. 43)

Riggs, em seu livro *The Violin*⁵², o aprimoramento das técnicas de arco permitiu não apenas transições suaves entre extremos de intensidade, mas também a articulação precisa da dicotomia fundamental do imaginário romântico - o contraste entre momentos de exaltação passionais e episódios de introspecção lírica.

No século XIX, o refinamento das técnicas de arcada permitiu um controle dinâmico mais sutil e uma expressividade mais rica, aspectos essenciais para o estilo romântico⁵³. (Riggs, 2016, p. 225)

As modificação dos instrumentos, dos arcos, e do som mais encorpado e projetado, longe de representar mero virtuosismo técnico, constituía resposta direta às exigências expressivas da nova linguagem musical, ao que se pode dizer de "demanda por uma oratória instrumental" capaz de comover plateias em espaços ampliados.

O *portamento*, é outra característica marcante da performance violinística no romantismo. Riggs aponta que a utilização do *portamento* teve seu uso com uma primeira ascensão por violinistas do final do século XIX e início do século XX e declínio após a Primeira Guerra Mundial. Esse recurso expressivo facilita as mudanças de posição, proporcionando um fraseado mais fluido. "Ele serve tanto como um recurso expressivo quanto como um auxílio técnico durante as mudanças de posição" (Riggs, 2016, p. 217). Os violinistas ajustavam sua execução em duração, alcance, direção, intensidade e dedilhado, contribuindo para a definição de seu estilo individual. Apesar disso, o uso excessivo do *portamento* pode comprometer a interpretação musical, resultando em uma expressividade exagerada que pode afetar a sutileza e a autenticidade da performance⁵⁴. Em alguns casos, pode até ser percebido como um artifício excessivamente artificial, um julgamento artístico questionável ou como um recurso para compensar eventuais dificuldades técnicas na execução das mudanças de posição.

Esta complexidade, nesta como em outras técnicas, reflete de modo emblemático os paradoxos da performance romântica.

Segundo Milsom, uma das contribuições mais significativas da era romântica para a performance musical consistiu na reconfiguração do papel do intérprete:

⁵² (Riggs, 2016)

⁵³ Original: In the nineteenth century, the refinement of bowing techniques allowed for more nuanced dynamic control and expression, which was essential for the romantic style

⁵⁴ (Gu, 2018, p. 49)

Mas o intérprete que busca 'ser romântico' (em todas as suas várias manifestações) deve explorar ideias sobre como 'ler nas entrelinhas' de maneira mais profunda. Isso inevitavelmente pode levar a mudanças na notação (ou seja, não tocar exatamente o que está escrito, vendo desvios do 'texto' como parte integrante da entrega artística), bem como ampliações da notação (um processo de interpretação artística). (MILSOM, 2020, p. 122).⁵⁵

O intérprete seria um músico impressionante que interpretava a partitura realçando expressividade e subjetividade do compositor, onde quer que elas estivessem. Essa liberdade e criatividade interpretativa era considerada como um aspecto fundamental para performance romântica, o que automaticamente evidencia a individualidade e a emoção pessoal.

Spohr apontava que a expressividade na performance do violino deveria estar associada à ideia de "gosto". O bom gosto, ou seja, a habilidade de equilibrar técnica e expressão sem exagero, era considerado um dos maiores indicadores para julgar um intérprete de sucesso. Para Spohr, todos os meios de expressão técnica só convergem para um *fine style* quando a aplicação é regulada pelo bom gosto e pela sensibilidade do intérprete. Segundo ele, "o estudo dessas técnicas, e a comparação com obras semelhantes, conduzirão o aluno à descoberta do melhor uso do arco e da aplicação expressiva dos recursos, até que seja guiado unicamente pelo sentimento, sensibilidade e gosto" (SPOHR, 1852, p. 154).

Essa valorização do gosto e da sensibilidade individual insere-se nas transformações mais amplas que caracterizaram a prática performática romântica. A definição dessa nova prática para o violino, conforme articulada por Milsom (2020, p. 41), compreende diversas transformações estruturais:

1. Aumento da complexidade técnica da mão direita, incluindo arcadas complexas e variadas, articulações e ligaduras de arco (como as "arcadas Kreutzer" e "arcadas Viotti")
2. Aumento da complexidade técnica da mão esquerda (possivelmente em resposta a Paganini) – expansão de alcance, velocidade, virtuosismo em escalas e arpejos, polifonia, harmônicos naturais e artificiais etc.;
3. Sistemas de digitação cada vez mais complexos, dando origem a *portamenti*, com crescente adoção, recomendação e tentativas de controle;

⁵⁵ Original: But the performer seeking to 'be romantic' (in all the various manifestations of the term) must explore ideas as to how to 'read between the lines' to a greater extent. This inevitably can lead to changes to notation (i.e. not playing what it says, and seeing departures from 'the text' as integral to artistic delivery), as well as magnifications of the notation (a process of artistic interpretation)

4. Adoção crescente, recomendação e, em seguida, tentativas de controle do *vibrato* (no sentido de manipulação/oscilação de entonação);
5. expansão e desvios do texto musical em todas as áreas, mas com mudanças notáveis em termos de tempo, ritmo e dinâmicas;
6. construção da noção do "executor virtuoso" (pós-Paganini) e/ou "intérprete virtuoso" (Joachim).

Essas transformações não ocorreram de forma isolada: resultam de uma dinâmica recíproca entre o aprimoramento técnico dos instrumentistas, as novas exigências composicionais e as modificações organológicas do próprio instrumento. Contudo, a noção de uma progressão linear — que apresentaria a prática violinística romântica como mero desdobramento refinado de modelos anteriores — deve ser considerada com cautela. Embora Milsom⁵⁶ interprete essa trajetória como um prolongamento histórico que culmina na chamada "orquestra romântica", o panorama performático do século XIX evidencia a simultaneidade de práticas divergentes, frequentemente contrastantes, no interior de um mesmo horizonte temporal.

Em vez de uma ruptura categórica ou de uma simples continuidade evolutiva, observa-se uma convivência entre tradições performáticas contrastantes: abordagens mais aderentes à clareza formal do Classicismo compartilhavam espaço com tendências de intensificação expressiva próprias do Romantismo. Nem mesmo o chamado "estilo romântico" consolidou-se de maneira homogênea entre violinistas de uma mesma geração, refletindo, antes, uma pluralidade de entendimentos sobre a função expressiva da performance.

Nessa perspectiva, o "*fine style*" sistematizado por Spohr, baseado na articulação refinada, na inflexão expressiva e na responsabilidade estética do intérprete, deve ser compreendido não como ponto final, mas como uma dentre várias respostas possíveis às demandas expressivas do seu tempo. O *ethos* romântico no violino, assim, manifesta-se como uma multiplicidade de estratégias performáticas, cada uma negociando, a seu modo, o legado clássico e as novas exigências de subjetividade artística.

Tendo delineado as bases estéticas que permearam a tradição violinística no século XIX, seguimos nos aprofundando nos seis parâmetros interpretativos fundamentais: arcadas, dedilhados, *portamenti*, *vibrato*, dinâmicas e realização

⁵⁶ (2020, p. 42)

rítmica. Cada um desses elementos representa um campo de escolhas estilísticas que materializam as tensões entre tradição e inovação. Essa investigação permitirá construir uma base das práticas performáticas da época e compreender como tais dispositivos moldaram — e ainda moldam — a gramática expressiva da performance violinística.

2.1 Sobre arcadas no romantismo⁵⁷

Para prosseguirmos nos aprofundando em cada parâmetro de análise, é fundamental superar concepções lineares de progresso técnico. Durante décadas, prevaleceu a ideia de uma suposta "evolução" rumo à perfeição - seja no desenvolvimento do arco, seja na técnica violinística. Essa visão simplista precisa ser desconstruída. O pensamento contemporâneo demanda uma abordagem que reconheça a coexistência de múltiplas estéticas, modelos de arco e práticas interpretativas, sem hierarquizá-las como estágios rumo a um ideal técnico.

Arcos barrocos, clássicos e modelos modernos conviviam no mesmo período, assim como diferentes visões de musicalidade, articulação e expressão. O romantismo, longe de constituir um sistema homogêneo de práticas, abrigava uma multiplicidade de estilos performáticos, que variavam conforme o país, a linhagem pedagógica e a estética individual de cada violinista.

Nesse sentido, as decisões de arcada e os modos de articulação adotados no século XIX devem ser compreendidos não como etapas de um progresso técnico contínuo, mas como escolhas estéticas e expressivas, ligadas a contextos específicos e, que muitas vezes, podem ser contraditórios.

Tratados de autores como Baillot⁵⁸, Spohr⁵⁹ e Bériot⁶⁰, juntamente com as análises contemporâneas de estudiosos como Clive Brown⁶¹, David Milsom⁶² e Robin Stowell⁶³, nos dão suporte para um espectro de concepções sobre o uso do arco.

⁵⁷ Neste capítulo, o termo "arcadas" para além do conceito de direção (para baixo ou para cima), também inclui o modo de se utilizar o arco, compreendendo articulação do arco e golpes de arco.

⁵⁸ (Baillot, 1835)

⁵⁹ (Spohr, 1832)

⁶⁰ (Bériot, 1858)

⁶¹ (Brown, 1999)

⁶² (Milsom, 2020)

⁶³ (Stowell, 1992)

A técnica de arco no século XIX foi profundamente influenciada pelo desenvolvimento do arco *Tourte* (concavo, com talão pesado e ponta leve), que permitiu maior controle de dinâmica, sustentação e variedade de golpes em relação ao arco barroco. Os tratados românticos dedicam considerável atenção à postura e ao manejo do arco, como explica Dellarole:

Com as mudanças no violino e o uso do arco *Tourte*, surgiu a necessidade de novos materiais para abordar a ampliação do vocabulário de golpes de arco – a variedade de técnicas utilizadas para tocar o violino com o arco. O método de Baillot, Rode e Kreutzer (1803) tornou-se o texto-padrão por pelo menos 30 anos, enquanto Baillot lançou outro método em 1834 para preencher lacunas de seu trabalho anterior. Os pedagogos do século XIX também destacaram a importância do conhecimento e controle da velocidade, pressão e ponto de contato do arco e da expressão. Outros métodos importantes incluem os de Louis Spohr *Violinschule* (1832), François-Antoine Habeneck – *Méthode théorique et pratique de violon* (1835), e de Charles-Auguste de Bériot – *Méthode de violon, Op. 102* (1858). (Dellarole, 2024, p. 54)

Spohr, por exemplo, descreve tanto as vantagens do arco *Tourte*...

Os melhores e mais reconhecidos arcos são os de *Tourte*, de Paris, cuja fama se espalhou por toda a Europa. Sua superioridade se deve, em primeiro lugar, ao peso reduzido combinado com a elasticidade adequada da vara; em segundo lugar, a uma curvatura bela e uniforme, com o ponto mais próximo da crina localizado exatamente no meio do arco, entre a cabeça e o talão (ver representação do arco na Placa C, Figura 3); e, em terceiro lugar, à extrema precisão e refinamento do acabamento.

A maioria dos arcos de outros fabricantes, embora frequentemente semelhantes em aparência aos de *Tourte*, não compartilha essas qualidades superiores, simplesmente porque seus fabricantes não dominam os princípios adequados de construção. Por isso, ao adquirir um arco, é recomendável buscar um que se aproxime o máximo possível do modelo de *Tourte*.⁶⁴(Spohr, 1852, p. 8)

Quanto à posição da mão direita e do braço, Spohr preconizava um equilíbrio entre firmeza e flexibilidade. Orientava que o arco fosse segurado com todos os dedos arredondados em torno da vara, sem espaçamento entre eles, mantendo o polegar flexionado, mas sem excesso, apoiado próximo ao talão e em oposição ao dedo médio. O pulso deveria permanecer elevado, enquanto o cotovelo deveria ser mantido

⁶⁴ Original: The best and most approved Bows are those of *Tourte*, in Paris, which has gained them an European celebrity. Their superiority consists, first, of the trifling weight, with sufficient elasticity of the stick; second, in a beautiful, uniform bending, by which the nearest approach to the hair is exactly in the middle, between the head and the nut (see the representation of the Bow, Plate C, Fig. 3); and, third, in the very exact and neat workmanship.

Most of the Bows of other makers, though often corresponding in appearance with those of *Tourte*, do not possess the advantages above mentioned, simply because the manufacturers do not understand the principles of making them. Therefore, in purchasing, endeavor to get one as nearly resembling *Tourte's* as possible.

baixo e junto ao corpo no talão, buscando uma postura nobre e livre, capaz de favorecer o controle expressivo do arco (SPOHR, 1852, p. 10).

De modo semelhante, Bériot orientava que a mão direita segurasse o arco sem rigidez, com os dedos levemente arredondados e o polegar posicionado de forma flexível junto à vara, evitando tanto a tensão excessiva quanto a dispersão dos dedos. Recomendava ainda a preservação da elasticidade do pulso e a coordenação fluida entre pulso e antebraço para o controle da vara em todos os movimentos, princípios que ecoam os ideais técnicos herdados da tradição clássica de Viotti e do Conservatório de Paris (BÉRIOT, 1858, p. 6).

Durante o período romântico, o vocabulário de golpes de arco (*coups d'archet*) expandiu-se de maneira significativa. Em seu *L'Art du violon* (1834), Baillot descreveu e classificou uma gama de técnicas de arco muito mais ampla do que aquela apresentada no *Méthode* que havia elaborado em colaboração com Rode e Kreutzer para o Conservatório de Paris quase três décadas antes, refletindo as novas exigências técnicas da música da primeira metade do século XIX (Brown, 2007, p. 23–24).

Golpes fundamentais como *détaché* (notas separadas no arco, com som pleno), *martelé* (golpe martelado, com acento enérgico e curta duração), *spiccato* ou *sautillé* (golpe saltado, com o arco ricocheteando ligeiramente na corda) e *staccato volante* (vários ataques sucessivos em um mesmo arco, frequentemente na direção ascendente) tornaram-se parte do vocabulário corrente. No entanto, havia diferenças de abordagem entre as escolas nacionais. A escola franco-belga, liderada por Bériot, incorporou prontamente golpes “elásticos” e saltados e em contraste, muitos violinistas alemães, influenciados por Spohr, preferiam um arco “sobre a corda” (*on-the-string*) na maior parte do tempo, evitando efeitos saltados exceto em passagens virtuosísticas. (THE STRAD, 2014)

As indicações de arco (para cima ou para baixo) tornaram-se cruciais na expressividade romântica, vinculando técnica, fraseado e emulação vocal. Sua escolha afeta diretamente a percepção do caráter musical, funcionando como pontuação afetiva - analogia desenvolvida por Stowell:

O fraseado, geralmente considerado análogo aos sinais de pontuação na linguagem ou à respiração no canto, foi cada vez mais discutido na literatura do século XVIII, embora poucos compositores o tenham notado em suas obras. As nuances eram aplicadas (notadas ou não) para estabelecer os 'picos' e os contornos gerais das frases, bem como seu conteúdo expressivo,

e também eram empregadas livremente para destacar certas dissonâncias, ornamentos, notas cromáticas, cadências (especialmente cadências interrompidas), roulades e coisas do gênero (Stowell, 1992, p. 139).⁶⁵

A diversificação e a sistematização dos golpes de arco (*coup d'archet*) marcaram profundamente o período romântico. Enquanto a *Méthode de violon* de Baillot, Rode e Kreutzer (1803) privilegiava arcadas longas e contínuas, sem menção explícita a golpes saltados, a obra posterior de Baillot, *L'Art du violon* (1834), introduziu uma gama consideravelmente ampliada de técnicas de arco, como *détaché léger*, *perlé*, *sautillé* e *staccato à ricochet*. Essa evolução refletia as exigências técnicas crescentes da música na primeira metade do século XIX e o impacto de novas estéticas performáticas, conforme analisa Clive Brown (1988, p. 105).

Durante o período romântico, embora as convenções de arcada herdadas do Barroco e do Classicismo — como a obrigatoriedade de iniciar os tempos fortes com arco para baixo — permanecessem como referência técnica, a prática interpretativa passou a flexibilizar essas regras em favor de uma expressão musical mais livre e individualizada. Como aponta Brown (1988, p. 101), já nas primeiras décadas do século XIX, a sonoridade sustentada, o fraseado expressivo e o uso de arcadas amplas e marcadas passaram a ganhar ascendência sobre a clareza e a leveza características das práticas anteriores, consideradas cada vez mais “frívolas” diante do novo ideal de expressão profunda e intensa.

Arcadas longas e conectadas, típicas do estilo cantabile, passaram a ser utilizadas para criar sensações de continuidade melódica, imitação vocal e lirismo, favorecendo a fluidez da linha musical. Em contrapartida, o emprego deliberado de arcadas curtas e fragmentadas passou a enfatizar contrastes rítmicos, articulações incisivas e inflexões expressivas, recursos que realçavam a dramaticidade e a variedade do discurso sonoro.

⁶⁵ Original: Phrasing, generally considered analogous to punctuation marks in language or breathing in singing, was increasingly discussed in eighteenth-century literature, although few composers notated it in their works. Nuances were applied (whether notated or not) to establish the 'peaks' and general contours of phrases, as well as their expressive content, and were also freely employed to highlight certain dissonances, ornaments, chromatic notes, cadences (especially interrupted cadences), roulades and suchlike

No período romântico, o intérprete adaptava sua técnica ao conteúdo da obra. O violinista tinha autonomia para modificar as arcadas, destacando o clímax expressivo das frases e moldando a estrutura musical conforme a intenção interpretativa de cada passagem. Embora as partituras nem sempre especificassem detalhadamente o uso do arco, Bériot sugere que o violinista adote uma abordagem comparável à articulação da linguagem falada, conferindo à música uma "pronúncia" expressiva:

Os golpes do arco nem sempre são claramente indicados nas composições musicais, e isso incomoda o intérprete que deseja dar à sua pronúncia o acento adequado às palavras. Para evitar essa falha de indicação, o violinista deve, tanto quanto possível, 1o. seguir em seus golpes a sílabação das palavras escritas (ou supostamente); 2o. Marcar todas as sílabas longas com um arco para baixo, e as curtas com um arco para cima; 3º. Mudar o golpe quando as sílabas estiverem muito próximas umas das outras e indicá-las pelo mesmo golpe com uma separação quase imperceptível.⁶⁶ (Bériot, 1858, p. 232)

Em passagens mais suaves e líricas, os violinistas tendem a optar por arcadas mais longas e sustentadas, reforçando a conexão entre as notas e ajudando a construir uma linha melódica contínua. Já em momentos de tensão crescente ou de clímax, o uso de arcadas mais curtas e intensas enfatiza a articulação, criando um efeito de urgência expressiva.

A exploração de contrastes dinâmicos mediante as arcadas (Fig.1) era essencial para criar uma performance envolvente.

⁶⁶ Original: The strokes of the bow are not always clearly indicated in musical compositions, and this troubles the performer who wishes to give to his pronunciation the accent suited to the words.

To obviate this fault of indication the violinist ought as much as possible, 1st To follow in his strokes the syllabation of the words written (or supposed to be so); 2d. To mark all the long syllables by a down, and the short by an up bow; 3d. To change the stroke when the syllables are too near to each other, and to indicate them by the same stroke with an almost imperceptible separation

Figura 1 – Sinais de diferentes gradações com o arco.

EXPLANATORY SIGNS, GIVING THE DEGREE
OF FORCE OF THE PERCUSSION EMPLOYED UPON
THE FOLLOWING PAGE.

Soft and Sweet 
Medium 
Energetic 

Plate 4.2. Signs for different gradations of the 'utterance of the bow' in
Bériot: *Méthode de violon* (1858, trans. Westbrook & Phipson, c. 1880), 220.

Fonte: (MILSOM, 2020, p. 106)

Segundo Milsom, Bériot, por exemplo, observa que a variação dinâmica era vista como intrinsecamente ligada ao ideal vocal, onde as notas mais altas são normalmente executadas com maior volume, enquanto as notas mais baixas tendem a suavizar-se. Esse conceito é representado visualmente em seu método de ensino:

O sinal de Bériot inclui uma 'linha gráfica' contínua entre três linhas paralelas (a superior como fff, a inferior como ppp) para indicar o aumento e a diminuição do volume em exemplos vocais e de violino. Em geral, essas linhas seguem a altura do tom das notas (ou seja, notas mais altas são mais fortes); finais de frase meio fechados podem incluir uma 'inflexão ascendente' (mais alta) e um fechamento completo com uma inflexão descendente (tornando-se um pouco mais suave)⁶⁷ (MILSOM, 2020, p. 100)

Riggs também fala da indispensabilidade da variação dinâmica como parte do estilo romântico, onde o violinista ajusta a pressão e a velocidade do arco para reforçar as transições emocionais, utilizando técnicas de arco específicas:

A escolha das arcadas altera materialmente a estrutura composicional em como ela é percebida, e era uma incursão esperada do intérprete na própria 'obra'. Isso sugere que havia um mero 'teto de vidro' separando a composição

⁶⁷ Original: Bériot's sign includes a continuous 'graph line' between three parallel lines (the top as fff, the bottom as ppp) to indicate increasing and decreasing volume in both vocal and violin examples. In the main, these follow the pitch height of the notes (i.e. higher notes are louder); half-close phrase endings can include an 'upward inflection' (louder) and full-close a downward one (becoming a little softer).

da execução - um elemento que indica uma diferença decisiva em comparação com o 'Werktreue' do século XX e o baixo status dos intérpretes como 'cifras fiéis'. Nessa visão, o intérprete e o compositor são indivisíveis.⁶⁸ (Riggs, 2016, p. 105)

Além de influenciar a dinâmica, as arcadas desempenham um papel central na construção do fraseado, moldando a maneira como cada frase é articulada e conectada. No Romantismo, o fraseado ganha contornos específicos. Como observa Milsom, o violinista explora diferentes pesos e velocidades do arco, extraindo cores variadas de cada nota.:

O estilo romântico de execução do violino estava impregnado de uma ideologia de vocalidade. Isso se refletia no uso do arco como um meio de articular a música como se fosse um discurso - não apenas na linha melódica, mas na expressão de palavras e emoções inerentes ao som. (MILSOM, 2020, p. 98) ⁶⁹

Stowell (1992) enfatiza que o fraseado romântico frequentemente requer uma abordagem "orgânica", onde as arcadas são escolhidas de forma a garantir uma continuidade fluida, conectando as notas de maneira que se assemelhe à linha de uma voz humana.

Riggs aponta como o domínio do arco possibilita ao violinista ajustar a articulação e a intensidade sonora para refletir com precisão o caráter da frase:

Nas mãos do violinista romântico, o arco tornou-se uma ferramenta para alcançar um tipo de expressão vocal, em que as nuances de cada frase podiam ser sentidas como uma extensão da própria voz do intérprete. Esse potencial expressivo é o que tornou o arco um aspecto tão poderoso da interpretação romântica (Riggs, 2016, p. 144)⁷⁰

Mas Riggs reforça que um dos maiores desafios do intérprete na música romântica é combinar controle técnico com liberdade expressiva para capturar as intensas emoções que caracterizam esse período⁷¹. A complexidade técnica das

⁶⁸ Original: The choice of bowing styles materially alters the compositional structure as perceived, and was an expected incursion by the performer into 'the work' itself. This suggests that there was seen to be a mere 'glass ceiling' separating composition from performance – an element indicating a decisive difference in comparison to twentieth-century 'Werktreue' and the low status of performers as 'faithful cyphers'. In this vision, the performer and composer are indivisible".

⁶⁹ Original: The Romantic style of violin performance was steeped in an ideology of vocality. This was reflected in the use of bowing as a means of articulating the music as one would speech – not simply in the melodic line but in the expression of words and emotions inherent in the sound.

⁷⁰ Original: In the hands of the Romantic violinist, the bow became a tool for achieving a kind of vocal expression, wherein the nuances of each phrase could be felt as an extension of the performer's own voice. This expressive potential is what made bowing such a powerful aspect of the Romantic interpretation

⁷¹ (Riggs, 2016, p. 157)

obras exige do violinista um domínio da técnica de arco, já que é através dela que as nuances emocionais são transmitidas. “A habilidade de manipular as arcadas para criar texturas expressivas distintas tornou-se uma marca dos virtuosos românticos”⁷².

Esse nível de personalização viva é evidente desde as gravações históricas de violinistas como Fritz Kreisler e Jascha Heifetz, que frequentemente ajustavam as arcadas para enfatizar certos aspectos expressivos das peças que interpretavam. Heifetz, por exemplo, era conhecido por seu uso meticuloso de arcadas para criar um fraseado altamente articulado e rítmico, enquanto Kreisler privilegiava arcadas mais conectadas, que proporcionavam um som mais caloroso e contínuo. Esses exemplos ilustram como a escolha das arcadas pode ser adaptada para realçar a individualidade de cada intérprete, criando uma interpretação que é, ao mesmo tempo, tecnicamente precisa e profundamente expressiva.

2.2 Sobre dedilhado no romantismo

A escolha de dedilhado (*fingering*, ou digitação) no violino é parte fundamental da interpretação e varia conforme a escola violinística e a personalidade do intérprete.

No período Barroco, os tratados de violino (como os de Francesco Geminiani em 1751 e Leopold Mozart em 1756) apresentavam abordagens relativamente restritas para dedilhado. Valorizava-se a simplicidade e a afinação, frequentemente mantendo-se na primeira posição e usando cordas soltas quando conveniente. De modo geral, porém, a estética barroca preferia conexões discretas entre as notas, e orientava-se a trocar de posição sem produzir efeito audível de glissando. Para uma secção do classicismo (segunda metade do século XVIII), essas práticas permaneciam em grande parte, embora compositores como Viotti e Rode tenham começado a explorar mais o *cantabile* no violino, o que gradualmente abriu espaço para dedilhados mais variados.

⁷² (Riggs, 2016, p. 159)

No século XIX, virtuosos influenciados por Paganini muitas vezes não escolhiam o caminho mais fácil tecnicamente; um dedilhado mais difícil podia ser preferido se produzisse um efeito sonoro mais impressionante ou expressivo.

Por exemplo, usar um dedilhado com mesmo dedo em notas sucessivas para obter *portamento* tornou-se prática comum – essa técnica de *glissar* ou deslizar conecta as notas “como um cantor” e adiciona expressividade, mas gera um pequeno glissando audível. Já abordagens mais modernas passaram a evitar *portamenti* excessivos em favor de maior limpeza. (Veremos mais sobre isso nos próximos capítulos).

Pedagogos e violinistas consagrados do Romantismo – Pierre Baillot (1771–1842) na França, Louis Spohr (1784–1859) na Alemanha, Charles de Bériot (1802–1870) na Bélgica, Ferdinand David (1810–1873) entre outros – incorporaram ao ensino do violino novas ideias de dedilhado que refletiam o ideal estético da época.

Esses mestres vivenciaram transições entre o que se considera do classicismo e do romantismo e registraram em seus métodos orientações detalhadas sobre como digitar passagens visando não só a execução técnica, mas também a expressividade. Em comparação aos períodos anteriores, observa-se no romantismo: (1) maior uso de mudanças de posição – inclusive para além do estritamente necessário, buscando sonoridades específicas; (2) valorização de *portamenti* como recurso estético, especialmente em melodias cantáveis; (3) preferência por determinadas cordas para obter timbres mais expressivos, evitando-se algumas cordas soltas em contextos líricos; e (4) personalização das digitações, reconhecendo que diferentes dedilhados podiam servir melhor a diferentes intenções artísticas.

Por exemplo, Pierre Baillot, em seu tratado *L'Art du violon* (1835)⁷³, inclui entre os “meios de expressão” do violinista o ato de deslizar um mesmo dedo por uma sucessão de notas ligadas. Baillot orienta usar o mesmo dedo “deslizando imperceptivelmente sobre a corda” quando a expressão e a proximidade das notas exigirem ligar várias notas seguidas (meios ou tons inteiros) sem nova articulação de dedo (Williams, 2023). Essa recomendação deixa claro que, para ele, o dedilhado pode e deve servir à expressão *cantabile*, permitindo conexões suaves similares ao

⁷³ Dados recentes confirmaram que a data da publicação original é mesmo 1835 e não 1834 (Williams, 2023)

legato vocal. Trata-se de uma mudança significativa em relação à estética clássica anterior, na qual se evitava tornar audíveis as mudanças de posição;

Já Charles de Bériot (1858), expoente da escola franco-belga, sintetizou a estética romântica do *bel canto* unida à virtuosidade Paganiniana ainda complementa sobre decisões na escolha de dedilhado em cima do *portamento* frisando, por exemplo, que não se deve fazer dois *portamenti* sucessivos em direções opostas, propondo uma espécie de sistematização ou limite, tal como Carl Flesch também o fez.

Outra faceta essencial do dedilhado romântico foi a exploração dos timbres das diferentes cordas do violino para fins expressivos. Os pedagogos desse período reconheciam que cada corda possui um caráter sonoro distinto e que a escolha do dedilhado – em qual corda tocar determinada nota ou frase – impacta diretamente a expressão. A exemplo de Louis Spohr (Spohr, 1858, p. 70) que comenta em seu método que as cordas soltas, especialmente a Mi e a Lá, soam mais agudas e penetrantes do que as notas “pisadas” equivalentes em cordas vizinhas, por isso devem ser evitadas tanto quanto possível. Ou mesmo Baillot, que dedica um extenso trecho de seu método à caracterização sonora de cada uma das quatro cordas do violino, associando-as não apenas a registros vocais — como soprano, contralto e tenor — mas também à possibilidade de imitação de timbres de outros instrumentos, como a flauta, o oboé, a trompa e a trombeta. Para o autor, essas qualidades não devem ser exploradas como mero artifício técnico, mas como recurso expressivo a serviço da música. Assim, tanto a escolha das cordas quanto do dedilhado deve ser orientada por intenções sonoras e afetivas, ou por razões práticas de execução, buscando-se ainda certa coerência em passagens semelhantes ao longo da obra. (Baillot, 1835, p. 140–144)

O romantismo consolidou um nível inédito de flexibilidade nas práticas de digitação violinística, com intérpretes elaborando soluções técnicas que frequentemente ultrapassavam os limites dos métodos tradicionais. A expansão da indústria editorial musical no século XIX possibilitou a publicação de edições com dedilhados individualizados, nas quais decisões técnicas passavam a operar como elementos distintivos do estilo de cada violinista. Passagens de alta complexidade passaram a ser tratadas por meio de extensões digitais ou mudanças de posição estrategicamente calculadas, em função do efeito expressivo almejado — decisões

meticulosamente anotadas nas edições, atribuídas a um valor interpretativo suplementar. Essa liberdade técnica respondia a novas exigências expressivas e, longe de configurarem convenções mecânicas, as digitações românticas passaram a atuar como dispositivos interpretativos, nos quais cada escolha articulava respostas a exigências técnicas e formulações artísticas particulares. A circulação de edições com dedilhados alternativos — de versões didáticas a propostas altamente idiossincráticas — ilustra como a técnica violinística do período operava.

2.3 Sobre *vibrato* no romantismo

No século XIX, o *vibrato* era geralmente considerado um ornamento expressivo, a ser usado com moderação. E este importante evento ocorreu junto com a mudança da postura e da maneira de segurar o violino. O aperfeiçoamento da técnica de sustentação com o uso do apoio de queixo no fim do século XVIII permitiu que os violinistas tivessem maior controle sobre o *vibrato*, facilitando um movimento mais fluido da mão esquerda. Isso contribuiu na frequência do uso de um *vibrato* mais expressivo e menos restrito tecnicamente, permitindo que os intérpretes se focassem mais na qualidade sonora do que na execução técnica.

Segundo Stowell,

No século XIX, o vibrato havia se transformado em um recurso expressivo, e não mais apenas em um ornamento. Enquanto no período Clássico seu uso era geralmente restrito a notas longas e finais de frase, na era Romântica o vibrato passou a ser empregado com maior frequência e de forma contínua, a fim de intensificar emocionalmente a música⁷⁴. (STOWELL, 2008, p. 131)

Diversos tratados e escritos da época enfatizam que o *vibrato* não deveria ser aplicado de forma contínua em cada nota, mas apenas em momentos especiais para realçar a expressão musical. Louis Spohr, por exemplo, em seu *Violinschule* (1832), advertiu contra o uso excessivo do *vibrato*, chegando a notação detalhada de onde e como empregá-lo – com diferentes ondulações para *vibrati* rápidos, lentos ou

⁷⁴ Original: By the nineteenth century, vibrato had become an expressive device rather than a mere embellishment. Whereas in the Classical period, its use was usually restricted to longer notes and phrase endings, by the Romantic era, vibrato was employed more frequently and continuously to enhance the emotional intensity of the music.

crescentes – e insistindo que o desvio de afinação causado pelo *vibrato* fosse mínimo, quase imperceptível. (Visser, [S.d.])

Tanto Spohr quanto Baillot, importantes figuras desse período, discutiram os tipos de *vibrato* em suas obras. Baillot mencionou três variações, incluindo o *vibrato* da mão esquerda e um efeito combinado entre arco e *vibrato*. Esses teóricos reforçavam a ideia de que o *vibrato* deveria ser executado com grande sutileza, sem distorcer a afinação precisa da nota, e sua aplicação deveria ser cuidadosa, conforme a dinâmica e a intensidade da obra. Dessa forma, a execução do *vibrato* era estritamente orientada para não interferir na clareza tonal da interpretação.

Essa postura influenciou gerações seguintes: Joseph Joachim, um dos grandes violinistas do século XIX, compartilhava dessa visão. Em sua *Violinschule* (1905), escrita com Andreas Moser, Joachim cita a moderação de Spohr e acrescenta:

o aluno não pode ser suficientemente alertado contra o uso habitual [do *vibrato*], especialmente no lugar errado. Um violinista de gosto refinado e saudável sempre reconhecerá o som puro como dominante, e usará *vibrato* apenas onde a expressão pareça exigir⁷⁵. (Joachim; Moser, 1905, p. 96)

Ou seja, para Joachim o *vibrato* era uma ferramenta expressiva pontual, não parte constante do timbre básico do violino. (Lawson; Stowell, 1999). Essa concepção também se refletia nos discursos pedagógicos e na prática interpretativa da época. O *vibrato* era compreendido como uma ferramenta expressiva a ser utilizada com discrição e critério. Esperava-se que fosse aplicado apenas em momentos específicos, onde a expressão musical realmente o exigisse, preservando assim a pureza e a estabilidade do som. O uso excessivo e indiscriminado era frequentemente associado à falta de bom gosto ou de refinamento artístico.

No início do século XX, pedagogos influentes como Carl Flesch continuaram essa discussão à medida que a reflexão sobre o *vibrato* prosseguia.

Ysaÿe foi o primeiro a fazer uso de um *vibrato* mais amplo e já buscava dar vida às notas de passagem, enquanto Kreisler levou às últimas consequências essa revalorização da atividade do *vibrato*; ele não apenas recorreu a um *vibrato* ainda mais amplo e intenso, mas também procurou

⁷⁵ Original: the pupil cannot be sufficiently warned against its habitual use, especially in the wrong place. A violinist whose taste is refined and healthy will always recognize the steady tone as the ruling one, and will use *vibrato* only where the expression seems to demand it

nobilitar passagens rápidas por meio de um vibrato que, embora mais latente do que evidente, ainda assim estava presente.⁷⁶ (FLESCHE, 1973, p. 120)

Carl Flesch defendia que o *vibrato* deveria ser sempre uma escolha artística consciente, nunca um mero hábito técnico. Em sua obra *The Art of Violin Playing*, ele deixa claro que *vibrato* jamais deve ser aplicado por hábito, mas apenas como resposta a uma necessidade expressiva. Essa visão equilibrada buscava evitar tanto a frieza de uma execução sem vibração quanto a monotonia de um *vibrato* constante e sem propósito. Flesch via na variação sutil da intensidade e velocidade do *vibrato* uma poderosa ferramenta para transmitir diferentes nuances emocionais, desde um ligeiro tremor quase imperceptível até vibrações intensas e apaixonadas. Essa abordagem refinada contrastava com a prática que se consolidaria no século XX, marcada pela popularização do *vibrato* contínuo.

Fritz Kreisler consolidou-se como figura central nesse processo de transformação, sendo o primeiro violinista de projeção internacional a popularizar através das gravações a adoção de forma sistemática o *vibrato* praticamente contínuo como traço distintivo de sua sonoridade. Sua técnica, marcada por oscilações constantes e calor tonal intenso, não revolucionou apenas a prática violinística de sua época, mas instaurou um novo referencial expressivo que exerceu influência decisiva sobre as gerações subsequentes. A despeito dessa tendência em expansão, assim como Kreisler também o fez, Carl Flesch sustentou a necessidade de um uso criterioso e intencional do *vibrato*, defendendo que sua aplicação deveria sempre estar subordinada à lógica expressiva da obra, e não ser empregada como artifício automático ou decorativo. O contraste entre essas posturas aponta o *vibrato* não como recurso técnico acessório, mas como componente estruturante na definição de identidades interpretativas no violino moderno.

Leopold Auer, professor de Jascha Heifetz, já criticava, antes da consolidação do modelo kreisleriano, o uso indiscriminado do *vibrato* contínuo. Em 1921, no livro *Violin Playing as I Teach It*, no capítulo dedicado à produção sonora (*Tone Production*), Auer sustenta que o *vibrato* deve ser reservado para realçar notas ou frases em momentos de clímax ou lirismo, e não aplicado de maneira constante, pois,

⁷⁶ Original: Ysaye was the first to make use of a broader vibrato and already attempted to give life to passing notes, while Kreisler drew the extreme consequences from this revaluation of vibrato activity; he not only resorted to a still broader and more intensive vibrato, but even tried to ennoble faster passages by means of a vibrato which, admittedly, was more latent than manifest.

segundo ele, transforma-se em “um artifício de natureza antiartística” que homogeneíza a paleta expressiva. O autor recorre a uma analogia culinária, comparando o uso excessivo do *vibrato* a um prato no qual todos os temperos — sal, alho, pimenta e açúcar — são utilizados sem critério, comprometendo o equilíbrio do sabor e evidenciando, nesse gesto desmedido, a falta de discernimento estilístico por parte do intérprete (AUER, 1921, p.60). Contudo, a escuta atenta de gravações da época revela um certo distanciamento entre o discurso normativo dos tratados e a prática interpretativa registrada. Embora figuras como Auer tenham se posicionado contra o *vibrato* constante, observa-se, em diversas gravações históricas, uma aplicação recorrente do recurso, o que indica uma maior tolerância ou mesmo preferência estética por parte dos intérpretes da época. Essa discrepância convida à reflexão sobre os limites entre prescrição pedagógica e uso prático, além de reforçar a necessidade de contextualização histórica ao analisar a expressividade violinística do início do século XX.

Portanto, as fontes históricas concordam que no período romântico o *vibrato* foi concebido como ornamento expressivo, não como padrão constante. O violinista de bom gosto deveria preservar predominantemente o som puro e reservar o *vibrato* para realces emocionais, em intensidade e frequência dosadas conforme a estética da peça. Essa moderação distinguia a prática do século XIX da abordagem que se tornaria comum posteriormente.

Pesquisas musicológicas associadas ao grupo de Nicholas Cook e outros estudiosos de performance, vêm investigando como o *vibrato* era efetivamente executado no repertório romântico, valendo-se de gravações históricas e ferramentas analíticas (como espectrogramas, medidas de frequência e amplitude do *vibrato*). Esses estudos empíricos documentam a história, e viabilizam a comparação objetiva da prática *vibrato* ao longo do tempo e a verificação junto às descrições dos tratados antigos.

Uma constatação é a mudança drástica no uso do *vibrato* que ocorreu do final do século XIX para o século XX. As primeiras gravações sonoras de violinistas nascidos no período romântico exibem claramente a abordagem tradicional: por exemplo, registros de Joseph Joachim em 1903 (já com seus 70 anos) mostram “quase nenhum *vibrato*; o pouco que há é muito leve e aparece notavelmente apenas

em notas mais longas”. (Leech-Wilkinson, 2009). Mas há um porém, os parâmetros de Joachim mudam conforme o estilo.

Em outras palavras, o estilo performático de Joachim variava de acordo com sua percepção do estilo composicional — algo que se perdeu, em grande medida, nas gerações seguintes. Para nós, sua interpretação de Bach pode soar como se fosse HIP — e de fato ele utiliza cordas de tripa, como ainda era comum na época —, mas sua leitura de Brahms utiliza o arco Tourte para atacar acordes com paixão, e seu próprio repertório (como compositor) é interpretado com tanto sentimentalismo quanto qualquer gravação dos anos 1920⁷⁷ (Leech-Wilkinson, 2009)

Esse estilo mais liso, “mais puro”, era característico do romantismo do século XIX e confirma os relatos dos tratados: *vibrato* comedido, empregado como exceção para destacar certas notas. Já duas décadas depois, nas gravações dos anos 1920 e 1930, ouvimos um contraste marcante: violinistas da geração de Fritz Kreisler, Jascha Heifetz e Mischa Elman adotaram um estilo com *vibrato* praticamente contínuo, tornando-o parte integrante do timbre em quase todas as notas sustentadas.

Emocionalismo por meio de um vibrato mais intenso e contínuo, rubato que favorecia ritardandi nos momentos culminantes, deslizamentos ascendentes até as notas e palavras mais significativas, e uso mais dramático das dinâmicas. Da mesma forma, no violino, um estilo relativamente simples — que ouvimos primeiro nas gravações de Joachim, com vibrato perceptível apenas ocasionalmente para dar ênfase, rubato sutil e frequente, e portamento leve mas constante — parece, à primeira vista, ter dado lugar, nas décadas de 1920 e 1930, a um estilo típico de Kreisler, Heifetz, Elman e seus contemporâneos. Esse novo estilo baseava-se em vibrato contínuo, rubato mais intenso nos momentos cruciais, portamento mais lento e ênfase através de acentuações dinâmicas.⁷⁸ (Leech-Wilkinson, 2009)

Estudiosos atribuem essa transição a vários fatores para além do gosto pessoal. Leech-Wilkinson (2009) por exemplo menciona que Mark Katz⁷⁹, em 2004,

⁷⁷ Original: In other words, Joachim’s performance style varies in order to emphasise his notion of the composition style, something that happened much less in subsequent generations. To us his Bach playing may sound HIP—and he uses largely gut strings, as was still the norm—but his Brahms uses the Tourte bow to attack chords with passion, and his Joachim is as sentimental as anything from the 1920s.

⁷⁸ Original: emotionalism via heavier and more continuous vibrato, rubato that favoured ritardandi at climatic moments, swoops up to the most significant notes and words, and more dramatic use of dynamics. Similarly in violin playing a relatively plain style that we hear first in recordings of Joachim, using noticeable vibrato only occasionally for emphasis, frequent minor rubato, and light but frequent portamento, seems at first glance to have given way through the 1920s and 30s to a style, typical of Kreisler, Heifetz, Elman and their contemporaries, that depended for its greater emphasis on continuous vibrato, heavier rubato at crucial moments, slower portamento, and emphasis through dynamic accents

⁷⁹ Mark Katz é professor de musicologia na University of North Carolina at Chapel Hill e autor de importantes estudos sobre as transformações na performance musical a partir do advento das

apresenta argumentos plausíveis para compreender essa mudança como sendo acelerada pela introdução e relativa popularização das gravações mecânicas (como o fonógrafo). Entre os fatores apontados estão: (1) a necessidade de tornar o som do violino mais audível e destacado nos registros de baixa fidelidade da época, o que teria levado os intérpretes a empregar um *vibrato* mais amplo e contínuo, favorecendo brilho e projeção sonora; (2) a intenção de suavizar ruídos de arco e pequenas imprecisões de afinação, que se tornavam mais perceptíveis nas limitações técnicas das gravações; (3) a tentativa de compensar a ausência do componente visual da performance, intensificando a carga afetiva do som; e (4) a busca por diferenciação estilística entre intérpretes, acentuando a identidade sonora individual.

Em outras palavras, exigências tecnológicas e estéticas do início do século XX podem ter incentivado uma *vibrato* mais presente, que então acabou incorporado ao gosto musical “romântico tardio”.

Há mais pesquisas modernas baseadas em análise computacional de áudio buscam que quantificar precisamente as características do *vibrato* em diferentes intérpretes e épocas. Por exemplo, a musicóloga Dorottya Fabian⁸⁰ e colaboradores conduzem estudos detalhados de gravações, medindo a velocidade (frequência) e profundidade (amplitude) do *vibrato* por meio de espectrogramas e outras ferramentas digitais. O seu trabalho sobre as obras de Bach (Fabian, 2005) dentre outros trabalhos, confirmam que houve um aumento geral na utilização do *vibrato* ao longo do século XX, mas também revelam nuances: a intensidade e a frequência do *vibrato* dependem muito do repertório executado e da escola interpretativa, tanto quanto dependem do período da gravação ou da geração do violinista.

O uso do *vibrato* não evoluiu de forma linear, como um simples aumento gradual. Intérpretes pós-românticos modulavam seu uso de acordo com o estilo da obra, empregando menos *vibrato*, por exemplo, em repertório barroco ou em passagens mais introspectivas. Pesquisadores do CHARM ressaltaram a importância de gravações históricas como fontes concretas para o estudo das práticas de

tecnologias de gravação, com destaque para o livro *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (2004). Sua pesquisa contribui para o entendimento de como práticas como o *vibrato* e o *rubato* foram moldadas pela escuta e pela produção fonográfica ao longo do século XX.

⁸⁰ Dorottya Fabian é professora da UNSW (Austrália) e especialista em musicologia da performance. Sua obra destaca-se pelo uso de métodos empíricos e análises de gravações históricas para investigar como práticas interpretativas, explorando as transformações estilísticas na execução de obras de Bach e outros compositores, considerando aspectos técnicos, culturais e perceptivos.

performance. O *vibrato*, em especial, passou a receber atenção significativa com o avanço dos estudos baseados em registros do início do século XX, como os de Joachim, Pablo de Sarasate e Eugène Ysaÿe. Essas gravações mostram que Ysaÿe e outros virtuosos do *fin-de-siècle* já usavam o *vibrato* de maneira mais contínua do que Joachim, indicando que a transição para um *vibrato* menos pontual começou ainda antes da Primeira Guerra Mundial.

Estudos com análise de *wavelets*, (Mattheij, 2009) ou “*ondaletas*” em português, e espectroscopia de áudio reforçam que ao longo das décadas o *vibrato* tornou-se mais rápido e largo em média, atingindo um ápice de onipresença em meados do século XX, para depois ser reavaliado no final do século XX com o movimento de performance historicamente informada. Em suma, as pesquisas acadêmicas contemporâneas – incluindo as do círculo de Nicholas Cook – confirmam o movimento histórico do *vibrato*: de uso parcimonioso no romantismo (verificado pelas gravações de Joachim sem *vibrato* constante) até uso praticamente constante no auge do século XX (como em Heifetz e outros).

Ao mesmo tempo, esses estudos trazem uma compreensão mais refinada: mostram, por exemplo, que o *vibrato* “romântico” não era um bloco monolítico, variando conforme o intérprete, a tradição nacional (escolas franco-belga vs. germânica, por exemplo) e as exigências expressivas de cada obra. Essa abordagem baseada em evidências sonoras e tecnológicas complementa os tratados escritos, dando-nos uma visão mais completa da prática *vibrato* no repertório romântico.

Gravações de Heifetz e Kreisler são frequentemente referenciadas quando se fala de *vibrato* na música romântica. Através de suas gravações, é possível perceber a transformação da técnica do *vibrato*, que passou de uma ornamentação ocasional a um elemento indispensável da performance expressiva. Leech-Wilkinson (2009) nos traz uma tabela (Tab.1) das medidas sobre o *vibrato* de Joaquim até Kreisler:

A Tabela 1 apresenta alguns números aproximados de taxa (velocidade) e extensão (largura) em uma sequência cronológica de músicos. (Os números foram obtidos lendo os tempos e as frequências em um programa de análise de espectro e convertendo os últimos em frações de semitom. Como não há uma maneira prática de medir cada ciclo e calcular a média, não é um conjunto de números muito confiável, dependendo da capacidade de fazer medições precisas à mão e da paciência para fazê-las em número suficiente. Não tenho grandes pretensões em nenhum dos casos, mas isso dá uma ideia aproximada e espero que seja preciso o suficiente para permitir comparações

posteriores com intérpretes mais modernos (Leech-Wilkinson, 2009, p.103)

81

Tabela 1 – *Vibrato* de Violino de Joachim a Kreisler (tradução nossa).

Nome	Nasc.	Composição	Gravação	Velocidade	Profundidade em semitons*	Comentários
Joachim	1831	Brahms – Dança Húngara	1903	0,12-0,15s	0,2-0,4	Raro, muito irregular
Auer	1845	Tchaikovsky - Melodia	1920	0,16s	0,3	Contínuo, estreito
Viardot	1857	Saint-Saëns - Prelúdio	1902	0,14-0,17s	0,3-0,7	Irregular
Rosé	1863	Bach - Prelúdio	c1928	0,16s	<0,3	Muito irregular
Powell	1868	Elgar - Salut d'amour	1913	0,15s	0,6	Irregular
Flesch	1873	Tenaglia - Begl'occhi	1905	0,16-0,18s	0,4-0,7	Varia com o contexto
		Handel - Sonata	1936	0,16-0,18s	0,4-0,7	Varia com o contexto
Kreisler	1875	Smetana-Fantasia Boêmia	1910	0,12-0,16s	0,4-0,6	Varia com o contexto
		Kreisler-Liebesleid	1910	0,13-0,15s	0,5-0,6	Varia com o contexto
		Bach - Gavotte	1910	0,14s	0,4-0,5	Somente em notas longas
		Kreisler-Liebesleid	1912	0,13-0,15s	0,5-0,6	Mais rubato que em 1910
		Schubert - Ave Maria	1914	0,15-0,16s	0,3-0,4	Com McCormack
		Bach - Adágio (concerto)	1915	0,13s	0,5	Com Zimbalist
		Smetana - Fantasia Boêmia	1916	0,13s	0,5-0,7	Mais rubato que em 1910
		Kreisler-Liebesleid	1926	0,13s	0,5	Regular
		Beethoven-Larghetto (concerto)	1926	0,15-0,16s	0,3-0,5	Mais regular do que nos anos 1910
		Beethoven - Larghetto (concerto)	1936	0,14-0,16s	0,3-0,6	Varia com o contexto
		Kreisler-Liebesleid	1942	0,14s	0,5	Regular
Zimbalist	1889	Bach - Adágio (concerto)	1915	0,17s	0,4	Com Kreisler
Observações:						
Velocidade: duração em segundos de um ciclo de <i>vibrato</i> .						
Profundidade: extensão em semitons de um ciclo de <i>vibrato</i> .						

Fonte: (Leech-Wilkinson, 2009)

Trazendo a questão do *vibrato* para o cenário contemporâneo e mais próximo a Daniel Guedes, Pinchas Zukerman – seu professor – representa justamente uma figura de continuidade daquela tradição mencionada do *vibrato* romântico do século XX. Sua abordagem didática enfatiza um som cheio, sustentado por um *vibrato* generoso e constante aliado a arcadas sólidas. Zukerman, formado na escola de

⁸¹ Original: Table 1 sets out some rough figures for rate (speed) and extent (width) in a chronological sequence of players. (The numbers were obtained by reading off the timings and frequencies in a spectrum analysis program and converting the latter into fractions of a semitone. Since there's no practical way of measuring every cycle and averaging them it's not a very reliable set of numbers, depending on one's ability to make accurate measurements by hand, and on one's patience to make enough of them. I don't make any great claims on either count, but it gives a rough idea, and I hope is accurate enough to allow comparison later on with more modern players).

Dorothy DeLay⁸² e Ivan Galamian⁸³, é conhecido por defender que mesmo em repertório antigo deve-se buscar um timbre belo e ressonante, com *vibrato*. Ele mesmo afirma de forma categórica: “Os alunos frequentemente me perguntam: ‘Como devo tocar Bach?’ A resposta é fácil – você deve tocar com um som bonito, um ritmo encantador... e *vibrato*” (Zukerman, 2016).

Zukerman argumenta que o *vibrato* não é antagônico à autenticidade, mas sim parte natural do som vocal e instrumental. Em entrevista à Revista *The Strad*, ele comparou a ausência de *vibrato* a “tocar como se alguém estivesse sendo estrangulado” – ou seja, um som apertado e sem vida. Para Zukerman, os antigos violinos Stradivari e Guarneri “não foram feitos para soar engasgados”, mas sim para projetar um som amplo e vibrante nos grandes espaços. Ele menciona analogias físicas: assim como um cantor libera o ar para fazer as cordas vocais vibrarem, ou uma bailarina flexiona os joelhos ao pousar de um salto, o violinista deve ‘libertar’ a mão esquerda com *vibrato* para não “travar” o som (e até evitar tensão muscular) (Zukerman, 2016).

Ou seja, Zukerman enxerga o *vibrato* como parte intrínseca de uma sonoridade saudável e expressiva do violino, recomendando vibrar praticamente todas as notas sustentadas, a menos que haja indicação contrária específica do compositor – pois, para ele, o *vibrato* é parte natural da emissão do som do violino, não um efeito opcional. Dentro da “escola Zukerman”, assimila-se a ideia de que qualidade de som e *vibrato* estão intimamente ligados, mas primeiro é preciso ter a base de som pura da mão direita, depois o *vibrato* adiciona a cor pessoal.

Guedes, por ter sido formado sob a tutela do mestre, incorporou em sua própria técnica e estilo interpretativo muitos dos princípios da “escola Zukerman”. É notório como veremos nas seções de análise, o *vibrato* abundante e controlado, remetendo àquela estética romântica. Seu sucesso como solista e camerista internacional reflete essa continuidade bem recebida: a sonoridade que ele exhibe é, em parte, fruto da abordagem técnica adquirida com Zukerman, adaptada à sua personalidade musical.

⁸² Aluna de Ivan Galamian. Professora de Itzhak Perlman, Midori e Sara Chang. Dorothy DeLay incentivava seus alunos a desenvolverem um *vibrato* pessoal e expressivo. Ela recomendava que os estudantes se gravassem e ouvissem suas execuções em velocidade reduzida para analisar a qualidade do *vibrato*, permitindo ajustes precisos na velocidade e amplitude, para o *vibrato* era como a linguagem pessoal do intérprete.

⁸³ Aluno de Lucien Capet e Konstantin Mostras (o que o liga a Auer, pois Mostras foi aluno de Auer). E foi professor de Dorothy Delay, Zukerman, Perlman, Rabin entre outros.

2.4 Sobre *portamento* no romantismo

O *portamento* desempenhou um papel expressivo central na performance violinística durante o período romântico, sendo associado à ideia de canto, de ligação entre notas e de maior lirismo na articulação musical. Embora rejeitado por alguns teóricos do século XVIII, como Leopold Mozart, seu uso foi amplamente aceito e cultivado no século XIX como um recurso emocional que conectava suavemente duas notas, especialmente em passagens lentas e cantábile. Violinistas virtuosos como Paganini (1782–1840) empregavam o *portamento* e o glissando tanto para deslumbrar o público quanto para intensificar a expressividade de sua interpretação (STOWELL, 2018, p. 127).

No século XIX, teóricos como Baillot reconheciam a relação íntima entre digitação, posicionamento da mão e intenção musical. Baillot, em seus escritos, distinguiu entre diferentes tipos de digitação: a digitação segura (para garantir precisão técnica), a digitação adaptada a mãos pequenas e a digitação expressiva, que variava de acordo com o estilo dos compositores. Um dos exemplos disso é Kreutzer (1766 - 1831), que utilizava mudanças de posição frequentes para obter efeitos brilhantes, e Rode (1774 – 1830), que mantinha um caráter tonal mais uniforme, incorporando *ports de voix*⁸⁴ (Stowell, 2018, p.128). Dessa forma se sustentou o uso e o gosto estético específico que valorizava a continuidade melódica e o timbre vocalizado:

Dominar o *portamento* não é fácil, pois o músico precisa aprender o timing e a velocidade perfeitos do glissando para que todo o *portamento* soe natural e agradável aos ouvidos. Saber como executá-lo bem e saber onde usá-lo são igualmente essenciais. Usá-lo em excesso pode soar um pouco clichê e se tornar desconfortavelmente familiar para o público. Há dois grandes violinistas do início do século XX que dominaram essa técnica e inspiraram

⁸⁴ *Ports de voix* é um termo usado na música e na técnica de performance de instrumentos de cordas, como o violino, para descrever um tipo específico de deslizamento expressivo entre duas notas próximas. Este termo refere-se ao movimento suave e controlado dos dedos ao deslizar de uma nota para outra, geralmente usado para dar mais fluidez e expressividade à interpretação. Originalmente um termo relacionado ao canto e à ornamentação vocal, o *port de voix* foi adaptado ao violino e outros instrumentos durante o período clássico e romântico. Ele é particularmente associado a uma execução melódica mais conectada, servindo como uma maneira de ligar duas notas importantes na linha melódica de maneira expressiva e emocional. (Stowell, 2018, p.128)

todas as gerações seguintes: Toscha Seidel [1899 - 1962]⁸⁵ e Jascha Heifetz [1901 - 1987] (CMUSE, 2023)⁸⁶.

Mas foi no período romântico e virada do século XX, que os mestres do violino dedicaram atenção diferente ao *portamento*. Em diversos escritos didáticos da época, o *portamento* é frequentemente associado ao ideal de canto do violino, servindo como recurso expressivo para imitar a voz humana.

Essa concepção é reforçada pelos principais tratados de ensino do violino da época. Joachim e Moser referiam-se ao *portamento* como um dos recursos mais eficazes para imitar a voz humana, comparando seu efeito ao do canto expressivo e natural (JOACHIM; MOSER, 1905). Já Leopold Auer, no influente *Violin Playing as I Teach It*, admitia que o *portamento* podia ser uma das ferramentas mais belas do violinista — capaz de “animar e dar alma” à frase musical — desde que usado com parcimônia e discrição, preferencialmente em frases descendentes e em momentos expressivos pontuais (AUER, 1921, p. 63 [1980])

Flesch, por sua vez, dedicou-se a classificar três tipos: o *glissando* simples; o B-*portamento* (executado com o dedo de partida); e o L-*portamento* (realizado com o dedo de chegada). Flesch observou que, com o tempo, o *portamento* passou a ser executado de forma mais rápida e sutil, refletindo mudanças na estética interpretativa. Embora ele valorizasse seu uso expressivo, criticava os *portamenti* exagerados e repetitivos que marcavam a geração anterior, especialmente por criarem acentos artificiais na frase musical (FLESCH, 1923, p. 210).

⁸⁵ Ouça os portamentos em *Meditation*, de Massenet por Toscha Seidel em <https://youtu.be/NfDmP7pD30E> (Seidel, 1927)

⁸⁶ Ouça os portamentos em *Melodie*, de Tchaikovsky por Jascha Heifetz em <https://youtu.be/22YUP0zQ3sA> (Heifetz, 1939)

Figura 2 – Os tipos de *portamento* segundo Carl Flesch

Ex. 21 (a) slide finger



(b) the 'B-portamento'



(c) the 'L-portamento'



Fonte: Stowell, 2018, p.128

Esses tratados refletem um consenso da época: o *portamento* era considerado parte integral da técnica expressiva romântica, derivada do ideal do *bel canto*. Violinistas do romantismo buscavam “carregar” as notas (*portare* = carregar, em italiano), o que pelo tempo (e pelas tentativas de contenção) se intensificou. Mais tarde, na virada do século XX, o *portamento* que era largamente utilizado, tanto como efeito expressivo quanto como uma solução técnica fluida para mudanças de posição, começou a declinar com o surgimento de novos ideais de clareza, objetividade e fidelidade ao texto, e diversos autores notam que, embora o *portamento* tenha sido onipresente no século XIX e início do XX, seu uso entrou em declínio a partir dos anos 1930.

O musicólogo Mark Katz⁸⁷ observa que “no início dos anos 1930, o *portamento* “começou a cair em desuso”, apesar de ter sido parte integral da arte violinística até então. Após a Segunda Guerra, passou a ser evitado pela maioria dos intérpretes de música erudita. Leech-Wilkinson (2006) propõe que essa mudança não foi apenas questão de moda, mas sim psicológica: o *portamento* carrega uma carga “emocional” de inocência e sentimentalismo que, no pós-guerra, passou a soar antiquada. Segundo ele, o *portamento* associava-se inconscientemente a “verdade e amor

⁸⁷ Nesse estudo, Katz analisa como a introdução das gravações fonográficas influenciou práticas interpretativas, incluindo a diminuição do *portamento* entre os violinistas

ingênuos” e por isso tornou-se visto como “constrangedoramente inapropriado” nas novas estéticas do pós-1945.

O contexto cultural mudou o ouvido – o romantismo efusivo deu lugar a um ideal interpretativo mais sóbrio, onde *portamenti* excessivamente explícitos passaram a ser considerados de mau gosto. A “liberdade interpretativa”, foi progressivamente suprimida em favor de uma estética neoclássica de precisão, influenciada tanto por mudanças no gosto musical quanto pela própria mediação tecnológica. Assim, o *portamento*, outrora um elemento de ênfase retórica, foi relegado a um uso esparso e controlado—quando não eliminado por completo em certas tradições performáticas.

Nas análises empíricas de gravações, temos o projeto CHARM trabalhando sobre registros do início do século XX, quantificando e qualificando o uso do *portamento*. Ferramentas computacionais de análise de áudio (como o software Sonic Visualiser) facilitam a visualização dos *portamenti* por meio de espectrogramas e outras representações gráficas do som. Por exemplo, há um tutorial, elaborado por Cook e Leech-Wilkinson (2009), que demonstra como é possível medir características do *portamento*: intervalo em semitons, duração, formato da curva de afinação e até a variação de volume durante o slide. Há outros pesquisadores mais intimamente debruçados sobre a categorização ou tipificação dos *portamenti* porém ainda sem um consenso. Segundo a musicóloga Emma Williams (2023):

Gravações do início do século XX foram analisadas por alguns dos principais pesquisadores em práticas de performance do século XIX, como Clive Brown, Neal Peres da Costa, Anna Scott, David Milsom, Sarah Potter, Kai Köpp, John Potter, Emlyn Stam e Daniel Leech-Wilkinson. Esses estudiosos utilizaram técnicas de análise de gravações e softwares como o Sonic Visualiser para investigar os recursos expressivos característicos da performance no século XIX, como flexibilidade de tempo, desvios da partitura, vibrato expressivo, tempo rubato e portamento. No entanto, até o momento, nenhum deles se aprofundou de forma detalhada na análise específica do uso do portamento em gravações históricas. Embora Potter (2014) tenha anotado partituras de cantores das primeiras gravações e marcado alguns portamenti, ela não chegou a categorizar os diferentes tipos ouvidas — e inclusive deixou muitos sem marcação. Além disso, Köpp (2015) utilizou o Sonic Visualiser para criar uma lista dos tipos de portamento que identificou em cantores e instrumentistas de gravações antigas, com base em fontes escritas do século XIX. Stam, por sua vez, está atualmente desenvolvendo essa classificação com mais profundidade em sua tese de doutorado em andamento. Stam está comparando detalhadamente cantores e violistas de gravações históricas e observa que ambos compartilham uma linguagem estilística comum na produção do portamento, embora os cantores utilizem uma variedade maior de tipos, já que os violistas (e os instrumentistas de cordas em geral) enfrentam limitações técnicas quanto a dedilhado e cruzamento de cordas, o que impacta a execução do portamento. Contudo, mesmo com essa análise mais detalhada e as tentativas de categorização dos tipos de portamento em gravações antigas, as categorias propostas tanto por Köpp quanto por Stam

infelizmente não contemplam todos os tipos observados nas gravações que examinei⁸⁸. (Williams, 2023)

Esses estudos mostram que os violinistas do fim do século XIX e início do XX compartilhavam uma “linguagem expressiva” comum (*portamento*, *vibrato*, *rubato* usados em graus variados) ainda que cada artista tivesse sua personalidade sonora única.

2.5 Sobre dinâmicas no romantismo

O século XIX assistiu à consolidação do Romantismo como força transformadora da prática musical, privilegiando a expressão subjetiva e a individualidade interpretativa. Particularmente no violino, desenvolveu-se uma estética da "declamação instrumental" que conferia ao instrumento qualidades vocais, capacitando-o a transmitir afetos com intensidade e imediatez (MILSOM, 2020). O paradigma da "voz cantante" instrumental - profundamente enraizado na tradição do bel canto - manifestava-se através de um tratamento dinâmico elaborado, onde cada nota se tornava portadora de intenção expressiva.

Os tratados violinísticos do período, como o de Bériot (1858), codificavam esse ideal através de princípios de articulação melódica que refletiam a prosódia vocal: notas agudas frequentemente recebiam ênfase dinâmica (*fff*), enquanto passagens

⁸⁸ Original: Early recordings from the turn of the 20th century have been analysed by some of the leading 19th-century performance practice researchers, such as Clive Brown, Neal Peres da Costa, Anna Scott, David Milsom, Sarah Potter, Kai Köpp, John Potter, Emlyn Stam and Daniel Leech-Wilkinson. These scholars have used recording analysis techniques and software such as Sonic Visualiser to investigate the expressive devices of 19th-century performance practices, such as tempo flexibility, deviation from the score, expressive vibrato, tempo rubato and portamento. However, so far none have gone into a great deal of detail when looking specifically into early-recorded portamento use. While Potter (2014) annotated scores of early-recorded singers and marked some portamenti, she did not categorise the different types heard and even left out many altogether.² Furthermore, Köpp (2015) used Sonic Visualiser to create a list of the types of portamento he has heard in early-recorded singers and instrumentalists that relate to 19th-century written sources,³ which Stam is currently developing in more detail in his forthcoming PhD thesis.⁴ Stam is comparing early-recorded violists and singers in detail and notes that they share a common stylistic language and way of producing portamento, but that singers use a greater range of portamento types, as violists (and string players in general) have limited fingering choices and string crossings that impact portamento execution.⁵ However, despite this more detailed analysis and categorisation of early-recorded portamento types, the categories that both Köpp and Stam developed unfortunately do not account for all types heard in the recordings I examined

graves eram tratadas com delicadeza (ppp) - conforme demonstram as análises de Milsom (2020, p. 97-98). Contudo, longe de constituírem um sistema rígido, essas convenções configuravam um campo interpretativo maleável, no qual o intérprete podia articular criativamente as indicações textuais à gramática afetiva ou programáticas da obra, tal como concebida no horizonte estético do romantismo.

Milsom (2020, p. 97-98) demonstra que Bériot emprega essas diretivas dinâmicas com o objetivo de alcançar o que denomina “variedade de entonação” — prática intimamente vinculada à tradição belcantista do século XIX. Essa abordagem buscava ultrapassar a simples gradação de intensidades sonoras, incorporando ao fraseado nuances prosódicas derivadas da fala humana, especialmente nas resoluções fraseológicas. Segundo o tratadista, em meias-cadências (ou conclusões parciais de frase), recomendava-se uma inflexão ascendente acompanhada de um crescendo sutil, ao passo que as cadências perfeitas exigiam inflexão descendente associada a um decrescendo progressivo. Essa técnica expressiva, concebida para transformar o violino em instrumento de articulação discursiva, era considerada fundamental tanto para a vivacidade interpretativa quanto para a comunicação das intenções estilísticas codificadas no texto musical.

As orientações de Bériot refletem uma abordagem que reconhece ao intérprete certo grau de flexibilidade na elaboração da performance. A aplicação de dinâmicas variáveis facultava ao violinista modular a intensidade e o perfil do som ao longo da progressão melódica, ajustando inflexões para produzir contrastes e acentuar o sentido expressivo intrínseco à peça. Essa prática foi amplamente assimilada no repertório romântico, em que a diversidade gestual e a articulação de afetos codificados eram fundamentais para evocar o imaginário estético da época.

Ou seja, a técnica de dinâmicas ultrapassava o mero controle de volume — envolvia a articulação deliberada de outros recursos expressivos, como o *vibrato* e o *portamento*, com vistas a intensificar determinadas inflexões afetivas e ressaltar passagens de maior tensão discursiva. Quando conjugadas às variações de intensidade, essas técnicas ampliavam o repertório gestual do intérprete, favorecendo a exploração de diferentes configurações tímbricas e interpretativas. O uso criterioso do *vibrato*, por exemplo, conferia relevo expressivo a notas estrategicamente escolhidas, enquanto o *portamento* acentuava o caráter elocutivo da linha melódica, evocando a tradição retórica do violino romântico.

A interação entre dinâmica, *vibrato* e *portamento* constituía, assim, o alicerce de uma abordagem interpretativa voltada à construção de universos sonoros articulados esteticamente. Segundo Milsom (2020), dominar a aplicação dessas técnicas de forma estilisticamente coerente era condição fundamental para a assimilação das práticas de performance do século XIX, período em que cada frase e cada nota eram moldadas com a intenção de produzir uma experiência de escuta carregada de significado sentimental. A aplicação criteriosa desses procedimentos fazia com que o violino não apenas emitisse som, mas enunciasse e cantasse, instaurando uma forma de comunicação sensível entre intérprete e ouvinte.

A dinâmica no violino romântico assumiu o estatuto de princípio interpretativo, por meio do qual a música era concebida como linguagem dotada de intensidade e mobilidade interna. O intérprete, ao dominar esse recurso, não se limitava à execução fiel do texto notado, mas instaurava uma realização performática capaz de articular tensões, inflexões e gradações expressivas com alto grau de intencionalidade estilística. A leitura de Milsom acerca dessas práticas evidencia a centralidade das dinâmicas — em articulação com outros dispositivos expressivos — na construção de um discurso interpretativo coerente com os ideais estéticos do romantismo, em que a performance se configurava como instância de reinvenção sensível da obra.

2.6 Sobre realização rítmica no romantismo

Rubato, termo italiano que significa "tempo roubado", refere-se à liberdade rítmica expressiva, à realização rítmica de acelerar ou desacelerar temporariamente o andamento para realçar a frase musical. Deste antes do romantismo, com Carl Phillip E. Bach, Leopold Mozart, Tartini, muito já se escrevia sobre unidades métricas irregulares com funções diversas. Segundo Askin⁸⁹ (1996) distinguem-se dois tipos de *rubato*: (1) aquele em que o andamento global é alterado (atrasos ou acelerações não escritos pelo compositor), e (2) o *rubato* compensado, em que o intérprete atrasa

⁸⁹ Sua tese de Doutorado, *Early Recorded Violinists*, analisa as gravações de 13 violinistas, desde Joseph Joachim até Mischa Elman. (Askin, 1996)

algumas notas e adianta outras de modo a manter o pulso médio, "roubando tempo e devolvendo-o" dentro do compasso.

No repertório romântico para violino, grandes virtuosos dos séculos XIX e início do XX empregavam o *rubato* de maneiras distintas e individualizadas. Joseph Joachim, por exemplo, como representante da escola germânica, era amplamente reconhecido por sua adesão rigorosa ao texto notado. Em suas raras gravações (1903), observa-se que seu *rubato* se mantinha sempre dentro do tempo — o chamado *rubato* do tipo 2 —, prolongando ocasionalmente determinadas notas e abreviando outras, sem comprometer o andamento subjacente (Askin, 1996, p. 62). Além do chamado *rubato* “perfeito” (isto é, aquele que preserva o equilíbrio métrico), Askin (1996, p.63) atribui aos acentos agógicos um papel característico na abordagem de Joachim; tais acentos envolvem intensificações que não se limitam ao âmbito dinâmico, mas incluem também um leve aumento na duração da nota. Essa atenção à estrutura rítmica refletia uma orientação interpretativa de cunho mais clássico do que sentimental.

Eugène Ysaÿe (1858–1931), por sua vez, como representante da escola franco-belga, adotava uma abordagem contrastante. Segundo Askin (1996), suas gravações evidenciam o uso de um *rubato* extremamente livre e idiossincrático. Ysaÿe frequentemente se desvinculava do acompanhamento, executando com tamanha elasticidade temporal que ao pianista colaborador cabia manter um andamento regular, sem antecipar ou tentar corresponder de forma previsível à realização rítmica do solista.

Essa realização rítmica mais independente (às vezes chamada *rubato* melódico) tornava realmente difícil para o pianista acompanhá-lo, mas criava um efeito declamatório e improvisatório que impressionava. Ysaÿe levava ao limite a liberdade rítmica romântica e influenciou discípulos como Jacques Thibaud e Mischa Elman, cujas gravações também exibem *rubato* amplamente flexível e desvinculado do pulso rígido.

Askin continua, com por exemplo, com as gravações históricas de Sarasate (como *Zigeunerweisen*, 1904), onde percebeu que *rubato* inserido de forma natural na frase sem exagerar a ponto de perder a coesão com o acompanhamento, ou seja *rubato* tendia a servir a elegância da linha melódica sem os atrasos extremos de Ysaÿe.

E não posso deixar de citar os estudos sobre o estilo de Fritz Kreisler. A sua flexibilidade rítmica é uma das marcas mais reconhecíveis do seu estilo interpretativo. Seus andamentos tendem a ser mais dilatados do que os de seus contemporâneos, permitindo um fraseado mais livre e expressivo. Essa característica se manifesta por meio de rubati frequentes, oscilações temporais sutis e agógicas que modelam a linha melódica com refinamento e lirismo.

Franco (2022), ao analisar tecnicamente gravações de Kreisler de 1926 e 1942 da cadenza do Concerto de Mendelssohn, observa que o violinista emprega variações de tempo que, embora livres, mantêm coerência estrutural, contribuindo para uma sensação de espontaneidade controlada. Sasha Margolis (2022) também destaca que o *timing* de Kreisler — embora altamente pessoal — nunca compromete a inteligibilidade formal da obra, mas sim reforça o caráter expressivo de cada frase musical. Essa liberdade agógica, associada ao charme vienense, tornou-se um dos traços estilísticos mais imitados do intérprete e permanece como referência histórica para o entendimento da performance violinística do início do século XX. Esses exemplos ilustram a diversidade das práticas de *rubato* entre os mestres do violino romântico.

Pesquisas em performance musical documentam que os violinistas tenderam a adotar um ritmo mais estável e rigoroso, com menos oscilações espontâneas de tempo. Por exemplo, Ornoy e Cohen (2018) no artigo *Analysis of contemporary violin recordings of 19th century repertoire: identifying trends and impacts*, analisaram gravações e seus resultados apontam a “estabilização relativa do andamento e ritmo” como uma característica do estilo violinístico do meio do século XX. Grandes solistas após a década de 1930 (Heifetz, Milstein, Oistrakh etc.) geralmente mantinham o pulso mais estrito, aplicando *rubato* de forma mais comedida se comparados aos românticos da geração anterior. Esse movimento rumo a maior fidelidade rítmica pode ser atribuído a mudanças de gosto estético (influência do modernismo e do objetivismo musical da época) e às exigências técnicas das gravações em estúdio, que pressionavam por execuções precisas.

Por outro lado, na virada para o século XXI observa-se uma revalorização plural das práticas históricas. Ornoy e Cohen (2018) que analisaram também gravações contemporâneas (1999–2017) de repertório do século XIX que mostrou que os violinistas atuais apresentam uma mescla de abordagens estilísticas, que é onde

Daniel Guedes também se encaixa como veremos capítulos seguintes. Muitos incorporam dispositivos expressivos típicos da era romântica – como *portamenti* sutis, *ritardandi* e *accelerandi* internos e articulação flexível – dentro de uma estrutura técnica moderna. Essa tendência reflete a influência do movimento de Interpretação Historicamente Informada (HIP), cuja estética filtrou-se para o *mainstream*: hoje jovens solistas transitam entre toques de estilo antigo e precisão contemporânea, quebrando a antiga divisão entre “interpretação tradicional” e “interpretação historicista”.

Para encerrar esta seção, é importante observar que o *rubato* — ou a flexibilidade temporal — permanece um dos elementos centrais na interpretação do repertório romântico no século XXI. As análises de gravações históricas demonstraram o grau de liberdade e retórica que caracterizava o fraseado dos grandes mestres do romantismo, enquanto estudos comparativos evidenciam a consolidação posterior de tendências orientadas por maior regularidade rítmica. Atualmente, busca-se uma via intermediária fundamentada em práticas historicamente informadas: intérpretes assimilam recursos estilísticos do passado, articulando-os às demandas técnicas contemporâneas e aos paradigmas estéticos em vigor. No ensino, equilibra-se a aderência às indicações da partitura com a valorização da liberdade interpretativa. Muitos pedagogos e performers experientes defendem que o *rubato* deve ser empregado com intencionalidade estilística, evitando-se sua utilização como efeito superficial ou ornamentação gratuita. Em qualquer circunstância, permanece como traço de identidade interpretativa — expressão da subjetividade do violinista — e, quando aplicado com discernimento, estabelece um elo entre a intenção expressiva do intérprete e a estética romântica da obra, tal como se observava nas performances de Joachim, Ysaÿe e Kreisler.

Após destrinchar estes 6 parâmetros de análise, vale lembrar de Henrique Oswald, e sua relação com figuras centrais do romantismo europeu, como Hans von Bülow. Um dos principais defensores da interpretação romântica, Bülow enfatizava a flexibilidade rítmica e a liberdade expressiva como elementos essenciais para a autenticidade musical. Inserido nesse ambiente artístico e cultural durante sua formação na Europa, Oswald assimilou essa abordagem, consolidando uma visão interpretativa que transcendeu a rigidez notacional e privilegiou a expressividade na performance.

Ao assimilar esses princípios, Oswald desenvolveu uma abordagem composicional e interpretativa orientada por um ideal de equilíbrio entre liberdade rítmica e refinamento expressivo. Sua convivência com artistas que cultivavam a elaboração das nuances interpretativas reforçou a concepção de que os recursos técnicos deveriam estar subordinados à articulação afetiva da obra. Nesse sentido, sua produção exemplifica a forma como os ideais românticos europeus foram absorvidos em contexto também brasileiro.

A seguir, apresenta-se a tabela-resumo (Tab.2) proposta por Milsom (2020, p. 122), que compara as concepções estereotipadas do estilo romântico em contraste com o moderno.

Tabela 2 – Entendimento estereotipados de romantismo e modernismo.

Elemento Estilístico	Modernista	Romântico
Consideração cuidadosa do tempo	x	x
Tempo como um constituinte elástico da expressividade		x
Ritmos variáveis tratados de forma informal		x
Ampla gama de tipos de fraseado e articulações de arco	x	x
Liberdade para editar, alterar, acrescentar à notação		x
Performance definida por uma ideia narrativa, gerada tanto melódica quanto harmonicamente		x
Alto grau de precisão notacional privilegiando o detalhe	x	
Alto grau de flexibilidade notacional (e, às vezes, imprecisão) privilegiando ideias sobre o detalhe		x
Mudanças expressivas baseadas em uma cuidadosa avaliação linguística da melodia	x	
Mudanças expressivas baseadas em uma cuidadosa avaliação do contexto de humor		x
<i>Vibrato</i> aplicado como uma parte básica de um bom som	x	
<i>Vibrato</i> usado, omitido, variado conforme o contexto emocional/linguístico		x
Dinâmicas cuidadosamente observadas	x	
Dinâmicas tratadas de forma variável – adicionadas, alteradas, variáveis		x

Fonte: Milsom, 2020, p.122

Para evitar compreensão equivocada do quadro acima, reforço que a performance modernista não é necessariamente "menos expressiva" ou "inferior" ao estilo romântico. A questão neste quadro é poder observar como a prática modernista emprega seu conjunto de ferramentas expressivas, comedidas, porém com um alto grau de sofisticação e controle. Em contraste, o estilo romântico usa uma abordagem mais abrangente para a expressão, onde praticamente todos os elementos da performance são potencialmente moldáveis pelo intérprete.

No século XIX, os músicos e teóricos discutiam quais técnicas expressivas poderiam ser usadas sem exceder o "bom gosto". No entanto, quase tudo era considerado um recurso válido, desde que usado adequadamente.

3. METODOLOGIA

Esta pesquisa se baseia em seis fontes primárias, a saber:

1. um vídeo de 2015 que registra a performance de Daniel Guedes interpretando o *Concerto para Violino e Orquestra* de Henrique Oswald com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), sob a regência de Lee Mills, maestro norte-americano (GUEDES; MILLS; OSWALD, 2015a, 2015b)
2. uma fotocópia digital de um manuscrito autógrafo do compositor (Oswald, 1900), versão para violino e orquestra, extraído dos anexos da dissertação de Felice (1997) e proveniente do Arquivo Nacional, ao qual me referirei como **Ms-1900** (Oswald, 1900)
3. uma fotocópia digital de um manuscrito autógrafo copiado em 1904, versão para violino e orquestra, cedido pela Biblioteca da ECA/USP, ao qual me referirei como **Ms-1904** (Oswald, 1904)
4. uma parte orquestral, fruto do trabalho de edição crítica Felice em sua dissertação de mestrado, referida como **Ed-FELICE** (Felice, 1997)
5. uma parte solo da edição publicada pela Academia Brasileira de Música (ABM), editada por Herz Dawid Korenchender, que chamarei de **Ed-ABM** (Oswald, 2001a)
6. uma parte solo contendo interferências do violinista Erich Lehninger, incluindo uma cadenza de sua autoria, também publicada pela ABM e editada por Herz Dawid Korenchender (Oswald, 2001b), à qual me referirei como **Ed-ABM/LEHNINGER** (Oswald, 2001b)

Este estudo de caso realiza análises qualitativas e quantitativas de natureza empírica, baseadas em excertos da parte solo do *Concerto para Violino e Orquestra* de Henrique Oswald, conforme metodologias sugeridas por Nicholas Cook e Leech-Wilkinson⁹⁰. Inicialmente, foram selecionados trechos pontuais e representativos da gravação de Daniel Guedes, escolhidos pela concentração de eventos técnicos e expressivos relevantes em curto espaço de tempo, o que permitiu explorar com rigor os métodos manuais de análise sonora e visual. As análises qualitativas foram realizadas por meio da escuta atenta e repetida e da observação detalhada de

⁹⁰ (Cook, 2007, 2013, 2018; Cook et al., 2009; Cook; Leech-Wilkinson, 2009; Leech-Wilkinson, 2009)

fotogramas extraídos do vídeo, considerando parâmetros como altura, articulação, dinâmica, ritmo, andamento e timbre. Na sequência, análises quantitativas de espectrogramas e fotogramas dos mesmos eventos foram realizadas utilizando os softwares *Adobe Audition* (2022) e *Sonic Visualiser* (2022), com medições manuais.

Parte fundamental do processo consistiu também na transcrição integral da parte solo interpretada por Daniel Guedes, incluindo a cadenza da sua autoria, apresentada nesta tese como Anexo 1. Essa transcrição foi elaborada a partir da escuta minuciosa da gravação e permitiu o mapeamento detalhado das escolhas interpretativas do performer.

Posteriormente, a investigação foi ampliada para abarcar um corte mais extenso da obra, buscando consolidar a compreensão dos padrões técnico-musicais presentes na performance, sem, no entanto, pretender a análise exaustiva da totalidade da gravação.

Os exemplos musicais apresentados ao longo da tese são construídos a partir da combinação entre excertos de partitura, fotogramas e espectrogramas extraídos da gravação, com o objetivo de explicitar as relações entre texto musical, som e gestos expressivos na performance de Daniel Guedes.

Quanto à descrição das notas na transcrição e nas análises subsequentes, adota-se o sistema de notação científica em que o Dó Central é identificado como $Dó_3$ ou $Dó_3$, também grafado como C3. Essa convenção foi utilizada para uniformizar a indicação de alturas ao longo da tese, tanto nas transcrições da parte solo quanto nas análises de fotogramas e espectrogramas.

A descrição das localizações dos eventos relevantes é realizada com precisão de segundos ou de milissegundos, conforme a necessidade analítica. No início de cada análise (identificada pelos subtítulos correspondentes aos compassos), a minutagem referida pode se basear tanto no arquivo de vídeo completo (Guedes, Oswald e Mills, 2015) quanto em excertos específicos, conforme a presença ou não de QR Codes.

Quando o exemplo analisado é acompanhado de QR Code, as indicações temporais referem-se ao excerto extraído correspondente, contando a partir do início desse trecho. Quando não há QR Code associado ao exemplo, a minutagem refere-se diretamente à linha do tempo do vídeo completo.

Para eventos pontuais, utiliza-se a marcação de minutos e segundos, como em [4:49], indicando a ocorrência de um evento a 4 minutos e 49 segundos do início do trecho (ou da gravação completa, conforme o caso). Quando necessário um nível maior de precisão, a marcação inclui milissegundos, como em [4:47.901], assinalando 4 minutos, 47 segundos e 901 milissegundos.

Para trechos que abrangem a duração de vários eventos, utiliza-se a notação em intervalos, como [4:49–4:54] ou [4:47.901–4:58.608], representando a extensão entre os tempos inicial e final, sempre seguindo a mesma lógica de referência (excerto ou gravação completa).

3.1 Conceitos e modelos para as análises de performance em vídeo

A análise de performance musical desenvolvida nas últimas décadas propõe-se a ultrapassar os limites da partitura, concebendo a prática interpretativa como um processo de elaboração expressiva dotado de múltiplas camadas de complexidade. Em vez de restringir-se à reprodução precisa do texto musical, esse campo valoriza as decisões interpretativas dos músicos e os modos pelos quais tais escolhas articulam dimensões estéticas, históricas e sociais da performance. O material teórico que sustenta essas abordagens segue diversas vertentes; dentre elas, destaco as publicações vinculadas ao *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)*, particularmente os trabalhos conduzidos por seu investigador principal, Nicholas Cook.

Conforme descrito por Nicholas Cook (2013, p. 1), “a experiência da performance ao vivo ou gravada é uma forma primária da existência da música, não apenas o reflexo de um texto notado.” Com isso, ele sublinha que a performance deve ser entendida como uma prática criativa que transforma a partitura em uma experiência estética única. Dessa forma, a performance assume um papel fundamental na comunicação de significados, mediando a relação entre o compositor e o ouvinte, e situando a obra dentro de um contexto histórico e cultural específico. Cada performance, portanto, é uma experiência singular, influenciada pelo ambiente, pelo público e pelo momento em que ocorre.

Cook enfatiza que, ao investigar a música como performance, reconhecemos que o intérprete é muito mais do que um mero executor de um conjunto fixo de instruções musicais. Ele se torna um mediador entre o compositor e o ouvinte, moldando a experiência musical através de sua própria interpretação e escolhas de estilo. Cook argumenta que “a performance transforma a partitura em uma experiência estética única, onde o intérprete se engaja em práticas criativas influenciadas pelo contexto histórico e cultural” (2013, p. 1,2). Essa discussão contrasta com a visão tradicional da análise musical, que prioriza a partitura como a fonte definitiva de significado, deixando pouco espaço para a variabilidade e a expressão pessoal (Cook, 2018, p. 16–19).

Essa observação aparentemente óbvia precisa ser feita porque, tradicionalmente, a musicologia tem se concentrado nas partituras e não nas apresentações, o que significa que ela atribui a criatividade aos compositores e suas obras, e não ao que os artistas fazem com elas. (COOK, 2018, p.16)

91

A importância de uma análise multidisciplinar que inclua a expressividade, os gestos físicos e o contexto social do intérprete já é uma tendência em várias pesquisas contemporâneas, e é através da integração de conceitos, ferramentas e direcionamentos que permitem uma compreensão mais completa da performance musical, valorizando não apenas a execução técnica, mas também as decisões estéticas e expressivas que caracterizam a prática interpretativa. A análise de performance, com base nesses conceitos e modelos, expande o papel do pesquisador para além da simples análise de notação, permitindo a investigação de como cada escolha interpretativa contribui para uma experiência musical singular.

Essas perspectivas abrem caminho para esta análise que valoriza tanto a interpretação como uma prática criativa quanto as especificidades técnicas e físicas da execução musical.

Para organizar as ideias referentes à análise de performance musical, tornou-se necessário selecionar e definir conceitos que enfatizassem a expressividade e o significado abordados nesta pesquisa. Essa escolha possibilitou compreender o papel do intérprete como criador e comunicador, bem como a forma pela qual o músico

⁹³Original: This apparently obvious point needs making because musicology has traditionally focused on scores rather than performances, which means that it has attributed creativity to composers and their works rather than what performers do with them.

constrói a narrativa musical e transmite suas intenções expressivas ao público, conforme proposto por Cook. Os conceitos listados a seguir foram explorados de modo não exaustivo, mas em extensão suficiente para fundamentar a metodologia adotada nesta tese:

Expressividade: 'Onde mora a expressividade?' Essa questão norteou meu entendimento nesta pesquisa e foi o primeiro conceito explorado. A expressividade, coração da performance musical, refere-se à capacidade de a execução transcender as indicações rígidas da partitura, transmitindo emoção e significado ao ouvinte. Leech-Wilkinson (2009, p. 157) argumenta que ela é causada por eventos breves e frequentes, capazes de sugerir certos significados.

Gestos expressivos: Gestos expressivos são irregularidades intencionais nos aspectos acústicos da música (altura, amplitude e duração), introduzidas pelo performer para enfatizar notas ou acordes, criando efeitos emocionais ou imagens sonoras. Eles transcendem a notação musical, ajustando notas em relação ao contexto e tornando-as expressivas. Sua percepção depende da intensidade e do quanto se desviam do padrão estabelecido. (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 156-162)

Estilo de performance: Estilo de performance é o conjunto de gestos expressivos que definem a identidade do intérprete ('estilo pessoal'), mas também reflete tradições de uma época ou cultura ('estilo de época' ou 'nacional'). Dinâmico, ele se transforma ao longo do tempo, e sua análise exige atenção ao contexto histórico e cultural para decifrar seus significados. (LEECH-WILKINSON, 2009, p. 156-162)

Comunicação na performance: Para Leech-Wilkinson (2009), a comunicação musical é o eixo que conecta intérprete e público. Por meio de gestos expressivos, o performer cria metáforas sonoras e visuais que o ouvinte associa a experiências prévias, transformando a performance em um diálogo indireto. Nesse processo, o som transcende a partitura, tornando-se veículo de intenções não apenas auditivas, mas também viscerais – como quando um *rubato* ou um gesto cênico evoca emoções sem necessidade de mediação racional. Essa dinâmica é ampliada por outros elementos cênicos. Como observa Borém (Borém, 2018, p. 3), "gestos, expressões faciais e iluminação de palco integram a construção do estilo performático", reforçando a natureza multissensorial da experiência. Cook (2018, p. 3) sintetiza: a performance é "um processo de criação de significado", onde as escolhas do intérprete – sejam sonoras, corporais ou espaciais – acrescentam camadas sociais e emocionais ao

contexto musical. O resultado é uma narrativa híbrida, em que a mensagem artística se transmite simultaneamente pelos sentidos e pela cultura compartilhada.

Significado na performance: Na performance musical, o intérprete assume o papel de narrador, estruturando o discurso e moldando a narrativa sonora ao longo do tempo. Como escreve Cook (2007, p. 223), a performance vai além da reprodução de notas: é um processo ativo de 'construção de significado'. Nesse processo, a 'potencialidade semiótica' (a capacidade da música gerar sentidos) é negociada entre performer e público, resultando em uma 'heterogeneidade semiótica' — ou seja, múltiplas camadas de interpretação convivendo na mesma obra.

Contexto Social e Cultural da performance: O contexto social e cultural influencia diretamente as escolhas interpretativas e a recepção da obra, vinculando-a a uma tríade temporal: o passado (do compositor), o presente (do intérprete) e o futuro (do público). Para Cook (2007, p. 222), a performance é uma prática sociocultural, onde significado musical surge da cocriação entre performer e ouvintes, mediada pelas interações do momento histórico.

Identidade da Obra Musical: Cook (2007) aborda a identidade da obra musical como uma 'rede de semelhanças familiares' — conceito que deriva da filosofia de Wittgenstein, referindo-se a interpretações que compartilham traços em comum, sem um núcleo fixo. Assim, a obra existe como um conjunto dinâmico de versões, nunca reduzível a uma única forma 'definitiva'.

Autonomia e Diálogo na Análise Musical: Cook (2007, p. 292-295) questiona a autonomia absoluta da música, propondo que a interpretação nasce de um diálogo entre sua estrutura profunda e elementos superficiais (temas, tópicos). Essa relação dialógica integra não apenas a obra em si, mas também as respostas de intérpretes e ouvintes.

Os conceitos adotados nesta tese tratam a performance como uma prática comunicativa e expressiva, por meio da qual o intérprete mobiliza uma ampla gama de recursos estilísticos e técnicos para configurar uma experiência estética dotada de sentido para o ouvinte. A análise desses elementos visa à produção de conhecimento relevante, que permita o acesso a diferentes ângulos interpretativos — seja por meio do aprofundamento da leitura analítica da obra, da consideração de seus contextos socioculturais ou da elucidação do papel do intérprete na construção de narrativas musicais.

Loureiro (2006), com seu artigo *A pesquisa empírica em expressividade musical*, apresenta uma síntese introdutória consistente, em língua portuguesa, sobre o desenvolvimento das investigações relacionadas à expressividade na performance musical, constituindo uma referência útil para leitores interessados em aprofundar-se nesse campo de estudo.

No capítulo 9 do livro *The Cambridge Companion to Recorded Music* (Cook et al., 2009) discorre sobre diversas metodologias para a análise de gravações com o objetivo de explicar como a performance gravada pode ser interpretada e estudada. Ele nos descreve os caminhos trilhados anteriormente e as ferramentas de pesquisa em análise.

Cook nos ajuda a introduzir o conceito de “ampliação da escuta” (2009, p. 222) ou simplesmente “escuta atenta”, enfatizando métodos de análise qualitativa que envolvem escutar as gravações com atenção, anotando os mais diversos elementos, tais como os rítmicos, dinâmicos e articulações com o uso de ferramentas que poderiam partir das mais simples, como um reproduutor de CD e um cronômetro. Esse método permite uma análise detalhada e descritiva, baseada na experiência auditiva direta do pesquisador, proporcionando uma compreensão do estilo interpretativo de diferentes períodos. Robert Philip, por exemplo, aplicou essa técnica em estudos sobre performances de Chopin, demonstrando as mudanças estilísticas ao longo do tempo (COOK, 2009).

Leech-Wilkinson observa que a comparação entre múltiplas gravações de uma mesma obra evidencia o grau de abertura da música à interpretação, ao demonstrar como a multiplicidade de abordagens — seja entre diferentes intérpretes, seja por parte de um mesmo intérprete em momentos distintos — expõe variações de estilo e transformações na realização performática. A partir dessa perspectiva comparativa, o autor sustenta que a interpretação de uma obra pode assumir configurações substancialmente distintas, moduladas pelas circunstâncias históricas, estéticas e intencionais envolvidas em cada realização. Essa linha investigativa concebe a performance como prática dinâmica, sujeita a constantes reformulações, cuja documentação fonográfica fornece subsídios concretos para estudos analíticos sistemáticos. (LEECH-WILKINSON, 2009)

Além dos métodos mais qualitativos, para os métodos mais quantitativos, ou autores (Cook e Leech-Wilkinson) exploram o uso de softwares para coleta de dados

e visualizações, como o *Sonic Visualiser*, que possibilita a sincronização de várias gravações de uma mesma obra permitindo ao pesquisador navegar pelas gravações de forma semelhante ao estudo de uma partitura, facilita o acompanhamento detalhado de nuances rítmicas e dinâmicas, permitindo uma escuta analítica que auxilia na identificação de particularidades expressivas de cada intérprete além de outras funcionalidades que equiparam a visualização do material tal como se pudéssemos fazer com a partitura.

Essa ferramenta se mostra particularmente eficaz para comparações minuciosas entre performances, contribuindo para o exame das variações interpretativas entre diferentes artistas. Sua aplicação tornou-se central em análises de maior precisão técnica, uma vez que disponibiliza representações gráficas detalhadas das gravações. Com isso, torna-se possível contrastar interpretações diversas de uma mesma obra, bem como investigar recorrências estilísticas em execuções de um mesmo intérprete, evidenciando nuances que poderiam não ser plenamente perceptíveis em uma abordagem exclusivamente auditiva.

Uma das ferramentas visuais elogiadas por Cook é o espectrograma, que consegue representar aspectos sonoros como frequência, intensidade e timbre em um gráfico tridimensional. Essa representação gráfica permite ao analista explorar nuances como o *vibrato*, *portamento*, a articulação, e inclusive timbre até certo ponto, elementos que geralmente não são anotados em partituras tradicionais. O espectrograma facilita a visualização dos elementos expressivos da música, enriquecendo a análise e a interpretação da performance gravada (COOK, 2009, p. 225). No entanto, Leech-Wilkinson (2009) discute as limitações do uso exclusivo de espectrogramas, ressaltando a importância de associá-los à escuta. Ele argumenta que, embora o espectrograma apresente uma visualização detalhada do som, nem todos os detalhes visuais correspondem à percepção auditiva, o que pode gerar interpretações desproporcionais. Assim, o espectrograma deve ser utilizado como ferramenta de apoio para aprimorar a escuta e compreender melhor os aspectos discrimináveis do som.

Cook observa que a elaboração de gráficos de tempo ou dinâmica constitui apenas uma etapa preparatória para a análise propriamente dita, afirmando que:

O resultado de tudo isso é que a preparação de gráficos de andamento ou dinâmica não marca mais o fim do processo, como muitas vezes parecia ser

o caso no passado: hoje em dia, isso significa que você está pronto para começar o trabalho real de análise (Cook, 2009, p. 232) ⁹²

Na análise de performance musical, a interação entre texto, som e imagem constrói o que Fausto Borém (2018) denomina como um “ambiente performático” – uma experiência completa que transcende a execução das notas e envolve o público em uma narrativa interpretativa completa. Borém (2018) sugere que o trinômio texto-som-imagem é fundamental para captar como o intérprete, ao se engajar na performance, cria uma conexão única entre a estrutura da obra (texto), a execução sonora (som) e os elementos visuais (imagem). Ele explica que “a integração de texto, som e imagem enriquece a análise de performance musical, proporcionando uma visão abrangente da expressão do intérprete” (BORÉM, 2018, p. 5).

A partitura (texto) atua como ponto de partida da interpretação, funcionando para o músico como uma estrutura a partir da qual a obra é moldada. No entanto, a execução sonora (som) e a presença visual (imagem) do intérprete transformam essa estrutura em uma experiência sensorial e emocional completa. Nesse contexto, Cunha (Cunha, 2006, p. 53–54) observa que o intérprete deve se preocupar ativamente não apenas com a execução das notas e dos fraseados, mas também com a qualidade sonora final, atuando de maneira consciente para criar um ambiente estético que reflita seus anseios timbrísticos e expressivos. Essa concepção amplia a noção de interpretação ao incluir também os elementos visuais e corporais — como gesto, postura e presença física — que se tornam extensões visíveis da intenção artística do performer.

O som, portanto, não é apenas um veículo para as notas, mas um canal através do qual o intérprete comunica emoção e intenção. No contexto de performance, elementos como o *vibrato*, o uso do arco e a intensidade sonora são manipulados para criar efeitos que capturam a atenção do público. Franco (2020), em suas análises de gravações de Fritz Kreisler, observa como escolhas interpretativas, como o uso do *vibrato* e o *portamento*, contribuem para a construção de uma narrativa expressiva densificada por gestos associados à tradição retórica do violino romântico, dita “emocional”.

⁹² Original: The result of all this is that the preparation of tempo or dynamic graphs no longer marks the end of the process, as all too often seemed to be the case in the past: nowadays it means you are ready to start on the real work of analysis

O terceiro componente do trinômio, a imagem, amplifica essa comunicação, servindo ao público com informações visuais que complementam o som e criam um “ambiente performático” completo. Borém (2018) ressalta que a presença física e os gestos do intérprete são essenciais para transmitir as intenções expressivas que não podem ser traduzidas apenas pelo som. Segundo ele, “elementos como gestos, expressões faciais e até iluminação de palco se tornam partes fundamentais na construção de estilos de performance” (BORÉM, 2018, p. 3). A postura, a expressão e a movimentação do músico no palco ajudam a intensificar a conexão com o público, criando uma narrativa que transcende a partitura.

Em um ambiente performático, o público não apenas escuta a música, mas vivencia uma interpretação completa que é moldada pelo espaço, pela presença do intérprete e pela interação entre os elementos sonoros e visuais. Ao construir essa experiência, o intérprete utiliza o trinômio texto-som-imagem para gerar um impacto que ressoa tanto auditivamente quanto visualmente, envolvendo o espectador em uma atmosfera que realça a singularidade de cada performance.

A análise de performance musical contemporânea reconhece a importância de integrar elementos audiovisuais para capturar as múltiplas dimensões da expressão do intérprete, tal como acontece com esta pesquisa que busca envolver também as imagens do vídeo de Daniel Guedes, e para este contexto o Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música (mAAVm), desenvolvido por Fausto Borém (2018), surge como uma resposta diante desta necessidade, servindo como um sistema detalhado para explorar a interação entre som, imagem e texto na performance musical. Borém argumenta que a análise tradicional, focada unicamente no som, muitas vezes ignora aspectos fundamentais da comunicação performática, como gestos, expressões faciais e até mesmo elementos cênicos que fazem parte da experiência visual do público. Ele explica que “a performance pode se tornar um ato cênico, onde elementos visuais como gestos, expressões e adereços de palco contribuem para a criação de significado, permitindo que o intérprete transmita sua interpretação e expressão da obra” (BORÉM, 2018).

A aplicação do mAAVm adaptada mostrou-se metodologicamente adequada para os objetivos desta pesquisa, uma vez que oferece uma abordagem multidimensional que integra ferramentas como o MaPA (Mapa de Performance Audiovisual), a EdiPA (Edição de Performance Audiovisual) e a EdEsP (Edição

Espectrográfica de Performance). Cada uma dessas ferramentas cumpre funções analíticas distintas, permitindo examinar desde elementos expressivos específicos até aspectos estruturais da dimensão visual da interpretação. Borém (2018) observa que o MaPA, por exemplo, viabiliza a extração de quadros visuais de uma performance, registrando gestos e microações corporais implicadas na produção musical. Segundo o autor, “o MaPA permite ao pesquisador capturar e visualizar momentos chave da performance, como expressões faciais ou mudanças de postura, que refletem a intenção expressiva do intérprete”. (BORÉM, 2018).

A ferramenta EdiPA complementa essa análise ao funcionar como um sistema de notação gráfica voltado à representação da interação entre som e imagem na performance musical. Segundo Borém (2018), trata-se de um recurso que documenta o desenvolvimento expressivo ao longo da execução, incluindo parâmetros como intensidade sonora, duração e variações rítmicas. Ele aponta que a EdiPA apresenta uma representação visual da dinâmica e do timing na performance, contribuindo para a compreensão dos procedimentos adotados pelo intérprete na construção da narrativa musical. Esse tipo de notação torna-se particularmente relevante para capturar a continuidade da expressão musical, sobretudo em repertórios que exigem articulação constante entre domínio técnico e realização afetiva codificada.

Para a análise detalhada de aspectos sonoros específicos, a EdEsP (Edição Espectrográfica de Performance) é uma representação espectrográfica dos sons emitidos pelo intérprete, permitindo uma análise minuciosa de parâmetros como *vibrato*, *portamento* e modulação de intensidade. Franco, (2020), ao utilizar técnicas de análise espectrográfica em gravações de Fritz Kreisler, mostrou como a EdEsP pode revelar nuances estilísticas que enriquecem a interpretação da obra.

A combinação dessas ferramentas possibilita uma leitura integrada da performance, articulando dados auditivos, visuais e gráficos em um mesmo processo analítico. Borém (2018) enfatiza que a combinação do MaPA, EdiPA e EdEsP no mAAVm possibilita uma análise abrangente, que abarca tanto os elementos auditivos quanto visuais da performance. Ele afirma que “o mAAVm integra a avaliação auditiva, visual e contextual da performance musical, visando uma síntese dos achados que potencialmente leva a uma visão conclusiva sobre as técnicas e estilos de performance” (Borém, 2018). Isso proporciona ao pesquisador uma compreensão

mais profunda da performance, onde cada elemento contribui para a comunicação do significado da obra.

Quanto às análises de arcadas, o procedimento adotado baseou-se na observação detalhada da gravação de Daniel Guedes disponível no YouTube, utilizando o recurso de reprodução em velocidade reduzida (0,25X) para uma identificação mais precisa dos gestos de arco. Foram anotadas manualmente as direções de arcada para cima e para baixo, assim como a presença de ligaduras, estabelecendo um mapeamento preliminar das escolhas interpretativas em relação à condução do arco.

No decorrer da análise, constatou-se a necessidade de transcrição específica da segunda cadência do primeiro movimento, devido à sua complexidade e à importância de se compreender integralmente as opções de arcada utilizadas nesse trecho. A transcrição foi realizada manualmente, respeitando as articulações e indicações de arcada observadas no vídeo.

Com esses dados sistematizados, foi possível realizar uma análise qualitativa das decisões de arcada adotadas por Daniel Guedes, considerando a relação entre técnica, fraseado e expressão musical. As informações coletadas serviram de base para a interpretação dos critérios que orientaram a construção do gesto de arco ao longo da performance.

Quanto às análises de dedilhado, o procedimento adotado seguiu a mesma metodologia aplicada à identificação das arcadas. A gravação de Daniel Guedes foi assistida em velocidade reduzida (0,25X) no YouTube, permitindo a observação atenta da movimentação dos dedos da mão esquerda. As posições de dedilhado foram anotadas manualmente, buscando registrar a escolha dos dedos e as eventuais mudanças de posição.

Em alguns poucos trechos, devido à baixa resolução do vídeo, não foi possível determinar com absoluta certeza o dedo utilizado em determinados momentos. No entanto, essas lacunas foram solucionadas por meio da análise contextual: considerou-se a sequência de dedilhado anterior e posterior à dúvida, além da observação da vibração característica de cada dedo durante a execução do *vibrato*, o que permitiu inferir com elevado grau de confiabilidade o dedo empregado.

Assim, apesar das limitações pontuais de visibilidade, foi possível construir um mapeamento suficientemente preciso das escolhas de dedilhado de Daniel Guedes,

servindo de base para a análise qualitativa de suas decisões técnicas e expressivas ao longo da performance.

Quanto às análises do *portamento*, utilizei as maneiras de classificação elaboradas por alguns autores adaptados para esta pesquisa. Uma delas é a tipologia proposta por Ribeiro e Borém (2017, p. 11), voltada à análise de performances vocais e instrumentais, que categoriza o *portamento* de acordo com sua localização no corpo da nota musical em três tipos principais:

1) *Portamento* Inicial (PI) (initial: ocorre no início da nota de chegada. O *glissando* inicia logo após a nota de origem e se estende até o início da nota seguinte.

2) *Portamento* Conclusivo (PC): situa-se na parte final da nota de origem. A nota de partida é mantida em sua altura até o final, e o *glissando* é realizado nos últimos momentos da nota, antes da transição para a seguinte, funcionando quase como uma “cauda” expressiva.

3) *Portamento* com Nota Intermediária (PNI): caracteriza-se pela presença de uma altura intermediária claramente audível entre as duas notas, resultando em um *portamento* perceptivelmente mais elaborado, com caráter melódico próprio.

Essa tipologia possibilita uma observação mais precisa do funcionamento do *portamento* no interior da estrutura fraseológica, evidenciando sua função expressiva em contextos performáticos instrumentais.

Outra classificação relevante quanto ao momento de realização do *portamento* encontra-se no *Metodo pratico di canto italiano* (Vaccai, 1832), A Lição XIII é inteiramente dedicada à prática do *portamento* no contexto da escola vocal belcantista oitocentista, revelando não apenas os preceitos expressivos da tradição operística italiana, mas também uma nomenclatura que atravessou gerações e permanece em uso entre violinistas de hoje.

MODO DE LEVAR A VOZ

Levar a voz não deve ser entendido como arrastar abusivamente de uma nota para outra, mas sim unir perfeitamente um som ao outro. Quando se sabe ligar bem as sílabas, como foi indicado na primeira Lição, será mais fácil aprender o modo de fazê-lo. No entanto, apenas a voz de um mestre experiente pode dar uma ideia clara disso. Existem duas maneiras de levar a voz. A primeira é **antecipando** quase imperceptivelmente, com a mesma vogal da sílaba anterior, a nota que se segue, como está indicado no primeiro exemplo. Em frases de muita graça ou de muita expressividade, isso produz um bom efeito; mas abusar disso é um defeito, pois o canto acaba soando afetado e monótono. A outra forma, menos usada, é **postergar** quase

imperceptivelmente a nota, pronunciando a sílaba junto com a que está sendo deixada, como indicado no segundo exemplo.⁹³ (Vaccai, 1832, p. 27–29)

Os termos *portamento anticipado* e *portamento ritardato* (ou atrasado, postegado, adiado), empregados por Vaccai, continuam sendo amplamente utilizados na pedagogia oral violinística moderna. Por essa razão, este método constitui um elo conceitual entre práticas vocais do século XIX e descrições terminológicas ainda correntes entre performers e professores. Nesta tese, adotam-se as designações *portamento anticipado* e *portamento adiado*, conforme descritas a seguir.

1) O *portamento* anticipado – é aquele iniciado antes da segunda nota. Nesse caso, a voz ou o instrumento começa a glissar ainda na duração da nota inicial, “anticipando” quase imperceptivelmente a nota seguinte. Esse tipo de *portamento* faz com que a segunda nota seja atingida ligeiramente mais cedo, unindo as duas notas de forma suave. Nicola Vaccai explica que o *portamento* pode ser realizado antecipando quase insensivelmente a segunda nota nos momentos finais da vogal da nota precedente. (VACCAI, 1832, p.27)

2) O *portamento* atrasado (ou adiado), por sua vez, é realizado no final da transição, ou seja, a mudança de altura acontece após a sustentação da primeira nota até perto do início da segunda. O efeito resulta em um arrastado rápido nos instantes iniciais da nota de chegada, atrasando ligeiramente a conexão. Conforme descrito por Vaccai (1875, p. 30), o *portamento* também pode ser obtido “adiando minimamente o salto entre as notas até o primeiro momento da vogal na segunda nota”. Em ambos os casos, Vaccai salienta que “em frases que exigem muita graça e expressão, [o *portamento*] produz um ótimo efeito, mas o abuso deve ser evitado”. (Vaccai, 1832, p. 30)

A última classificação considerada neste trabalho refere-se à técnica de execução do *portamento* no violino, com base no dedo utilizado durante o deslize. Essa distinção é relevante no contexto dos instrumentos de cordas, em que a

⁹³ Original: MODO PER PORTARE LA VOCE. Per portare la voce non devesi intendere che si debba trascinare da una nota all'altra come abusivamente si suol fare; ma unire perfettamente un suono coll'altro. Quando si sappiano ben legare le sillabe, come si è indicato nella prima Lezione, se ne imparerà più facilmente la maniera. La sola voce però di un perito maestro è quella che ne può dare una distinta idea. In due modi si può portare la voce. Il primo è anticipando quasi insensibilmente colla stessa vocale della sillaba precedente la nota che segue, com'è indicato nel primo esempio. Nelle frasi di molta grazia o di molta espressione produce un buon effetto; l'abusarne però è difetto, perchè allora il canto riesce manierato e monotono. L'altro modo meno usato è posticipando quasi insensibilmente la nota, e pronunziandone la sillaba con quella che si lascia; come è indicato nel secondo esempio. (VACCAI, 1832, p. 27–29)

mudança de posição possibilita diferentes configurações de articulação entre duas notas sucessivas.

1) *Portamento* com dedo de origem (*same-finger slide*): trata-se da execução do *portamento* com o mesmo dedo utilizado na nota de partida. O *portamento* percorre o trajeto entre as alturas mantendo-se o dedo inicial, e, se houver troca de dedo, esta ocorre apenas após a chegada à nova posição. O resultado sonoro tende a apresentar um glissando audível contínuo entre os dois sons. De acordo com Carl Flesch (1924), essa foi uma prática recorrente no repertório violinístico do século XIX, e figura entre os procedimentos tradicionalmente associados ao estilo interpretativo daquele período (também popularmente chamado de *portamento* clássico).

2) *Portamento* com dedo de chegada (*new-finger portamento* ou *substitution slide*): neste tipo, o violinista realiza a troca de dedo imediatamente após a nota de origem, de modo que o novo dedo designado para a nota de chegada percorre o *portamento* até sua altura final. Conforme descrito por Ivan Galamian (Galamian, 1962, p. 27), essa configuração pode produzir um *portamento* com características sonoras distintas, frequentemente com menor ênfase perceptiva no início do movimento, o que possibilita uma maior variabilidade de resultados conforme o contexto musical.

3) *Portamento* duplo: esse tipo envolve a participação de dois dedos diferentes. O gesto inicia-se com o dedo da nota de origem, sendo substituído em determinado ponto por aquele que realizará a nota de chegada. Esse procedimento resulta em uma articulação composta, cuja curva sonora difere das demais formas de execução mencionadas. (Vide Fig.3)

Figura 3 – Tipos de *portamento* a,b e c de Ivan Galamian.



Fonte: (GALAMIAN, 1962, p. 27)

Essa tipologia evidencia que o *portamento* pode ser analisado também a partir de critérios técnicos específicos, sendo a escolha do dedo de execução um dos fatores que influenciam diretamente o resultado sonoro e a aderência estilística do gesto no repertório interpretado.

Além da fundamentação conceitual, busquei integrar uma perspectiva histórica sobre o uso do *portamento* em gravações de violinistas do final do século XIX e início do século XX

As primeiras investigações sistemáticas sobre a duração de *portamenti* em gravações históricas foram realizadas pelo AHRC (Leech-Wilkinson, 2009). A Tabela 3, utilizada como referência neste estudo, reúne dados sobre a média de duração e o desvio-padrão dos *portamenti* de violinistas de diferentes gerações, de Flesch (nascido em 1873) até intérpretes contemporâneos.

Tabela 3 – Duração dos *portamenti* no violino a partir de Flesch.

Portamento average lengths (ms) and standard deviations					
Violinist	born	Brahms		Beethoven	
		av length	sd	av length	sd
Flesch	1873	180.0	98.4	154.0	35.8
Kreisler	1875	183.3	46.8	70.0	14.1
Hubermann	1882	184.7	54.1	74.0	16.7
Busch	1891	118.5	61.8		
Szigeti	1892	110.0	53.3		
Kulenkampff	1898			72.0	16.4
Heifetz	1901	114.3	49.1		
Milstein	1903	116.2	58.2	50.0	14.1
Schneiderhan	1915			0.0	
Shumsky	1917			63.3	25.0
Neveu 46	1919	106.0	63.1		
Neveu 49	1919	127.8	60.2		
Stern	1920	95.0	62.2		
Perlman	1945			50.0	14.1
Kremer	1947	75.8	21.5		
Chung	1948			45.0	7.1
Mutter	1963	67.5	24.5		
Bell	1967			48.0	13.0
Shaham	1971	151.3	77.0		
Vengerov	1974	110.0	40.0		
Barton	1975	126.4	50.8		
Hahn	1979			0.0	

Fonte: **(Leech-Wilkinson, 2009)**

Esses dados permitem uma comparação aproximada entre estilos interpretativos, evidenciando as variações na extensão e na regularidade dos *portamenti* ao longo do tempo.

No presente trabalho, a metodologia de coleta dos dados sobre *portamento* baseou-se na análise da gravação de Daniel Guedes para o *Concerto para Violino e Orquestra Op.29*, de Henrique Oswald, utilizando o software Sonic Visualiser. A identificação dos *portamenti* foi realizada de forma visual, observando a continuidade de frequência entre notas no espectrograma. Para cada ocorrência, foram medidos apenas os dados de duração temporal (em segundos), determinando-se o instante de início e término do *portamento*. Não foram realizadas medições de intensidade sonora (em decibéis), uma vez que o foco deste estudo recai sobre a duração e a caracterização estrutural do gesto.

É importante salientar que a percepção auditiva de um *portamento* depende não apenas de sua duração, mas também da sua projeção dinâmica em relação às notas adjacentes. No entanto, a análise de níveis de intensidade sonora ultrapassava os objetivos desta pesquisa, que se concentrou em estabelecer padrões temporais consistentes. Para minimizar possíveis imprecisões, adotou-se uma margem de erro de $\pm 0,050$ segundos nas medições.

Ainda que a ausência de dados sobre intensidade limite a análise perceptual completa, os resultados obtidos são válidos e consistentes para os propósitos do estudo, permitindo uma comparação robusta entre a prática de Daniel Guedes e as tendências documentadas em gravações históricas. A partir dos dados de duração e da categorização tipológica adotada, foi possível construir uma base sólida para a análise crítica do uso expressivo do *portamento* na performance estudada.

Quanto a análise do vibrato, a primeira abordagem adotada baseou-se na forma de medição utilizada por Alfredo Ribeiro (2022), que consiste em realizar doze medições parciais de frequência — quatro no início, quatro no centro e quatro no final do *vibrato* — por meio de espectrogramas extraídos do *software Adobe Audition*.

Para Alfredo Ribeiro (2022), o vibrato possui dois parâmetros básicos: A taxa do vibrato, em Hertz (número de ciclos da onda sonora por segundo) e que é uma medida da periodicidade do ciclo (ou média dos ciclos) da onda sonora. A profundidade do vibrato, em unidades de semitom temperado (ST), que é uma medida do afastamento máximo (acima e abaixo) da onda sonora em relação à frequência original da nota.

As taxas e profundidades parciais eram então calculadas com auxílio de uma planilha Excel, por meio de uma fórmula baseada na relação entre tempo, frequência e semitons (Figura 4).

Figura 4 – Imagem da tabela para análise de *vibrato* segundo Alfredo Ribeiro

C2						=ABS((34,62/2)*LN(2*A2/(A2+A3)))	
A	B	C	D	E	F	G	H
1	FREQUENCIA	TEMPO	PROFUNDIDADE (ST)	TAXA (Hz)	MÉDIA - PROFUNDIDADE PARCIAL (PONTOS 1 A 4)	0,0000	ST
2	1111,1111	13,1290	0,0000	5000,0000	MÉDIA - PROFUNDIDADE PARCIAL (PONTOS 5 A 8)	0,0000	
3	1111,1111	13,1291	0,0000	5000,0000	MÉDIA - PROFUNDIDADE PARCIAL (PONTOS 9 A 12)	0,0000	
4	1111,1111	13,1292	0,0000	5000,0000			Hz
5	1111,1111	13,1293	0,0000	5000,0000	MÉDIA - TAXA PARCIAL (PONTOS 1 A 4)	5000,0000	
6	1111,1111	13,1294	0,0000	5000,0000	MÉDIA - TAXA PARCIAL (PONTOS 5 A 8)	5000,0000	
7	1111,1111	13,1295	0,0000	5000,0000	MÉDIA - TAXA PARCIAL (PONTOS 9 A 12)	5000,0000	
8	1111,1111	13,1296	0,0000	5000,0000			
9	1111,1111	13,1297	0,0000	5000,0000			
10	1111,1111	13,1298	0,0000	5000,0000			
11	1111,1111	13,1299	0,0000	5000,0000			
12	1111,1111	13,1300	0,0000				
13	1111,1111	13,1301					
14							
15							
16							
17							
18							
19							
20							

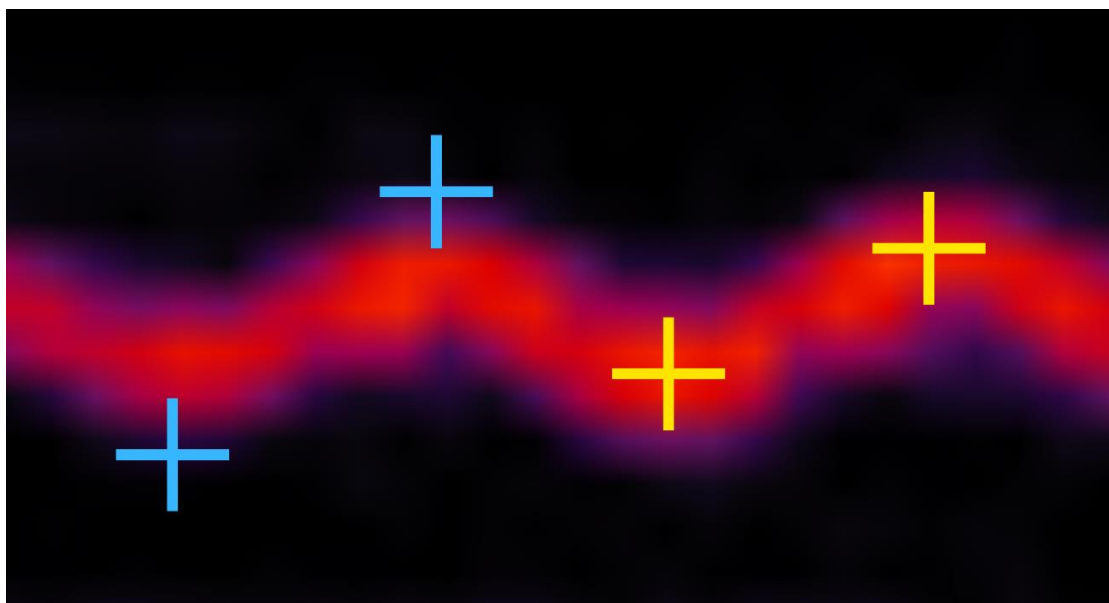
PROFUNDIDADE MÉDIA (ST)	TAXA MÉDIA (Hz)
0,0000	5000,00

Fonte: Alfredo Ribeiro (2022)

Durante o desenvolvimento da presente pesquisa, adotou-se uma segunda forma de análise, construída progressivamente a partir das demandas específicas do *corpus* em estudo. Ao longo do processo, foram identificadas particularidades matemáticas que motivaram ajustes tanto no posicionamento do cursor quanto na fórmula de conversão de frequência em semitons, conforme descrito a seguir.

Em relação ao posicionamento do cursor, observou-se que a medição nos limites superior e inferior da linha espectral — tal como inicialmente empregada por Ribeiro — poderia, em determinados contextos, apresentar variações na definição da frequência, especialmente em trechos onde há maior curvatura na trajetória espectral (Figura 5). Esse aspecto levou à consideração de uma alternativa baseada no eixo de maior densidade energética.

Figura 5 – Comparação entre as posições de medição no espectrograma: abordagem de Alfredo Ribeiro (2022) em azul e abordagem desenvolvida nesta pesquisa em amarelo.



Fonte: Elaboração Própria

Uma das fundamentações teóricas utilizadas para sustentar essa nova proposta de análise baseou-se nos estudos de Helmholtz (Helmholtz; Ellis, 1895) e Rossing (Rossing; Moore; Wheeler, 2014). Helmholtz observou que a percepção da altura musical está associada não aos limites extremos do espectro, mas às regiões de maior concentração de energia acústica. Rossing reforça esse entendimento ao destacar que a percepção precisa da frequência se associa ao centro de massa do formante, visualmente percebido como a zona mais brilhante do espectrograma.

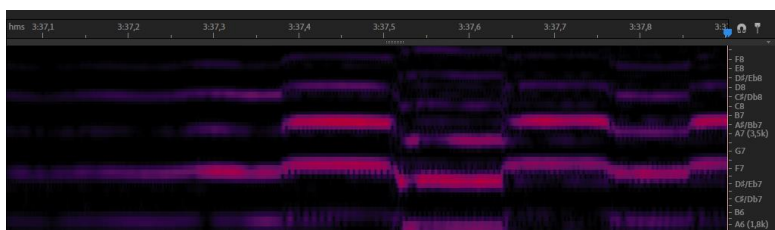
Ademais, espectrogramas são construídos com base na Transformada de Fourier, que, em sua formulação clássica, considera a análise de um sinal infinito no tempo como uma combinação de frequências bem definidas. Contudo, a análise de uma performance musical requer o exame de variações temporais no espectro, o que demanda o uso da Transformada de Fourier de Tempo Curto (Short-Time Fourier Transform – STFT). Essa técnica realiza múltiplas transformações em janelas temporais sucessivas, permitindo observar a evolução das frequências ao longo do tempo, ainda que com perda de precisão espectral, introduzindo uma zona de incerteza em torno da frequência efetivamente emitida (Fulop; Fitz, 2006).

Para ilustrar visualmente a diferença de resolução espectral mencionada no parágrafo anterior, foram geradas três representações espectrográficas da mesma

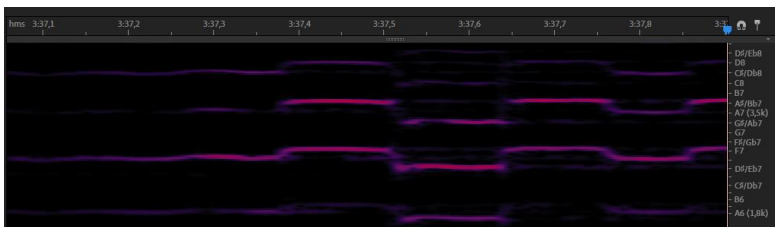
passagem musical utilizando o *software Adobe Audition*, variando-se apenas o parâmetro de janela da Transformada de Fourier. A Figura 6A exibe o espectrograma obtido com uma resolução de 256 pontos, evidenciando traços espessos e pouco definidos — reflexo de maior precisão temporal, mas menor definição das frequências. A Figura 6B, com resolução intermediária de 1024 pontos, mostra um equilíbrio mais nítido entre a clareza temporal e espectral, tornando as linhas mais delgadas e as transições mais graduais. Por fim, a Figura 6C, gerada com uma janela de 2048 pontos, apresenta contornos finos, favorecendo a identificação precisa da frequência ao custo de uma menor sensibilidade às rápidas variações temporais.

Figura 6 - Variação da resolução espectral no Adobe Audition com diferentes janelas da STFT

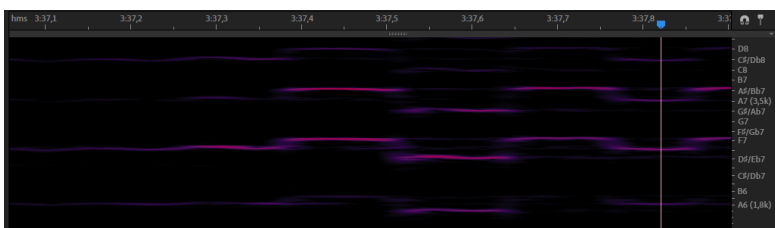
A) Janela de 256 pontos: maior resolução temporal e menor precisão espectral, com contornos espessos.



B) Janela de 1024 pontos: equilíbrio entre definição temporal e espectral, com linhas intermediárias.



C) Janela de 2048 pontos: maior precisão espectral e menor resolução temporal, com traços mais finos.



Com base nesses fundamentos, optou-se por direcionar a medição ao eixo central da faixa de maior densidade espectral, em vez de realizar a leitura pelos contornos superiores e inferiores. Essa adaptação buscou responder com maior precisão às características específicas do vibrato analisado, especialmente em

relação à profundidade, parâmetro em que pequenas alterações numéricas podem influenciar a percepção expressiva.

No que diz respeito à equação utilizada para calcular a distância entre duas frequências em unidades de semitons, observou-se que Alfredo Ribeiro (2022) propõe uma aproximação baseada na razão entre a maior frequência e a média aritmética entre os extremos. Tal abordagem pode ser visualizada na seguinte formulação:

$$f_{média} = \frac{f_{máxima} + f_{mínima}}{2}$$

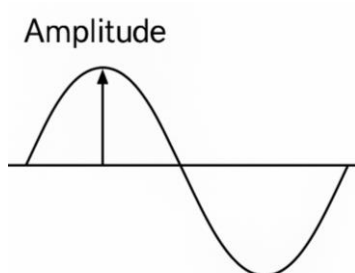
$$Amplitude = 12 \log_2 \left(\frac{f_{máxima}}{f_{média}} \right)$$

$$Amplitude = \frac{12}{\ln(2)} \ln \left(\frac{f_{máxima}}{(f_{máxima} + f_{mínima})/2} \right)$$

$$Amplitude \cong \frac{34,62}{2} \ln \left(\frac{2 f_{máxima}}{f_{máxima} + f_{mínima}} \right)$$

Embora funcional, essa maneira mede apenas o afastamento da frequência máxima em relação ao ponto médio do ciclo oscilatório (amplitude), realizando uma estimativa parcial da profundidade do vibrato que deve ser compensada durante as análises. Vale observar a definição de amplitude com a figura 7.

Figura 7 - Representação gráfica da amplitude de uma onda senoidal



Fonte: Elaboração própria.

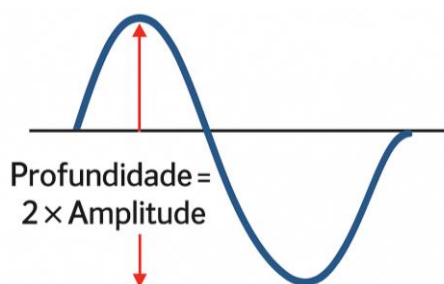
A equação utilizada por Ribeiro trata-se de uma solução que pode ser útil em contextos nos quais se dispõe apenas de calculadoras com logaritmo natural (ln), mas que se mostra menos prática em planilhas eletrônicas ou softwares especializados, os quais permitem o uso direto do logaritmo na base 2, dispensando arredondamentos e compensações.

Dessa forma, optou-se por empregar a fórmula tradicional, que usa diretamente a distância em semitons entre os extremos do ciclo vibratório, sendo uma medida mais precisa da profundidade total do vibrato:

$$Profundidade = 12 \log_2 \left(\frac{f_{m\acute{a}xima}}{f_{m\acute{i}nima}} \right)$$

No contexto desta pesquisa, adoto a definição de **profundidade de vibrato como o dobro da amplitude da oscilação de frequência observada no vibrato**. Considerando que, matematicamente, a frequência vibra acima e abaixo de um valor médio⁹⁴, a profundidade do vibrato corresponde à distância total entre os extremos superior e inferior dessa oscilação, ou seja, duas vezes a amplitude. (Figura 8)

Figura 8 - Representação do conceito “profundidade de vibrato”



Fonte: Elaboração própria.

Com o objetivo de ilustrar de forma comparativa a diferença entre a aproximação proposta por Alfredo Ribeiro (2022) e a fórmula tradicional utilizada nessa pesquisa, foi elaborada uma tabela e um gráfico apresentando diferentes “*vibrati* teóricos”⁹⁵ com valores de frequência máxima igual ao A3 (440 Hz) e frequência mínima calculada pela definição das notas no temperamento igual através da seguinte formulação (Hinrichsen, 2015):

⁹⁴ Embora a definição matemática de profundidade considere a oscilação da frequência em torno de um valor médio, na prática violinística essa média não é o ponto de referência adotado pelo performer. O violinista, ao realizar o vibrato, posiciona o dedo inicialmente sobre a nota mais aguda — aquela que está afinada — e oscila o som para frequências ligeiramente abaixo dela. Assim, a “crista” da onda sonora corresponde à nota alvo, e toda a variação se dá no sentido descendente, tornando o eixo médio irrelevante do ponto de vista técnico-executivo.

⁹⁵ Utilizo a expressão “vibrato teórico” para indicar que os valores empregados nos cálculos não foram extraídos de uma performance real, mas construídos artificialmente, com base em amplitudes previamente definidas — incluindo variações extremas, como uma oitava completa — com o objetivo de testar matematicamente o comportamento das fórmulas em diferentes condições simuladas.

$$f_{ref+st} = f_{ref} * 2^{st/12}$$

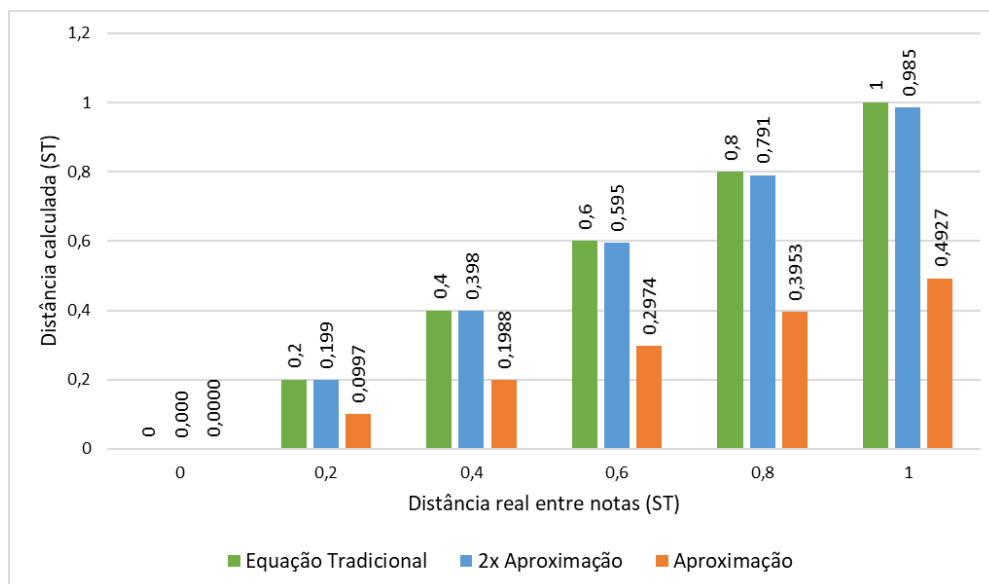
Onde f_{ref} é a frequência da nota base em Hz (escolhido A3, 440 Hz), st é o intervalo (em semitons) desejado entre as frequências e f_{ref+st} é a frequência da nota a um intervalo st a partir de f_{ref} .

Tabela 4 – Comparação numérica entre a profundidade do vibrato calculada segundo a equação TRADICIONAL baseada na razão direta entre $f_{máximo}$ e $f_{mínimo}$, a APROXIMAÇÃO de Ribeiro (2022) e o valor encontrado para 2x a APROXIMAÇÃO de Ribeiro.

Notas		Frequências (Hz)		Distâncias calculadas (st)		
Mais aguda	Mais grave	Maior	Menor	TRADICIONAL	APROXIMAÇÃO	2x Aprox.
A3	A3	440	440,00	0	0,0000	0,000
A3	A3 - 0,2 st	440	434,95	0,2	0,0997	0,199
A3	A3 - 0,4 st	440	429,95	0,4	0,1988	0,398
A3	A3 - 0,6 st	440	425,01	0,6	0,2974	0,595
A3	A3 - 0,8 st	440	420,13	0,8	0,3953	0,791
A3	Ab3	440	415,30	1,0	0,4927	0,985
A3	A2	440	220,00	12	9,9600	4,9798

Fonte: Elaboração Própria

Figura 9 – Gráfico de comparação entre a profundidade do vibrato calculada segundo a equação TRADICIONAL baseada na razão direta entre $f_{máximo}$ e $f_{mínimo}$, APROXIMAÇÃO de Ribeiro (2022) e o valor encontrado para 2x a APROXIMAÇÃO de Ribeiro



Fonte: Elaboração própria.

Essa comparação (Tabela 4, Figura 9) indica que a equação adotada nesta pesquisa constitui uma alternativa conceitual e matematicamente mais aderente aos

dados reais do vibrato. Esta equação aqui adotada é a medida mais fiel da profundidade total do vibrato, eliminando a subestimação sistemática gerada pela aproximação baseada na média aritmética.

Com base nesses critérios, a análise do vibrato nesta pesquisa foi conduzida com ênfase em três aspectos centrais:

(1) posicionamento do cursor no centro da região de maior densidade energética do espectro (tanto para cristas quanto para vales) assumindo estes como os valores extremos de $f_{máxima}$ e $f_{mínima}$;

(2) cálculo da profundidade máxima do vibrato, em vez de médias parciais, buscando identificar o alcance total da oscilação em cada caso. A decisão por apresentar a profundidade máxima — acompanhada pela imagem visual extraída do espectrograma — visa possibilitar uma percepção mais intuitiva e concreta do comportamento do vibrato, evidenciando seus limites e variações ao longo da performance;

(3) manutenção da análise da taxa média de vibrato, considerando que a performance de Daniel Guedes revelou relativa estabilidade rítmica.

Quanto às dinâmicas, a análise baseou-se na escuta crítica combinada com a leitura de espectrogramas obtidos da gravação de Daniel Guedes, usando os softwares *Adobe Audition* e *Sonic Visualiser*. Optou-se por não empregar medições em decibéis, já que as condições técnicas da gravação — como modelo de microfone, posicionamento, acústica do ambiente e processamento de masterização — não estão disponíveis, o que comprometeria a confiabilidade desses dados. Ainda, a medição de decibéis por si só tem limitações para traduzir nuances expressivas em performances musicais, pois varia drasticamente conforme as escolhas de captação.

A modelagem dinâmica foi, portanto, construída a partir da interpretação do brilho das cores e das dobras de frequência observadas nos espectrogramas: quanto mais numerosas e amareladas as faixas superiores, maior a concentração energética percebida naquela região espectral; quanto mais arroxeadas ou esmaecidas, menor essa concentração. Essa codificação cromática foi associada tanto à escuta analítica quanto às indicações da partitura, possibilitando o delineamento de contornos interpretativos com alguma precisão. Para representar graficamente essas variações, inseriram-se linhas pontilhadas brancas nos espectrogramas, traçando o perfil geral da intensidade sonora em frases e semifrases. Em determinadas passagens, foram

incluídas linhas internas que sinalizam inflexões dinâmicas no interior de uma mesma nota ou agrupamento de notas, evidenciando variações de ataque e sustentação que se manifestam mesmo em unidades formalmente estáveis. Esse conjunto de procedimentos ajudou a identificação de tendências microestruturais e de recorrências interpretativas na performance de Daniel Guedes, configurando um desenho dinâmico de alta complexidade, intrinsecamente articulado à construção narrativa da obra.

Quanto às realizações rítmicas, a análise teve início em nível microtemporal, com foco na medição precisa da duração de cada nota em milissegundos, a partir de imagens espectrográficas extraídas da gravação de Daniel Guedes por meio dos softwares Adobe Audition e Sonic Visualiser. Essa etapa permitiu observar padrões localizados de estiramento e compressão temporal, essenciais para caracterizar a agógica da performance em trechos tecnicamente exigentes ou expressivamente flexíveis.

Em um segundo momento, a análise passou a considerar frases e semifrases completas. Para essas unidades maiores, o pareamento entre partitura e espectrograma foi mantido, mas não de forma estritamente vertical, já que a visualização rigorosa se tornava inviável em trechos mais longos, dadas as limitações do software de notação musical e a densidade das informações visuais. Nesses casos, a montagem das figuras foi guiada principalmente pela lógica formal das frases e pela clareza analítica. Para manter a precisão da leitura, foram inseridas setas verticais conectando diretamente os momentos específicos no espectrograma às notas correspondentes na partitura, facilitando a associação entre o *comportamento* temporal e os eventos musicais.

A anotação visual foi estruturada em três níveis graduais: (1) a aplicação de cor **roxa** nas notas (seja cabeça, haste ou colchete) da partitura, designando microflutuações temporais; (2) o emprego de setas horizontais como marcadores de aceleração ou desaceleração perceptualmente discerníveis; e (3) a inserção de terminologia convencional (e.g., *accel.*, *rall.*) para denotar modificações de andamento com intencionalidade expressiva e implicações estruturais. Tal arquitetura analítica viabilizou a distinção entre oscilações idiossincráticas da execução e decisões interpretativas deliberadas, estabelecendo um modelo de representação

rítmica calibrado às contingências técnicas e às demandas estéticas inerentes à composição.

3.2 Limitações da pesquisa

Em primeiro lugar, não foi possível acessar outras gravações do *Concerto para Violino e Orquestra Op.29* de Henrique Oswald, além da performance registrada no YouTube por Daniel Guedes em 2015. Essa limitação restringe a possibilidade de uma análise comparativa, que contribuiria para ampliar o espectro de concepções interpretativas da obra.

Além disso, o manuscrito original, arquivado no Arquivo Nacional, não pôde ser consultado diretamente devido às dificuldades de comunicação e às frequentes mudanças de responsáveis pelo acervo. Utilizou-se, portanto, a cópia disponibilizada nos anexos da pesquisa de Felice (1997). Contudo, essa cópia apresenta trechos faltantes ou desfocados, uma vez que o serviço de reprodução do trabalho foi terceirizado, e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde a tese foi publicada, até o momento, ainda não a disponibilizou em formato digital.

Este manuscrito em questão, Ms19000, provavelmente representa a primeira versão do compositor, pois o final da obra contém as inscrições “Florença” e “1900” escritas com a caligrafia do próprio Oswald, sem outros apontamentos, enquanto o manuscrito Ms1904 possui qualidade superior (pois foi disponibilizado virtualmente pela própria Biblioteca da ECA/USP por e-mail), mas se trata de uma cópia autógrafo feita no Rio de Janeiro em 1904, pois assim assina o próprio compositor no final da obra.

Outro desafio relevante foi a falta de informações sobre o tipo de material utilizado para a gravação de vídeo e captação do som do instrumento na gravação analisada, tampouco o temperamento utilizado, e por isto estas variantes foram descartadas.

Aspectos como a construção do violino e a marca das cordas utilizadas por Daniel Guedes na performance de 2015 não foram considerados nesta análise, assim como a realização de uma entrevista com o performer, sendo essa escolha exclusivamente pessoal.

Não tive acesso à partitura utilizada por Guedes em sua interpretação, o que limita a análise da fidelidade à notação original e das possíveis escolhas estilísticas. No entanto, é possível inferir que ele tenha se baseado na edição da Academia Brasileira de Música (Ed-ABM) conforme veremos a seguir.

Essas limitações evidenciam a necessidade de integrar abordagens quantitativas e qualitativas na avaliação da performance musical. Ainda que restrito a uma única gravação e sem a possibilidade de entrevistar o intérprete, um exame minucioso da execução disponível, aliado a procedimentos analíticos rigorosos, pode ampliar a percepção tanto do Concerto quanto de seu contexto interpretativo, revelando ainda seu papel no desenvolvimento do repertório violinístico nacional.

4 ANÁLISE DO CONCERTO PARA VIOLINO E ORQUESTRA OP.29

4.1 A análise crítica e histórica de Maluh Guarino de Felice, 1997

A dissertação de mestrado de Maluh Guarino de Felice, intitulada *Edição Crítica do Concerto para Violino e Orquestra, Op. 29, de Henrique Oswald: Fundamentos da Revisão da Partitura Autógrafa* (1997), é uma referência fundamental para esta tese. Como primeiro estudo dedicado a essa obra, seu trabalho vai além da edição crítica da partitura autógrafa, incluindo uma análise detalhada da composição, relacionada a dados históricos importantes e ao contexto estético-musical da época. A autora também investiga questões técnicas e interpretativas que ainda se aplicam à performance atual.

O principal objetivo da dissertação de Felice foi o de escrever uma edição crítica do concerto, baseando-se no manuscrito autógrafo preservado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Sabendo da urgência de tornar o concerto acessível a intérpretes e pesquisadores, a autora, dentro da sua investigação e expertise violinística, buscou seguir três passos: corrigir os erros de cópia, esclarecer o que era ambíguo e reescrever um texto musical que refletisse com alguma fidelidade as intenções originais de Oswald.

A pertinência deste trabalho, não só para esta tese, mas também para todos que a encontram, reside no fato de que, até então, o concerto permanecia praticamente desconhecido do público e nada explorado academicamente, ela foi a primeira pesquisadora sobre o concerto (até onde se sabe). A edição crítica dela possibilita essa redescoberta da obra, e um ponto de partida para as futuras interpretações e análises, contribuindo para a valorização do legado de Henrique Oswald na música brasileira.

Felice adotou uma metodologia que ela mesma julga estar praticamente livre de erros, a qual envolveu uma análise minuciosa do manuscrito autógrafo, composto por 135 páginas e totalizando 4.573 compassos. A autora realizou várias revisões sobre a partitura, comparando as estruturas melódicas, rítmicas, harmônicas e formais, tanto na parte do violino solo quanto nas partes orquestrais. A partir daqui ela

identificou algumas inconsistências, omissões e possíveis erros de notação, que foram cuidadosamente corrigidas ou comentadas na edição crítica.

Porém, em algumas observações durante a minha análise pude perceber que a edição crítica de Felice ainda continha erros, e por ter sido a primeira, provavelmente influenciou outras edições posteriores a serem levadas pelo mesmo erro, como observaremos em alguns dos exemplos musicais a partir da seção a seguir. Encontrar disparidades entre manuscrito e edições não é um dos focos da minha tese, mas enquanto influenciar o resultado na performance, isto será demonstrado nos exemplos correspondentes.

Um cuidado relevante na construção da edição crítica por Felice foi a manutenção integral das anotações originais de Oswald. Felice optou por preservar as indicações do compositor, colocando-as abaixo da parte do violino solo. As sugestões da revisora, quando necessárias para facilitar a execução ou clarificar intenções interpretativas, foram inseridas acima da partitura e devidamente justificadas no prefácio da edição. Isso é excelente, pois, com a mesma partitura, o intérprete tem acesso tanto às indicações originais do compositor quanto às sugestões da revisora, permitindo-lhe o livre-arbítrio para criar a partir do material original, considerar as revisões já maturadas ou até mesmo interpretar de maneira diferente, tendo mais uma referência.

Em sua dissertação, Felice insere o *Concerto para Violino e Orquestra, Op. 29*, de Henrique Oswald, no contexto da produção romântica europeia do final do século XIX e início do XX. A autora observa que, embora o compositor tenha permanecido à margem do nacionalismo musical brasileiro em vigor à época, sua obra se caracteriza pelo rigor formal e pela elaboração harmônica refinada — traços que remetem à sua formação no exterior. No caso específico do Concerto, essa filiação estética se concretiza por meio da adoção de uma estrutura tradicional do gênero, aliada a um tratamento expressivo e técnico distintivo.

Felice detalha a estrutura formal do concerto, composto por três movimentos:

- 1) *Allegro Moderato* (Ré Menor): Segue a forma sonata com dupla exposição, característica dos concertos clássicos, apresentando dois temas contrastantes e um desenvolvimento temático elaborado.

2) *Adagio* (Si Bemol Maior): Apresenta uma forma ternária (ABA'), com um caráter lírico e expressivo, evidenciando o domínio de Oswald na criação de melodias *cantabile*.

3) *Allegro Vivace* (Ré Menor): Retorna à tonalidade inicial e encerra a obra com energia e virtuosismo, seguindo uma forma sonata sem desenvolvimento, o que dá dinamismo ao movimento final.

Quanto a instrumentação empregada por Oswald, Felice ressalta que inclui uma orquestra de dimensões moderadas, permitindo um equilíbrio vantajoso para o solista com a orquestra, isso significa que o solista não teria que exagerar nas dinâmicas para que fossem maiores do que realmente pudesse ser tocado, o que possibilita a exploração técnica, combinando passagens virtuosísticas com momentos de profunda expressividade.

O que eu considero ser a joia da pesquisa de Felice, é fato dela ter o histórico das primeiras execuções do concerto. Apesar de ter sido concluído em 1900, a obra teve sua primeira execução integral apenas em 1902, em Bruxelas, com o violinista brasileiro Francisco Chiaffitelli, já no Brasil, a audição completa ocorreu somente em 1929, quase três décadas após sua composição, e dois anos antes de sua morte.

Suas primeiras audições foram parciais, constando nos programas apenas a execução do segundo movimento (*Andante*) (sic)⁹⁶ por Giulio Bastiani, em São Paulo (1900) e Edoard Bron, em Paris (1901).

A estreia integral só ocorreu em 1 de agosto de 1902 em Bruxelas na interpretação do violinista Brasileiro Francisco Chiaffitelli.

A concerto foi executado novamente em 17 de setembro de 1910 na Sala Gaveau de Paris, tendo também como solista Francisco Chiaffitelli acompanhado da Orquestra da Associação Artística de Concertos Colonne, que foi dirigida pelo maestro Alberto Nepomuceno.

Após vinte anos da conclusão do op.29 (sic), em 26 de junho de 1929, o público brasileiro teve, enfim, a primeira oportunidade de ouvir, no Salão do Instituto Nacional de Música (Rio de Janeiro), a obra completa, interpretada por Francisco Chiaffitelli acompanhado ao piano por Souza Lima.

O concerto teve ainda mais duas apresentações: em 30 de maio de 1931 com Oscar Borgerth acompanhado do Centro Musical do Rio de Janeiro sob regência de Francisco Braga e em 22 de março de 1952 com o mesmo violinista, certa vez acompanhado da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal sob a direção de Edoardo de Guarnieri. Desde então a obra infelizmente, não foi mais executada.

O presente trabalho se direciona no sentido de resgatar e viabilizar novas execuções do Concerto para Violino, op.29 (sic) através da edição crítica da partitura, que vem a ser também **a primeira edição da obra** (FELICE, 1997, p. 5).

⁹⁶ O segundo movimento trata-se de um *Adagio*, e não *Andante*.

Essa demora na divulgação contribuiu para que o concerto permanecesse desconhecido do grande público. As críticas da época, conforme registradas por Felice, reconheciam a qualidade técnica e estética da obra, mas também refletiam a surpresa pelo ineditismo de sua execução. A autora enfatiza que a falta de edição e publicação do concerto dificultou sua disseminação, problema que sua pesquisa busca solucionar.

Ao elaborar a edição crítica do *Concerto para Violino e Orquestra, Op. 29*, Felice realiza uma contribuição valiosa para a musicologia brasileira. Sua pesquisa resgata uma obra importante do repertório nacional e cria condições para sua circulação e estudo. A edição crítica facilita o acesso de intérpretes à obra, estimulando novas execuções e registros fonográficos.

O trabalho de Felice contribui de maneira decisiva para a reinterpretação do legado de Henrique Oswald, ao argumentar a relevância de sua produção no contexto musical brasileiro e internacional. Sua pesquisa constitui um fundamento crítico para esta tese, sobretudo pelo acesso e organização de documentos históricos, cartas e fontes primárias que contextualizam a obra em sua dimensão estética e sociocultural.

Partindo desse referencial, me aprofundo na exploração da obra, porém agora sob a perspectiva da performance, deslocando o foco da musicologia para a interpretação violinística. Dessa forma, ajudo a manter o trabalho de trazer o *Concerto para Violino e Orquestra, Op. 29*, de Henrique Oswald mais para perto da comunidade de violinistas, contribuindo para a continuidade do resgate e da valorização do repertório de concerto violinístico brasileiro.

4.2 Análise das arcadas de Daniel Guedes na gravação do *Concerto para Violino op. 29*, de H. Oswald

A técnica do arco no violino abrange múltiplos elementos interdependentes que incidem sobre a articulação, a qualidade sonora e a dimensão expressiva da performance. Entre esses fatores, incluem-se a direção de arcada, os golpes de arco, a angulação, a pressão aplicada sobre as cordas, a velocidade e a extensão do arco utilizada em cada frase musical. Embora cada um desses componentes possua especificidades funcionais distintas na construção interpretativa, para fins desta

análise, foram reunidos sob o título “arcadas”, com o objetivo de examinar de forma integrada as escolhas técnicas e estilísticas de Daniel Guedes na gravação de 2015 do *Concerto para Violino e Orquestra, Op. 29*, de Henrique Oswald.

A arcada refere-se à distribuição do uso do arco ao longo da execução de uma frase musical, incluindo decisões como a escolha entre arcadas longas ou curtas e o posicionamento da mudança de direção em relação à estrutura fraseológica. Os golpes de arco correspondem às diferentes articulações utilizadas — como *détaché*, *spiccato*, *legato* e *martelé*, entre outras —, cada uma delas implicando variações de timbre e de intenção interpretativa. A angulação do arco diz respeito à inclinação em relação às cordas, influenciando diretamente a projeção sonora e a nitidez da articulação. A pressão exercida pelo arco incide sobre a intensidade e a densidade do som, possibilitando timbres mais suaves ou mais incisivos, de acordo com o controle exercido pelo intérprete. A velocidade do arco interfere na fluidez e na sustentação da emissão sonora, enquanto a quantidade de arco mobilizada em cada trecho regula a distribuição de energia e a gradação dinâmica ao longo da execução. Ao integrar esses elementos em uma abordagem conjunta, esta seção examina de que modo as escolhas relativas ao controle do arco — sob uma perspectiva espectral — configuram a expressividade e a coerência interpretativa na performance de Daniel Guedes nesta obra.

4.2.1 Arcada para cima nos finais de frase com *crescendo*

O excerto dos compassos 99–100 (primeiro movimento, [4:48.643 – 4:57.287]) foi selecionado por exemplificar as decisões interpretativas de Daniel Guedes quanto à direção das arcadas. Com base na análise de Soares e Borém (2023), acrescida de novos dados, esse trecho evidencia escolhas técnicas articuladas a ajustes microtonais e correções realizadas durante a execução. A Figura 10 reúne quatro versões comparativas, organizadas de modo a permitir a observação minuciosa desses procedimentos performáticos.

Figura 10 – Arcadas e correções de nota nos c.99-100 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra* de H. Oswald em 4 versões (A) Ms1904, (B) Ms1900, (C) Ed-ABM/LEHNINGER, (D) Gravação de Guedes, 2015

(A): c.99-100 Ms1904

Arcadas para cima,
notas Ré



(B): c.243-244 Ms1900 (análogo à c.99-100*)

Arcadas para cima, Arcadas para baixo,
dinâmica, notas Ré



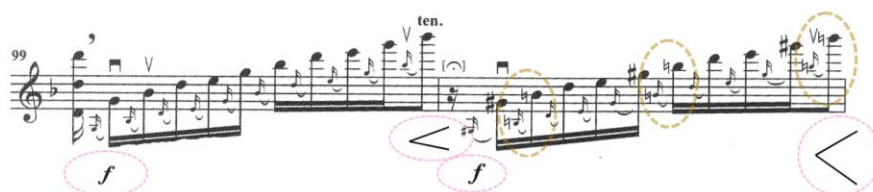
(C): c.99-100 Ed-ABM/LEHNINGER

Acorde, respiração, Arcadas para cima, Arcadas para baixo,
fermata, dinâmica, alteração de nota (Ré para Si Bemol)



(D): c.99-100 Gravação de Guedes, 2015

Dinâmica, correção de nota de Si Bemol para Si Bequadro



Fonte: Elaboração Própria

Na Figura 10A, vemos o trecho no manuscrito da versão orquestral autógrafo do compositor disponibilizada pela Biblioteca da USP (Ms1904), onde encontramos as indicações de arcada para baixo, além de não possuir acorde na primeira nota, não possuir a indicação crescendo, última nota de c.99 sendo uma colcheia (indicando ser uma nota mais alongada que as demais) e as últimas duas notas de c.100 são Ré₄ e Ré₅.

Na Figura 10B, temos um trecho análogo ao trecho c.99-100 do manuscrito encontrado na tese de Felice (1997) (Ms1900). Recorremos ao trecho análogo pois a cópia da tese não estava em plenas condições, problema que pode ser sanado futuramente. Na figura 10B, encontramos as mesmas indicações de arcada para cima, acrescida de uma indicação para baixo (desnecessária, pois seria a arcada natural da sequência), indicação de crescendo nos dois compassos, última nota de c.99 sendo uma semicolcheia (indicando uma separação mais clara entre os conteúdos dos compassos), e as últimas duas notas de c.100 são Ré4 e Ré5.

Observando estes manuscritos de datas diferentes podemos concluir definitivamente que as últimas notas do c.100 são Ré4 e Ré5.

Já na Figura 10C, observamos a edição da Academia Brasileira de Música com indicações do Erich Lehninger (Ed-ABM/LEHNINGER), e esta possui arcadas contrárias às dos manuscritos, indicações de respiração, fermata, e últimas duas notas Si bemol. A Ed-ABM pode ter sido induzida ao erro por diversos motivos: muitas linhas suplementares, ou por conta da sequência do arpejo, ou pela edição crítica de Felice (1997) que cometeu o mesmo erro. De fato, seria mais lógico se fossem notas Si, e não notas Ré, mas nenhum manuscrito traz a notas Si.

Os c.99-100 mostram dois arpejos ascendentes: o primeiro é um acorde invertido de Mi Meio-diminuto (Sol-Sib-Ré-Mi) cuja função é de ser uma acorde pré-dominante trazendo tensão e o segundo é um acorde invertido de Mi Maior com Sétima Menor (Sol#-Si-Ré-Mi) cuja função é se der dominante para Lá (no compasso 101 temos as notas de Lá Maior), ambos os arpejos ornamentados com apojeturas de oitavas.

Por esta análise harmônica, Oswald deveria ter apenas esquecido de simbolizar o bequadro nas notas Si do c.100, mas já sabemos que as últimas efetivamente são Ré. Por este motivo no c.100 da Ed-ABM/LEHNINGER (assim como também Ed-ABM e Ed-FELICE) há 2 erros de notação: todos os Sib do c.100 deveriam ter sido corrigidos para Si^b (diferente do manuscrito); e as últimas notas não deveriam ser Sib e sim Ré (tal como o manuscrito).

A Figura 10D apresenta a transcrição da performance de Daniel Guedes, na qual se evidencia sua adesão à Ed-ABM/LEHNINGER. Essa escolha se reflete em três elementos centrais: (1) a adoção do acorde em triplas cordas na primeira nota do compasso 99; (2) a permanência das duas últimas notas como Si^b; e (3) a substituição

sistemática de todas as ocorrências de $\text{Si}\flat$ por $\text{Si}\natural$ no compasso 100 — alteração compatível com a função dominante do acorde, cujo impacto será examinado em momento posterior.

Guedes também adotou as arcadas propostas por Lehninger, divergindo do manuscrito original de Oswald. Como violinistas experientes, ambos os intérpretes parecem ter considerado que: (a) a reposição da arcada para baixo no início do compasso 99 cria um momento respiratório (indicado pela vírgula) que facilita a transição entre os registros extremos ($\text{Ré}5\text{-Sol}2$ no c.99; $\text{Si}\flat5\text{-Sol}\sharp2$ no c.100); e (b) proporciona maior impacto visual no ataque da passagem de oitavas arpejadas, que se inicia na nota mais grave do violino ($\text{Sol}2$). Guedes, contudo, intensifica esse efeito através de um forte característico nas retomadas de arco descendente, complementado por um crescendo progressivo nas arcadas ascendentes que culmina em um *ff* na nota final da frase (Soares; Borém, 2023)

Esta prática de Daniel Guedes é recorrente e ainda acontece nos compassos 94, 112, 116, 139, 151, 154, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 198, 238, 243, 244, 256, 260, 286, 290, 295 do primeiro movimento, compassos 36, 72, 85, 89, 118 do segundo movimento e compassos 24, 30, 35, 80, 160, 165, 237 do terceiro movimento.

Dentre os excertos citados acima, o próximo a ser analisado apresenta uma preparação particularmente significativa, que culmina na primeira nota do compasso 35 ($\text{Ré}6$), executada com arcada para cima (Fig. 11).

Figura 11 – Preparação gestual e planejamento de arcada para a nota Ré₆ no compasso 35 do Mov. III.

Violin I score, measures 28-35. The score shows a sequence of triplets leading to a final note. A green box highlights measures 33-35, labeled 'stringendo' and 'ff = 200'. A pink box highlights measures 32-34, labeled 'ff' and 'allarg.'. A blue box highlights measure 35, labeled 'fff' and 'B'. A black arrow points to the final note in measure 34.



Fonte: Elaboração Própria

Não há, neste caso, indicações específicas no manuscrito ou nas edições disponíveis, o que torna ainda mais relevante observar a decisão performática

adotada por Daniel Guedes. Na transcrição apresentada na figura, que abrange os compassos 30 a 36, é possível acompanhar essa construção gestual. A partir da segunda nota do compasso 30 (na cor verde), Guedes mantém a arcada iniciando para baixo, em *détaché* curto, situado na região inferior do arco. Sua postura neste momento é mais fechada, sugerindo um gesto de concentração ou “acúmulo de energia”; trata-se de um som forte e projetado, o que justifica o uso do arco próximo ao talão.

No compasso 32, Daniel retorna à arcada para baixo na segunda nota e, a partir da nota marcada com a seta preta (Lá4), realiza uma inflexão técnica decisiva: essa nota atua como pivô para a transição da região inferior para a região superior do arco, assinalada em rosa. Essa alternância de região possibilita a preparação gradual para o clímax da frase, mantendo-se na parte superior do arco durante o crescendo no compasso 34. Isso resulta em uma postura levemente mais aberta, com um *allargando* expressivo, permitindo-lhe poupar arco e sustentar a nota Ré6 do compasso 35 até seu ponto máximo, finalizando já próximo ao talão.

Por fim, foram incluídas na figura as imagens referentes ao Posicionamento 1, que marca o início da sequência culminante (últimas cordas duplas do compasso 35 e primeira do compasso 36, realçadas com *fff* nesta minha edição), e ao Posicionamento 2, correspondente à finalização do gesto sonoro. Esses quadros reforçam visualmente a mudança de postura e a coordenação entre arcada, região do arco e intensidade expressiva ao longo do trecho.

Podemos perceber com estas primeiras análises, que nada se desconecta e nenhum parâmetro pode ser completamente isolado do outro, quanto mais informações temos mais podemos aprofundar as inferências.

Além dessa análise documental e da transcrição da performance, realizei experimentações práticas tocando o trecho em ambas as versões de arcadas: a indicada no manuscrito original e a sugerida por Erich Lehninger e seguida por Daniel Guedes. Pude observar que, de fato, realizar o *crescendo* com a arcada para cima é significativamente mais cômodo. Essa maneira permite economizar arco na região da ponta no início da nota, possibilitando uma utilização mais ampla do arco na região do talão durante o desenvolvimento do *crescendo*. Essa estratégia facilita o controle da distribuição entre pressão e velocidade do arco, fatores essenciais para a execução precisa da dinâmica crescente e para a construção expressiva da frase musical.

4.2.2 Separação de ligaduras e nova articulação

Início com um outro trecho, também previamente analisado por Soares e Borém (2023), que se encontra em [4:47.287-5:04.206] e nos é útil para discutir as decisões de arcadas de Daniel Guedes quanto a sua decisão de retirar as ligaduras e imprimir uma articulação tanto em relação ao manuscrito quanto em relação as edições (Figura 12, c.101-103 do Mov.).

Podemos observar que ambos os manuscritos (Figuras 12A e 12B) se mantem com as mesmas indicações de arcadas para cima (verde) e duas ligaduras de 3 notas (amarelo). E é no mínimo curioso que haja o pedido para começar com o arco para cima, visto que também pede para manter o arco em *talon*, ou seja, no talão.

As duas indicações juntas podem causar alguma estranheza, mas o apontamento pode ter sido motivado por conta da última nota do compasso anterior (c.100), que em ambos os manuscritos é escrita (ou prevista) para baixo.

Figura 12 – Arcadas nos c. 101-103 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra* de H. Oswald em 4 versões (A) Ms1904, (B) Ms1900, (C) Ed-ABM/LEHNINGER, (D) Vídeo de Guedes, 2015; QR Code do excerto.

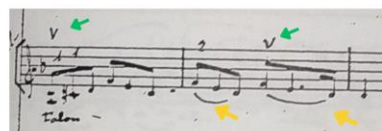
(A): c.101-103 Ms1904

Arcadas para cima, ligaduras



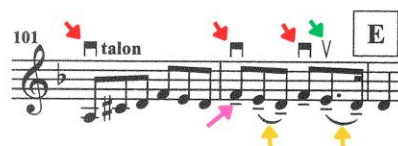
(B): c.101-103 Ms1900

Arcadas para cima, ligaduras



(C): c.101-103 Ed-ABM/LEHNINGER

Arcadas para cima, Arcadas para baixo, ligadura, tenuto



(D): c.101-103 Vídeo de Guedes, 2015

Arcadas para cima, Arcadas para baixo, ligadura mantida, acentos e tenutos



Fonte: Elaboração Própria

Na Figura 12C, Lehninger altera as arcadas, mas se preocupou em transformar as ligaduras vistas no manuscrito em *tenuto*. Como a nota anterior (c.100) terminava para cima, esta primeira nota do c.101, então a sua indicação é de começar com arcada para baixo, o que facilita a marcação da nova frase com vigor.

As arcadas para baixo nas cabeças dos tempos do c.102 com ligaduras (que levam estas notas consequentemente a serem para cima), também se valem do mesmo padrão de marcar frase e tempos com arcos para baixo.

Daniel, por sua vez, se distancia mais ainda do manuscrito, separando quase todas as notas e mantendo apenas a última ligadura com arco para baixo na colcheia pontuada seguida de semicolcheia (Figura 12D).

Com isso, ele leva o arco para a região da ponta (que favorece uma menor intensidade) para conduzir o *crescendo* com o arco para cima e, depois, fechar a frase com um *diminuendo*. Além disso, ele cria uma grande ênfase nesse trecho cadencial mudando o envelope sonoro de cada nota com *acento* e *tenuto* ou *marcato-tenuto* apontado em rosa na Figura 12D, uma articulação de arcada que deixa o ataque mais proeminente. (Soares e Borém, 2023)

Assistindo ao vídeo, percebe-se no princípio da primeira nota deste trecho (o Lá₂) uma sonoridade áspera que a arcada pra baixo pode trazer, a qual podemos caracterizar como *écrasé*⁹⁷, que é um efeito que tem o componente do trastejamento, que resulta em uma vibração ruidosa da corda quando esta toca levemente o espelho. Para isto, Daniel Guedes utiliza a arcada para baixo com maior pressão em um ponto de contato mais flexível da corda (mais próximo do espelho do violino). Provavelmente, ele obteve esse efeito intencionalmente e com finalidade dramática, pois essa prática de grande impacto recorre em outros momentos de sua interpretação na obra. (Soares; Borém, 2023)

4.2.3 Trocando todas as direções

No trecho correspondente aos compassos 124–127 ([5:49.691 – 6:08.924]), é possível identificar as escolhas de arcadas realizadas por Daniel Guedes, com

⁹⁷ A técnica *écrasé* (“esmagado” em francês) apresenta um comportamento espectral granular em termos de sonoridade. Este efeito pode se potencializar e mudar nossa percepção de intensidade da massa sonora (Rossetti, 2016, p. 276).

diferenças relevantes em relação às indicações presentes tanto no manuscrito de Oswald quanto na Ed-ABM/LEHNINGER. Enquanto ambas as versões sinalizam arco para baixo no início da passagem, Guedes opta por iniciar com movimento ascendente (Figura 13).

Figura 13 – Arcadas nos c. 124-131 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra* de H. Oswald em 3 versões (A) Ms1900, (B) Ed-ABM/LEHNINGER, (C) GRAVAÇÃO DE DANIEL GUEDES; QR Code do excerto.

(A): c.124-131 Ms1900

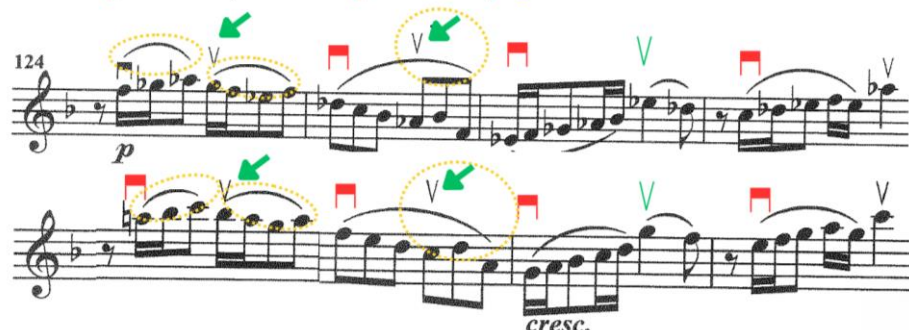
Arcadas para cima, Arcadas para baixo

Tal como Ms1904 e Ed-ABM



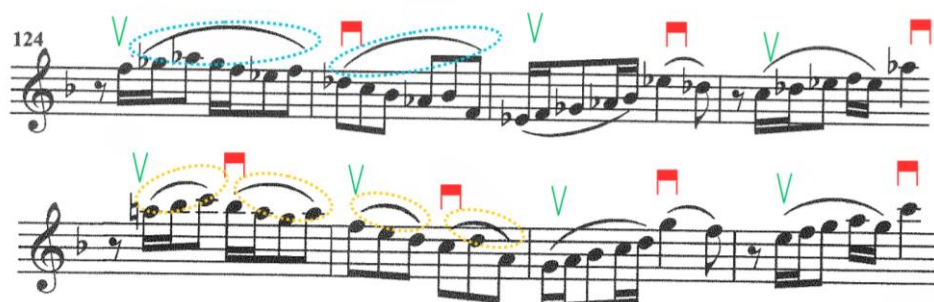
(B): c.124-131 Ed-ABM/LEHNINGER

Arcadas para cima, Arcadas para baixo, ligaduras divididas



(C): c.124-131 Vídeo de Guedes, 2015

Arcadas para cima, Arcadas para baixo, ligaduras divididas, ligaduras mantidas



Fonte: Elaboração Própria

Segundo o material audiovisual, em c.124, Guedes parte da ponta do arco com uma arcada longa que dura todo o compasso, tal como no manuscrito, porém, iniciando pra cima, possivelmente por três fatores: o primeiro, em razão de iniciar este novo tema mais cantábile respeitando a indicação de dinâmica "*piano*", e a segunda para fazer um contorno dinâmico ondulatório seguindo as alturas das notas dos c.124-125, e o terceiro para fazer diferenciação entre os 4 primeiros compassos, e os quatro últimos, que são semelhantes em termos de ritmos e movimento melódico, apenas diferem na tonalidade do trecho, estando c. 124-127 em $Mi\flat$ Menor, e c.128-131 em Sol Menor. Guedes opta por essa maneira, empregando sempre uma pressão amena nas cordas e uma velocidade adequada para utilizar o arco todo em todas as ligaduras sem interrupções, resultando em uma sonoridade mais sutil e equilibrada, que transita de maneira fluida para o compasso seguinte.

No compasso 125, Guedes realiza uma arcada longa para baixo, nas notas [Ré $\flat$ 4, Dó4, Si $\flat$ 3, Lá $\flat$ 3, Si $\flat$ 3, Fá3], expressando suavidade, mas acentuando a sonoridade na última nota desse compasso (Fá) a fim de recomençar a ondulatória dinâmica, seguindo a movimento de crescente das alturas das notas em c.126

Guedes se afasta do manuscrito e aproxima-se à Ed-ABM/LEHNINGER de c.128-131, com duas arcadas por compasso, sempre com o arco todo, o que o obriga a incrementar na velocidade de arco, porém a direção das arcadas continua invertida.

Em trecho análogo existente na reexposição (c. 268-275), esse padrão seguirá as arcadas dos primeiros 4 compassos apenas (c.124-127), ou seja, seguindo o padrão de ligaduras do manuscrito, porém com a direção invertida.

4.2.4 Ligaduras à serviço da quantidade de arco

O trecho selecionado dos c. 149-154 do Mov.I a seguir refere-se à minutagem [6:55.000-7:09.173]. Como podemos comparar através da Figura 14, Daniel Guedes realizou muitas alterações a fim de combinar fluidez e destaques de notas.

Figura 14 – Arcadas nos compassos 149-154 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra* de H. Oswald em 3 versões (A) Ms1900, (B) Ed-ABM/LEHNINGER, (C) Vídeo de Guedes, 2015; QR Code do excerto.

(A): c.149-154 Ms1900

Tal como Ms1904 e Ed-ABM



Arcadas para cima,
Arcadas para baixo

(B): c.149-154 Ed-ABM/LEHNINGER



Arcadas para cima,
Arcadas para baixo,
ligaduras divididas,
notas alteradas

(C): c.149-154 Vídeo de Guedes, 2015



Arcadas para cima,
Arcadas para baixo,
ligaduras mantidas,
ligaduras divididas,



Fonte: Elaboração Própria

Nos c.149 e 150, Daniel faz as ligaduras tal como aparece nos manuscritos, na primeira metade do arco, começando pelo talão e usando arco inteiro com uma quantidade de arco relativamente igual para cada nota, ou seja, uma arcada por compasso sem acentuações, respeitando a dinâmica *piano* escrita tanto nos

manuscritos quanto em Ed-ABM. Enquanto em Ed-ABM/LEHNINGER encontramos uma divisão da ligadura logo no primeiro compasso.

Em seguida, no c. 151 Guedes realiza a primeira alteração em relação às ligaduras, ao invés de deixar apenas a última nota solta como no manuscrito, ele preferiu dividir na metade do compasso, porém ele compensou este destaque para a última nota reservando uma quantidade maior de arco para tocar Lá5, o que acarreta um *crescendo* discreto, que segue a linha melódica,

A partir deste ponto, Guedes não retorna a utilizar uma arcada por compasso, ou seja, ele reserva mais quantidade de arco para todas as notas, visto que é prática de Daniel continuar usando arco inteiro. Podemos inferir aqui que para desenvolver a frase dinamicamente, Guedes manipula as arcadas de maneira bastante gradual, como podemos observar nos compassos seguintes, como no c. 153 onde temos uma divisão de ligadura, onde ele mantém uma ligadura de 4 notas e uma ligadura de 2 notas no final do compasso, e no c. 154 onde temos mais divisões com uma nota solta no início e três notas soltas no final do compasso,

Esta forma de planejar as ligaduras, utilizando esta articulação para sonorizar melhor a finalização do fraseado, serve à construção dinâmica do trecho, o que lhe dá um caráter bem mais fluido que a opção de Ed-ABM/LEHNINGER, por exemplo, onde estas divisões de arcada têm menos a ver com a quantidade de arco a serviço da dinâmica ou encaminhamento de frase.

4.2.5 Inversões de arcadas, reparos e reversões

Veremos agora um trecho referente ao segundo movimento, c.7-10 e referência de minutagem [14:55.027- 15:24.676] da gravação com Daniel Guedes, que nos mostram a inversão das arcadas propostas, a consequência sonora, e como Guedes fez para reverter as inversões.

No compasso 7, Guedes começa as quatro primeiras colcheias [Lá4-Fá5-Mi5-Lá5] com arco para baixo, igualando-se aos manuscritos e Ed-ABM. Entretanto, o violinista separa as colcheias seguintes, dividindo-as em duas ligaduras distintas: sendo as duas primeiras para cima e as duas últimas para baixo, e o primeiro motivo é pela sobra de quantidade de arco para que se realize nestas últimas 2 colcheias um

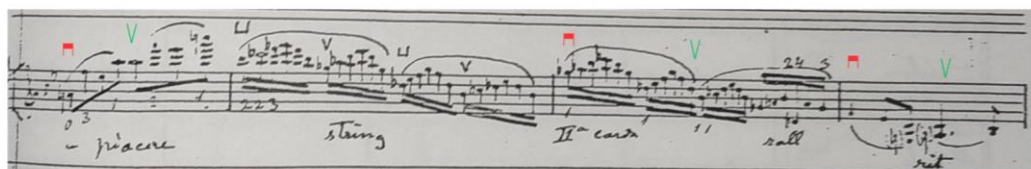
alargando, dessa maneira, o intérprete consegue destacar o movimento melódico ascendente e também prepara para a mudança de posição e notas em sextinas que virão no compasso seguinte, como podemos observar na Figura 15.

Figura 15 – Arcadas nos compassos 7-10 do Mov. 2 do *Concerto para Violino e Orquestra* de H. Oswald em 3 versões (A) Ms1900, (B) Ed-ABM/LEHNINGER, (C) GRAVAÇÃO DE DANIEL GUEDES; QR Code do excerto.

(A): c.7-10 Ms1900

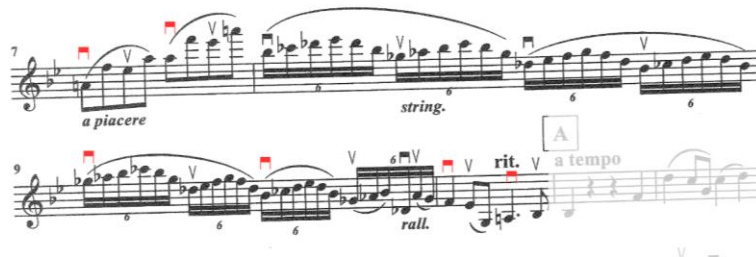
Tal como Ms1904 (e Ed-ABM, exceto pelas últimas 2 notas que não estão escritas com ligadura)

Arcadas para cima,
Arcadas para baixo



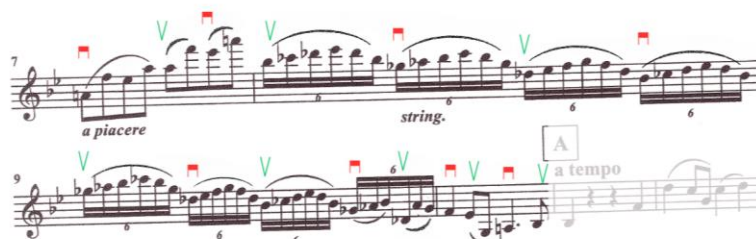
(B): c.7-10 Ed-ABM/LEHNINGER

Arcadas para cima,
Arcadas para baixo



(C): c.7-10 Vídeo de Guedes, 2015

Arcadas para cima,
Arcadas para baixo



Fonte: Elaboração Própria

No c. 8, como consequência, Guedes realiza as sequencias de sextinas começando com arco para cima, o que muito difere tanto dos manuscritos quanto das Ed-ABM e Ed-ABM/LEHNINGER, como se não importasse começar para cima em “cabeça” de compasso. Porém, escutando atentamente, podemos notar que Guedes

executa um pequeno apoio prolongando na primeira nota de cada sextina, para que este deslocamento sequencial “cima-baixo” não se torne evidentemente diferente de “baixo-cima”.

Ainda sobre o compasso 8, nas últimas três notas da última sextina desse compasso [Mi⁴ Re⁴ Si³], o violinista propõe outro pequeno *allargando*, para assim, lhe ser mais cômodo e confortável na sua troca de posição para notas do compasso seguinte, o que também acaba tendo a função de marcar o padrão de um novo compasso.

A direção das arcadas de Daniel segue o mesmo princípio neste compasso, com exceção do último grupo de sextinas do compasso 9, que, por sua vez, tem as três primeiras notas [Sol^{b3}, Lá^{b3}, Si^{b3}] separadas das três últimas, de forma a “reverter as inversões” e reencontrar as arcadas propostas anteriormente iniciando o compasso 10 com arcada para baixo. No compasso 9, é compreensível que o intérprete realize esta separação de ligaduras para evidenciar ainda mais seu *rallentando*, sonorizando últimas notas do compasso com mais sobra de quantidade de arco, dando um direcionamento harmônico para o seguinte.

Na análise do compasso 10, observa-se que uma arcada de Daniel Guedes vai em contraste com a opção mais fluida de ligaduras do compositor, e segue a sugestão de Ed-ABM/LEHNINGER, que possui mais potencial sonoro (retirando as ligaduras). Nessa sessão, Guedes começa a nota Fá³, com o arco para baixo, separando-a das outras duas que virão a seguir (Mi³, Sol²), estas já ligadas no mesmo arco para cima. Seguindo ao final do compasso, Daniel Guedes opta por um sutil *rallentando* também na nota Lá², esta em formato de semínima pontuada e com arco para baixo. Em sua última nota do compasso 10 (Si^{b2}), o intérprete utiliza de um arco ascendente de maneira proposital, para ter o arco inteiro para usar e finalizar a frase com uma terminação firme imponente no compasso seguinte.

4.2.6 A divisão da arcada em notas longas

Nesta seção, investigo a divisão das arcadas em notas longas nos finais de período, analisando o propósito dessa escolha interpretativa e a forma como Daniel Guedes a realiza, observando se ela ocorre de maneira perceptível ou integrada à

fluidez da frase musical. As notas longas aparecem em seis momentos distintos da obra: no primeiro movimento, no compasso 306; no segundo movimento, nos compassos 81, 108, 126 e 130; e no terceiro movimento, no compasso 239.

Desses cinco eventos em que a arcada poderia ser dividida, Guedes opta por realizar essa divisão em cinco deles. No entanto, no compasso 81 do segundo movimento, ele mantém a arcada única, o que levanta a questão sobre os motivos dessa decisão. A análise desse caso específico busca compreender os fatores técnicos e expressivos que influenciaram essa escolha, considerando aspectos como a continuidade da linha melódica, a tensão interpretativa e as exigências da condução do arco. (Fig.16)

Figura 16 – Arcadas de Daniel Guedes para notas longas no *Concerto de Violino e Orquestra*, de H. Oswald.

The figure displays six musical excerpts, labeled A through F, illustrating different bowing techniques for long notes in Daniel Guedes' Violin Concerto. Each excerpt is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The excerpts are as follows:

- A:** MOV.1, C.306. Shows a single bow stroke with a long note.
- B:** MOV.2, C.81. Shows a single bow stroke with a long note.
- C:** MOV.2, C.108. Shows a double bow stroke with a long note.
- D:** MOV.2, C.126. Shows a double bow stroke with a long note.
- E:** MOV.2, C.130. Shows a triple bow stroke with a long note.
- F:** MOV.3, C.239. Shows a single bow stroke with a long note.

Fonte: Elaboração Própria

Nos eventos A e F, correspondentes aos finais impetuosos e cheios de energia dos primeiros e terceiros movimentos, respectivamente, faz sentido encerrar com o arco para cima. Como já observado em outras passagens, Guedes frequentemente utiliza o arco para cima para concluir em *crescendo*, criando uma espécie de clímax interpretativo. Nessas ocorrências, ele divide a arcada praticamente ao meio, garantindo que a energia da frase seja mantida até o final, sem comprometer a intensidade sonora.

Os eventos C, D e E apresentam finalizações mais etéreas, condizentes com o caráter mais ameno do segundo movimento, que se encerra em repouso. Por essa razão, essas passagens terminam com o arco para baixo e em *decrescendo*, reforçando a suavidade do final da frase. Da mesma forma, Guedes realiza a divisão das arcadas de maneira equilibrada, mantendo uma distribuição uniforme da velocidade do arco, o que contribui para a naturalidade da transição e para a fluidez sonora do encerramento.

No Evento B, Guedes opta por não dividir o arco, já que a nota final dura cerca de **3,7 segundos** – um valor que não exige mudança por questões de conforto técnico. Esse trecho funciona como um fechamento de frase com repouso, marcado por um *decrescendo* executado pelo violinista. A divisão também se mostra desnecessária porque a orquestra entra imediatamente com um novo material temático. Manter uma única arcada, nesse caso, preserva a clareza textural, evitando sobreposições com o tutti orquestral e mantendo o equilíbrio sonoro previsto na escrita musical.

4.3 Dedilhados de Daniel Guedes na gravação do Concerto para Violino Op. 29 de H. Oswald

A maioria das partituras de compositores não-violinistas, de maneira geral, manuscritas ou publicadas, não trazem sugestões de dedilhado. Embora Flesch (1998) afirme que não existem princípios absolutos para determinar o que seria uma escolha correta de dedilhados, entendemos que nessa afirmação há tanto diferenças de gosto pessoal, quanto da habilidade de realizar e controlar movimentos finos com os dedos da mão esquerda dentro da afinação não-temperada (Borém e Lage, 2019,

p.2; Lage et al., 2022, p. 32). Numa visão mais pragmática e pedagógica, Casado (2011) propõe que a praticidade (conforto na realização), a eficiência técnica (resultado sonoro) e os aspectos expressivos (como estilo e escolha de timbre) são guias importantes para a escolha de dedilhados. Porém devemos ressaltar que a obra de Oswald, vai na contramão desta generalização e possui sim, muitos dedilhados marcados na partitura, ou seja, havia uma preocupação intencional de como deveria soar alguns trechos a julgar pelos dedilhados dispostos.

Entretanto, nesta seção, apresentamos situações exemplares de escolhas de dedilhados de Daniel Guedes e modo de realização em comparação com diferenças e similaridades com o manuscrito e em caso de ausência de sugestão do manuscrito.

4.3.1 Dedilhado para sequência de oitavas

Para iniciar estas subseções dedicadas às práticas de performance relacionadas aos dedilhados, retomo o mesmo trecho analisado por Soares e Borém (2023), que serve aqui como modelo para as demais seleções. Na Figura 17, dois fotogramas extraídos da gravação em vídeo nos timings [4:53.546] e [4:56.714] evidenciam uma escolha específica de dedilhados, bem como o posicionamento do corpo e do violino durante a execução, com ênfase na realização do compasso 100 — procedimento que o intérprete repete de forma sistemática em passagens análogas nos compassos 99, 116, 154, 243, 244 e 260 do primeiro movimento do Concerto para Violino de H. Oswald.

Figura 17 – Posições baixa (B) e alta (C) do violino de Daniel Guedes no c.100 do Mov.1 do Concerto de *Violino e Orquestra*, de H. Oswald para realizar: (A) uma sequência ascendente de oitavas arpejadas (com os dedos 1 e 4 da mão esquerda presos em fôrma) e *vibrato* com o dedo 3 na última nota (com liberação do dedo 1). QR Code do excerto.

A : c.100 DEDILHADO DE DANIEL GUEDES

B : FOTOGRAMA 4:53.546

C : FOTOGRAMA 4:56.714

DEDO 4 DEDO 1

DEDO 1 DEDO 3

0°

+9°

0°

diferença na postura
alongamento do corpo

4:53.546

4:56.714

Fonte: Elaboração Própria

No c.100, a técnica utilizada para a realização da sequência ascendente de 10 oitavas arpejadas que vai do registro grave ao agudo inclui a manutenção da fôrma de mão esquerda com os dedos 1 e 4 até que, na última nota da sequência, troca-se o dedo 4 pelo dedo 3 para facilitar um *vibrato* intenso em *tenuto*, que é central na construção dramática de Daniel Guedes nessa passagem.

Entretanto, nessa fôrma de mão esquerda, a distância entre os dedos 1 e 4 vai diminuindo ao longo do espelho do grave para o agudo para que se mantenha a afinação correta de cada oitava arpejada. O estudo dessa passagem com esse

dedilhado nos remete aos estudos para realização de oitavas em cordas duplas. A vantagem desse padrão de dedilhado, também utilizado no c.99, é uma escolha que prioriza o movimento do conjunto antebraço-braço-punho-dedos como um bloco, reduzindo a complexidade de movimentos em uma passagem de realização altamente complexa.

Outra prática de performance notável de Daniel Guedes nessa passagem é a movimentação do corpo do violino em relação ao eixo horizontal. Na região mais grave, ele inicia as oitavas abaixando o corpo do violino de cerca de 15° negativos em relação ao posicionamento habitual paralelo ao chão que (partindo da intersecção do seu queixo e do meio do estandarte do violino, que é 0°) e com exceção da primeira a arca para baixo, as subseqüentes Daniel usa a região da ponta e utiliza cerca de ¼ da crina do arco apenas, assumindo uma posição mais segura e confortável para o controle de afinação.

Esta postura baixa gradualmente começa a subir ele alonga o corpo reestabelecendo um novo nível de posição horizontal (0°), e atinge aproximadamente 9° positivos nas últimas oitavas do registro agudo. Para a última oitava, ele muda o dedilhado de 1-4 para 1-3 e, ato contínuo, libera e relaxa o dedo 1, para que a mão esquerda possa pivotar ao redor do dedo 3 e realizar um *vibrato* intenso e de grande amplitude.

A preferência pelo 3° dedo no Si5 final, em detrimento do dedo 4, deriva de suas vantagens mecânicas para mão grandes (maior massa digital e posição ergonômica), que potencializam o efeito do crescendo progressivo - obtido através do uso integral do arco. A execução de Guedes transforma esses elementos técnicos em gesto artístico, onde a força sonora se funde à energia física do movimento.

4.3.2 Dedilhados diferentes para motivos iguais

A segunda amostra de escolha de dedilhado, correspondente aos c.101-103, foi obtida a partir da análise visual-auditiva de **[4:47.287-5:04.206]**.

Pode-se observar que Daniel Guedes optou por realizar toda a passagem sobre a corda Sol (Figura 18), que é a corda mais grave do violino.

Figura 18 – Dedilhados, arcadas e articulações de Daniel Guedes nos c.101-103 do Mov.1 do Concerto de Violino, de H. Oswald; QR Code do excerto.

Fonte: Soares e Borém, 2023, p.10

Isto dá unidade à passagem, pois evita uma mudança de timbre entre as notas Fá₃ e Mi₃ e Ré₃, que seriam mais brilhantes se fossem realizadas na Corda Ré. Esta escolha também evita que a nota Ré₃ seja realizada como a corda solta Ré, cujo timbre é ainda mais brilhante e não permite a realização de *vibrato*. Assim, ele renuncia a dedilhados mais fáceis, óbvios e de afinação mais garantida, optando por usar três vezes a técnica de glissar com um mesmo dedo, realizando com ele duas notas diferentes (ovais em **vermelho** na Figura 18): Lá₂-Dó₃ com o dedo 1 (no c.101), Fá₃-Mi₃ com o dedo 2 (no c.101), e os mesmos Fá₃-Mi₃ com o dedo 3 (também no c.101) o que, como veremos na próxima seção, permite a utilização do efeito instrumental *portamento*. Esta prática é citada por Casado (2003) como recorrente nas performances do internacionalmente famoso violinista Yehudi Menuhin, que frequentemente mantinha o *vibrato* contínuo com o dedo repetido mesmo nas mudanças de posição. Dessa maneira, Daniel Guedes realiza o grupo de notas Fá₃-Mi₃-Ré₃ com três dedilhados diferentes (3-2-1, 2-2-1 e 3-3-2, mostrado nos retângulos **verdes** na Figura 18), ao mesmo tempo em que evita o dedo 4 em uma passagem expressiva.

4.3.3 Motivos e Funções das Mudanças de Posição

Neste capítulo, proponho uma análise mais abrangente dos dedilhados das mudanças de posição, com o objetivo de estabelecer uma tabela que classifique e analise 46 ocorrências dessas mudanças no *Concerto para Violino e Orquestra* de Henrique Oswald. A análise se concentrará em identificar os motivos que justificam a

escolha de cada mudança de posição, bem como suas funções no contexto técnico e expressivo da obra.

Cada uma dessas mudanças será classificada em categorias específicas, com base em sua função na performance, seja para permitir a execução de intervalos maiores, promover fluidez nas passagens rápidas, ou gerar efeitos de timbres.

Na Tabela 5 a seguir, apresento uma análise de 46 mudanças de posição ao longo do Concerto, com a respectiva identificação das funções atribuídas a cada uma na realização performática da obra. A coluna “Função” categoriza essas mudanças conforme a intenção técnica ou a finalidade interpretativa presumida. As funções são descritas da seguinte forma:

- **Necessidade** de alcance: Mudanças de posição que permitem alcançar notas que só podem ser atingidas com mudança de posição em decorrência das notas anteriores.
- **Transições** suaves: Fluidez da passagem. Mudanças de posição que garantem uma transição suave entre notas, evitando interrupções.
- **Segurança** técnica: Mudanças de posição feitas para tornar a execução mais fácil, mantendo uma passagem numa posição segura ou confortável para as mãos
- Facilitação do **vibrato/portamento**: Mudanças de posição que favorecem a execução de um *vibrato* mais livre ou *portamento* expressivo.
- Dedilhado **rítmico**: Mudanças de posição e escolha dos dedos que visam adequar a execução das notas à estrutura rítmica da peça
- Ajuste de **timbre**: Mudanças de posição feitas para explorar diferentes timbres de uma corda ao longo do braço do violino.
- **Apoio** a outras técnicas: Mudanças de posição usadas para outros efeitos expressivos.

Tabela 5 - Mudanças de posição e suas funções técnicas e expressivas na performance de Daniel Guedes, recorte de 46 eventos

Mov	Comp.	Notas	Dedos	Contexto	Função
I	64	A4-E5	1-2	Violino solo, a piacere	Necessidade e segurança
I	70-71	A2-D3	2-2	Início do primeiro tema no violino, Allegro Moderato	Vibrato, segurança
I	76-77	D4-A4	1-3	Climax de frase	Timbre, rítmico
I	77	G4-D4	2-1	Final de frase	Timbre, segurança
I	91	G4-A4	1-1	Início de frase em <i>mp</i>	Transições
I	92-93	D5-A4	2-4	Climax de frase	Necessidade e rítmico
I	93	G5-D5	3-2	Final de frase com crescendo próximo	Vibrato
I	132	F5-B4	4-1	Início de frase muito expressiva	Transições
I	133-134	G4-D5	2-4	Nota de preparação para próxima frase	Rítmico
I	134	D5-F#4	4-1	Início de frase	Timbre
I	135	A4-D5	1-1	Nota de preparação para o clímax	Segurança, necessidade
I	136	E5-A2	4-2	Início de frase forte com decrescendo	Transições
I	137	C5-F4	4-1	Frase em decrescendo	Transições
I	152	F#3-D#3	3-3	Sequencia de semicolcheias	Segurança
I CAD	184	B3-G4	1-4	Final de frase	Timbre
I CAD	186	F3-Db4	2-4	Final de frase	Timbre
I CAD	186	Cb4-G3	3-3	Final de frase	Segurança
I CAD	215	C#3-D3	1-1	Allargando	Transições, portamento
I CAD	215-216	E3-A2	2-1	Início de frase, destino nota grave	Necessidade
I CAD	218	D3-B3	2-3	Allargando final	Timbre
I CAD	219	A3-A2	2-1	Allargando final	Necessidade
II	2	C5-D5	2-2	Adagio, Molto expressivo	Transições, portamento
II	3	Ab5-Bb5	3-3	Climax de frase	Vibrato, portamento
II	4	Bb5-Bb4	3-2	Salto grande descendente	Timbre, portamento
II	5	Ab5-Gb4	1-2	Início de frase decrescente	Timbre
II	6	Ab3-Eb4	1-3	Motivo repetido	Timbre
II	6	Eb4-Bb3	3-2	Motivo repetido	Timbre
II	7	Eb4-Ab4	1-2	a piacere	Timbre
II	7-8	Ab5-Bb4	4-1	Salto grande descendente	Segurança

II	9-10	Gb3-F3	3-3	Final de frase, rall, forte	Portamento, vibrato
II	10	Eb3-G2	2-1	Salto descendente, final de frase	Portamento, necessidade
II	11-12	F3-D4	2-3	Início de frase, Adagio, anacruse	Portamento, timbre
II	12	C4-G3	2-1	Salto de 4J	Segurança, portamento
II	13-14	Bb4-Bb3	4-1	Salto grande descendente	Segurança, timbre
II	15	E4-F#4	2-2	Nota de passagem	Portamento
II	16	Bb3-C4	2-2	Bordadura	Portamento
II	17	G3-F#3	1-1	Nota de passagem	Portamento
II	17	A3-Bb3	3-3	final e frase, rit.	Timbre
III	6	A4-A5	1-4	Salto grande ascendente	Necessidade e segurança
III	15	G4-E5	2-4	Uso do harmônico	Apoio
III	56	C5-A5	2-4	Salto grande ascendente	Necessidade
III	70-71	D6-C5	4-2	Salto grande descendente	Segurança, timbre
III	105	C#5-F#5	1-1	Sequencia de semicolcheias	Segurança
III	107	F#5-A#4	3-1	final de frase, rit	Segurança, portamento
III	122	D5-G5	3-4	Clímax da frase	Portamento
III	123	F5-Bb5	3-2	Salto 4J	Rítmico, segurança

Fonte: Elaboração própria

A partir da classificação proposta, foi possível parametrizar as 46 mudanças de posição analisadas na performance de Daniel Guedes no *Concerto para Violino e Orquestra* de Henrique Oswald. As funções atribuídas a cada mudança indicam padrões significativos que ajudam a compreender as prioridades técnicas e expressivas adotadas pelo intérprete.

As funções mais recorrentes foram timbre (15 ocorrências, correspondendo a aproximadamente 32,6% do total) e segurança (14 ocorrências, ou 30,4%), demonstrando que grande parte das mudanças de posição busca explorar diferentes qualidades sonoras do violino e assegurar uma execução confortável e estável, especialmente em passagens de maior complexidade técnica. Em seguida, a função *portamento* apareceu em 13 mudanças (28,3%), sobretudo no segundo movimento da obra, o que confirma a forte orientação expressiva e romântica do concerto. O *portamento* surge como elemento de conexão e expressividade entre as notas, reforçando o caráter lírico que permeia boa parte da peça.

As categorias de necessidade (8 ocorrências, 17,4%) — mudanças de posição para alcançar notas inacessíveis na posição anterior — e de transições (6 ocorrências, 13%) — mudanças que garantem a fluidez entre frases — aparecem em número intermediário, evidenciando que, além da preocupação com sonoridade e segurança,

a busca pela continuidade do fraseado também foi um critério relevante nas decisões de dedilhado. Já as funções *vibrato* (4 ocorrências, 8,7%) e rítmico (4 ocorrências, também 8,7%) surgem com menor frequência, mas desempenham papéis estratégicos, especialmente em momentos de clímax ou intensificação expressiva. A função apoio, ligada ao uso de harmônicos, apareceu em apenas uma ocorrência (2,2%), indicando uma situação muito específica de efeito técnico e tímbrico.

Ao observar a distribuição das funções por movimento, nota-se que no primeiro movimento predomina o foco em segurança e timbre, combinando estabilidade técnica com variedade sonora desde os primeiros temas. No segundo movimento, o predomínio de *portamenti* evidencia a opção interpretativa por acentuar o caráter lírico, expansivo e expressivo, característico do Adagio. Já no terceiro movimento, a predominância de funções como necessidade, segurança e *portamento* indica a exigência de um domínio técnico mais rigoroso, em razão da maior velocidade e da necessidade de construir o clímax final da obra.

Essa classificação foi extremamente útil porque, ao aplicar as categorias, consegui identificar com facilidade qual a prioridade de cada mudança de posição, simplesmente refletindo sobre seu propósito dentro do contexto da execução. A partir disso, torna-se claro entender o impacto de cada escolha técnica: se a mudança de posição não tivesse ocorrido, o intérprete provavelmente perderia a fluidez da passagem, a expressividade desejada ou até mesmo a segurança técnica necessária para a execução precisa. Dessa forma, essas categorias facilitaram a organização das mudanças de posição e evidenciaram o que estaria em jogo caso essas decisões técnicas não fossem feitas.

Ao comparar os resultados obtidos com apontamentos dos dedilhados de Daniel Guedes na obra inteira e com a análise destas 46 mudanças de posição, em relação ao manuscrito de Oswald, observa-se que o manuscrito apresenta uma quantidade significativamente maior de mudanças de posição, além de incluir um número de harmônicos muito superior e, portanto, uma maior ênfase no *portamento*. Isso sugere que Oswald, juntamente com seu violinista da época, Chiaffitelli, possivelmente pensou o concerto de maneira intencional, com uma proposta performática voltada para um arrebatamento romântico. A recorrência de mudanças de posição e *portamenti* no manuscrito sugere uma estratégia voltada à ampliação do caráter expressivo da obra, em consonância com os princípios estéticos do

romantismo. Embora tais recursos tenham sido eventualmente atenuados ou reinterpretados na performance de Guedes, permanecem como indícios da concepção original do compositor e de seu violinista.

4.4 *Portamento* de Daniel Guedes na gravação do Concerto para Violino Op. 29 de H. Oswald

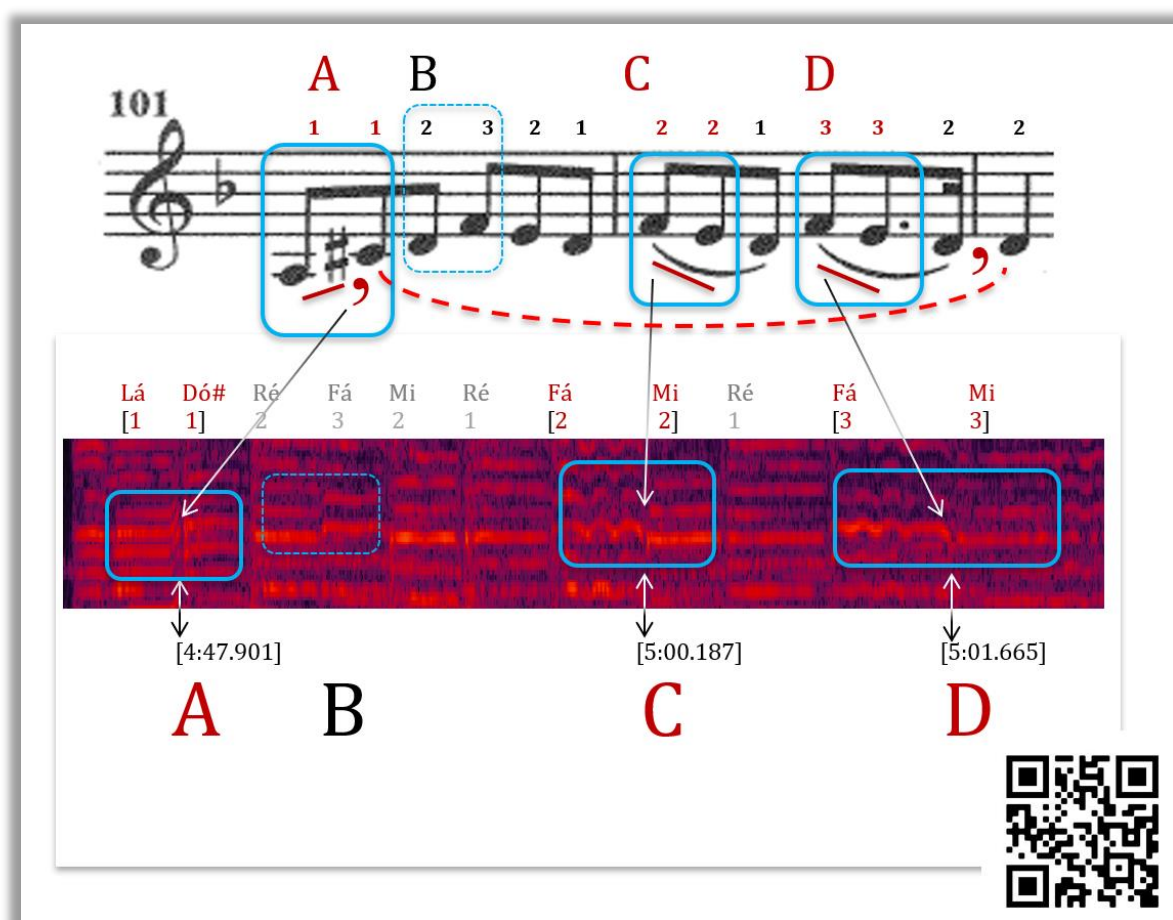
Com o objetivo de construir uma análise sólida e gradual, iniciei este estudo a partir de um recorte pontual da obra, concentrando-me no trecho dos compassos 101 a 103 do primeiro movimento. Essa abordagem inicial permitiu uma observação detalhada das ocorrências de *portamento* em um contexto restrito, favorecendo a análise precisa de suas características, tais como direção, duração e localização no corpo da nota.

A partir dos resultados dessa primeira etapa, a investigação foi ampliada para uma análise mais global, abrangendo a totalidade do *Concerto*. Considerando os 678 compassos da obra, foram identificados e analisados 46 eventos de *portamento* audíveis (seja por mudança de timbre, seja pelo glissando) que se encontravam na exposição do movimento, permitindo traçar um panorama mais amplo sobre as práticas e tendências de Daniel Guedes.

4.4.1 Análise pontual de *portamenti*, segundo Ribeiro (2016)

Utilizando o trecho do exemplo musical de c.101-103, analisamos o espectrograma focando nas ocorrências do efeito instrumental *portamento* que ocorrem no trecho **[4:56.900 - 5:04.206]**. Sabendo que *portamenti* ocorrem em mudanças de posição, partimos o estudo das 4 amostras (**A**, **B**, **C** e **D**) com mudança de posição ou extensão de dedilhado que ocorrem na IV corda (corda Sol), e observamos que três dessas amostras (**A**, **C** e **D**) contêm *portamenti* (Figura 19).

Figura 19 – Dedilhados e *portamenti* em transcrição e espectrograma de Daniel Guedes nos c.101-103 Mov.1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto.



Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 67)

O *portamento* A é ascendente, conclusivo⁹⁸ e ocorre na nota Lá₂ sem *vibrato*, uma nota que, por meio de medição manual, verificamos durar 0,650 segundos (ou 650 milissegundos), mais longa em comparação com as demais colcheias que a sucedem, o que tende a criar uma ênfase no começo de toda a frase, que é formada por 13 notas. Apesar disto, esta ênfase não é muito grande porque este *portamento* dura apenas 0,070 segundos (ou 70 milissegundos), ocupando apenas 12% da

⁹⁸ Ribeiro (2014, p.6, 16, 44 e 48-49) e Ribeiro e Borém (2017, p.11) classificam o *portamento* quanto à sua localização no corpo da nota musical como *inicial*, *intermediário* ou *conclusivo*. Embora não haja um consenso na literatura sobre qual porção da duração total de uma nota deve o efeito de *portamento* (ou *glissando*) deve ocorrer nos diversos períodos históricos (Goss, 2014), Fausto Borém relata uma fala do maestro David Machado (1938-1995), em um ensaio da *Sinfonia N.2* de G. Mahler, que o *portamento* conclusivo realizado no último $\frac{1}{4}$ de duração da nota se tornou um padrão na música de concerto depois da segunda parte do século XX.

duração da nota. Soma-se a isto o fato de que logo após o *portamento* A, há uma interrupção do som em [4:47.901] (veja a vírgula de respiração na Figura 19), visível no espectrograma como uma linha vertical escura. Esta interrupção entre as notas Lá₂ e Dó#₃, (no início do c.101), visível no espectrograma, pode sugerir uma interrupção da agógica da frase, mas pode ser explicada pela troca de arcada na ponta do arco entre estas notas na corda Sol, que é a corda naturalmente mais flexível do violino. Isto pode ter levado o violinista a perder momentaneamente o controle do atrito no contato da crina com a corda e, intuitivamente, fazer uma breve parada no arco para a crina voltar a se “agarrar” na corda e com um ataque mais definido.

No *portamento* C, que é descendente, conclusivo e ocorre na nota Fá₃ com *vibrato*, não há uma mudança de posição, mas sim uma extensão do dedilhado. Aqui, o dedo 2 se estende para subir até o Fá₃ e depois descer um semitom até o Mi₃, sem sair da quarta posição. O *portamento* C dura 0,044 segundos (ou 44 milissegundos), ocupando apenas 9,7% da duração da nota, que tem uma duração total de 0,498 segundos (ou 498 milissegundos). Assim, o *portamento* C (em [4:47.901] na Figura 9), se torna ainda menos perceptível ao ouvido humano por correr simultaneamente ao *vibrato*.

O *portamento* D, também descendente e conclusivo, ocorre sobre o Fá₃ com *vibrato* durante uma mudança de posição da mão esquerda (da quarta para a terceira posição, executada com o dedo 3). Assim como o *portamento* C, sua duração é de apenas 0,044s, tornando-o pouco audível devido à simultaneidade com o *vibrato*. Considerando a duração total da nota (0,606s), o *portamento* corresponde a apenas 7,8% do evento sonoro. A Tabela 6 consolida os dados comparativos dos *portamenti* A, C e D.

Tabela 6 – Quadro-resumo com tipo e duração de *portamenti* de Daniel Guedes nos c.101-102 do Mov.1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald.

Portamento	Dedo	Tipo	Duração do portamento (s)	Ocupação da nota	Percepção auditiva
A	1	PC	0,070	12%	Sim
B	2	PC	0,044	9,7%	Pouco
C	3	PC	0,044	8%	Pouco

Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 68)

A partir da análise inicial dos excertos dos compassos 101–103 utilizando a classificação proposta por Ribeiro e Borém (2017), foi possível observar características relevantes no comportamento dos *portamenti* de Daniel Guedes. No entanto, para ampliar a sistematização dos dados em toda a obra, algumas adequações metodológicas foram realizadas com base na prática analítica observada.

Em adição aos critérios originais de localização do *portamento* no corpo da nota (inicial, conclusivo e com nota intermediária), propôs-se incorporar na nomenclatura do Tipo a indicação do sentido do deslize — ascendente (A) ou descendente (D) —, mantendo ambas as categorias como dimensões analíticas independentes. Para representar *portamenti* que envolvem uma altura intermediária audível, adotou-se o uso da letra "i" minúscula.

Além disso, estabeleceu-se um critério objetivo adicional para a classificação dos *portamenti* como iniciais ou conclusivos. Considerou-se que:

- *Portamenti* que ocupam menos de 50% da duração da nota associada seriam classificados como conclusivos.
- *Portamenti* que ocupam 50% ou mais da duração da nota associada seriam classificados como iniciais.

As medições da duração das notas e dos *portamenti* foram realizadas manualmente com o *software Sonic Visualiser*, adotando-se uma margem de erro de $\pm 0,050$ segundos para compensar as limitações de precisão da ferramenta.

Essas adequações metodológicas possibilitaram a ampliação da coleta de dados para toda a obra, registrando as ocorrências de *portamento* detectadas visualmente ou auditivamente. Como todos os *portamenti* analisados apresentaram algum grau de percepção auditiva, ainda que sutil, optou-se por suprimir a coluna “Percepção auditiva” nas representações seguintes.

Visando à organização e análise sistemática dos dados obtidos, elaborou-se a Tabela 6, que reúne as informações detalhadas relativas aos *portamenti* encontrados na performance de Daniel Guedes. A estrutura da tabela foi definida conforme os critérios explicados anteriormente, abrangendo os seguintes campos:

- Movimento: Indica o movimento da obra (*Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald) em que ocorre o *portamento*.
- Compassos: Delimita o(s) compasso(s) nos quais foi identificado o *portamento*.

- Notas: Indica a altura da nota na qual o *portamento* se inicia e se se destina.
- Dedo: Identifica qual dedo da mão esquerda foi empregado para realizar o *portamento*.
- Tipo: Representação combinada de duas categorias:
 - A (Ascendente) ou D (Descendente), conforme a direção do *portamento*;
 - I (Inicial), C (Conclusivo) ou i (Nota intermediária audível), conforme a localização no corpo da nota.
- Duração da nota associada: Duração total da nota à qual o *portamento* está associado (em segundos).
- Duração do *portamento*: Duração do *portamento* (em segundos).
- Porcentagem de ocupação da nota: Relação percentual entre a duração do *portamento* e a duração total da nota.

Tabela 7 – Análise de 46 *portamenti* de Daniel Guedes identificados na performance de Daniel Guedes no *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald

Mov.	Comp.	Notas	Dedo	Tipo	Duração da nota associada (s)	Duração do <i>portamento</i> (s)	Ocupação da nota
I	64	A4-E5	1	ACi	0,783	0,278	35,5%
I	70-71	A2-D3	2	ACi	0,336	0,116	34,5%
I	76-77	D4-A4	1	AC i	0,737	0,191	25,9%
I	77	G4-D4	2	DC	0,603	0,121	20,1%
I	91	G4-A4	1-1	AC	0,783	0,203	25,9%
I	92-93	D5-A4	2	AC i	0,702	0,156	22,2%
I	93	G5-D5	3	AC i	0,655	0,087	13,3%
I	132	F5-B4	4	DC	0,536	0,105	19,6%
I	133-134	G4-D5	2	AC i	0,471	0,203	43,1%
I	134	D5-F#4	4	DC	0,439	0,101	23,0%
I	135	A4-D5	1-1	AC i	0,518	0,148	28,6%
I	136	E5-A2	4	DI i	0,200	0,091	45,5%
I	137	C5-F4	4	DI i	0,178	0,091	51,1%
I	152	F#3-D#3	3	DC	0,203	0,007	3,5%
I CAD	184	B3-G4	1	AC i	0,580	0,137	23,6%
I CAD	186	F3-Db4	2	AC i	0,529	0,174	32,9%
I CAD	186	Cb4-G3	3	DC	0,297	0,123	41,4%
I CAD	215	C#3-D3	1	AC	1,001	0,188	18,8%

I CAD	215-216	E3-A2	2	DC i	1,758	0,235	13,4%
I CAD	218	D3-B3	3	AC i	1,654	0,539	32,6%
I CAD	219	A3-A2	2	DC i	1,846	0,287	15,5%
II	2	C5-D5	2	AC	3,974	0,479	12,1%
II	3	Ab5-Bb5	3	AC	1,310	0,396	30,2%
II	4	Bb5-Bb4	3	DC i	1,594	0,304	19,1%
II	5	Ab5-Gb4	1/2	AC i	3,441	0,134	3,9%
II	6	Ab3-Eb4	1	AC i	0,751	0,274	36,5%
II	6	Eb4-Bb3	3	DC i	1,298	0,231	17,8%
II	7	Eb4-Ab4	2	AC i	1,531	0,450	29,4%
II	7-8	Ab5-Bb4	4	DC i	1,191	0,420	35,3%
II	9-10	Gb3-F3	3	DC i	1,491	0,065	4,4%
II	10	Eb3-G2	2	DC i	0,983	0,191	19,4%
II	11-12	F3-D4	2/3	AC i	2,281	0,548	24,0%
II	12	C4-G3	2	DC i	0,496	0,139	28,0%
II	13-14	Bb4-Bb3	4	DC i	1,419	0,313	22,1%
II	15	E4-F#4	2	AC	2,594	0,513	19,8%
II	16	Bb3-C4	2	AC	0,644	0,121	18,8%
II	17	G3-F#3	1	DC	1,314	0,226	17,2%
II	17	A3-Bb3	3	AC	1,340	0,252	18,8%
III	6	A4-A5	1	Al i	0,383	0,174	45,4%
III	15	G4-E5	4 HAR	AC i	0,365	0,117	32,1%
III	5-6	C5-A5	2	AC	0,656	0,139	21,2%
III	70-71	D6-C5	4	DI i	0,191	0,191	100,0%
III	105	C#5-F#5	1	AC	0,313	0,108	34,5%
III	107	F#5-A#4	3	DC i	0,644	0,179	27,8%
III	122	D5-G5	4	AC i	0,911	0,348	38,2%
III	123	F5-Bb5	3	DC i	0,365	0,162	44,4%

Fonte: Elaboração Própria

A análise dos 46 portamenti (Tabela 7) registrados na performance de Daniel Guedes no *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald, indica a presença de tendências técnicas e estilísticas consistentes ao longo da obra. Com um total de 678 compassos, a densidade geral de portamenti é de aproximadamente 6,8 ocorrências a cada 100 compassos, o que aponta para um uso parcimonioso, porém sistemático, desse recurso expressivo.

Quanto à direção, observa-se uma leve predominância de *portamenti* ascendentes (56,5 %) em relação aos descendentes (43,5 %), o que indica uma tendência a reforçar os impulsos melódicos ascendentes na construção do fraseado. Em termos de tipo, os *portamenti* classificados como conclusivos com nota intermediária audível (ACi e DCi) representam 58,7 % das ocorrências, evidenciando a preferência de Guedes por *portamenti* perceptíveis, mas integrados à continuidade do discurso musical.

A análise da escolha de dedos aponta o dedo médio (2) como o mais utilizado (30,4 %), seguido pelo anelar (3) com 23,9 % e pelo indicador (1) com 21,7 %. O dedo

mínimo (4) aparece em 17,4 % dos casos, enquanto a execução de *portamento* em harmônico (4 HAR) surge isoladamente (2,2 %), sugerindo o uso pontual desse recurso para enriquecimento tímbrico.

As medições indicam uma duração média dos *portamenti* de 0,219 segundos, correspondendo, em média, a 27,6 % da extensão da nota associada. Tais proporções evidenciam uma abordagem interpretativa orientada pela discríção: o *portamento* mantém-se suficientemente breve para não comprometer a definição rítmica, mas com duração suficiente para ser perceptível como gesto articulatório intencional. A correlação observada entre a duração da nota e a extensão relativa do *portamento* sugere um controle refinado por parte do intérprete: em notas breves, o *portamento* tende a ocupar uma fração proporcionalmente maior da nota, ao passo que, em notas mais longas, sua presença se reduz, contribuindo para a coesão do fraseado.

Em síntese, os dados estatísticos confirmam que Daniel Guedes emprega o *portamento* como um recurso de refinamento interpretativo. Seu uso é calibrado de forma a servir ao perfil expressivo de cada movimento, equilibrando técnica rigorosa, controle temporal e uma abordagem estilisticamente coerente com o caráter lírico e narrativo da obra.

Em comparação com violinistas históricos, a média de 0,212s de *portamento* em Daniel Guedes situa-se no patamar intermediário-alto da literatura interpretativa. Enquanto cabeças de escola romântica como Flesch, Kreisler e Hubermann apresentavam médias em torno de 0,180s – 0,185s (com desvio-padrão⁹⁹ entre 0,047s e 0,098s), Guedes amplia ligeiramente esse valor, aproximando-se de perfis mais tardios como o de Shaham (0,151s, sd 0,077s) e Barton (0,126s, sd 0,050s). O desvio-padrão de 0,126s indica uma variação maior do que a de quase todos os violinistas históricos listados, superada apenas por Flesch (sd 0,098 ms) e Heifetz (sd 0,049s), sugerindo que Guedes faz uso de *portamenti* com uma gama de durações mais ampla.

Historicamente, observa-se uma tendência de redução da duração média do *portamento* ao longo das gerações: os violinistas nascidos no final do século XIX

⁹⁹ O desvio-padrão (sd, ou *standart deviation*) é uma medida estatística que quantifica o grau de dispersão ou variação de um conjunto de valores em torno da sua média. Em outras palavras, ele nos diz o quanto, em média, cada observação difere do valor médio dos dados. Um desvio-padrão baixo indica que os valores estão mais concentrados em torno da média (há pouca variação). E um desvio-padrão alto significa que os valores estão mais espalhados, havendo grande variação em relação à média. (Triola, 2023)

mantinham médias entre 0,110s e 0,185s, enquanto representantes do século XX muitas vezes registram médias inferiores a 0,100s. Daí a singularidade de Guedes: embora inserido na tradição contemporânea, ele retorna a durações tão extensas quanto as dos intérpretes românticos, mas com uma dispersão temporal ainda maior. Esse leque expansivo pode refletir escolhas interpretativas que buscam combinar referências históricas ao romantismo instrumental com flexibilidade idiomática atual, criando um estilo pessoal que oscila entre o efeito marcante do *portamento* e a sutileza da continuidade frasal.

4.4.2 *Portamenti*, sob uma abordagem combinada de Vaccai e Galamian

Com o objetivo de aprofundar a caracterização técnica e expressiva dos *portamenti*, elaborou-se uma nova sistematização dos dados, agora considerando simultaneamente as perspectivas propostas por Nicola Vaccai (1832) e Ivan Galamian (1962).

Diferentemente do quadro anterior — que se baseava na tipologia de Ribeiro e Borém (2017) adaptada, priorizando a localização do *portamento* no corpo da nota e o impacto proporcional do *portamento* na duração das notas —, esta nova organização propõe um enfoque mais detalhado nos mecanismos técnicos de execução do *portamento* e no momento de sua realização no tempo musical.

Enquanto o primeiro quadro permitia compreender o lugar estrutural do *portamento* dentro da frase (se inicial, conclusivo ou com nota intermediária) e o seu peso expressivo relativo (medido pela porcentagem de ocupação da nota), o quadro atual busca analisar os fatores técnicos específicos que condicionam a forma do *portamento*.

A partir da proposta de Galamian, incorporou-se a classificação do dedo responsável pelo *portamento*, distinguindo se o *portamento* é realizado:

- pelo dedo da nota de origem,
- pelo dedo da nota de chegada,
- ou por ambos os dedos combinados.

Adicionalmente, foi registrada a informação sobre a ocorrência de salto entre posições (mudança de posição da mão esquerda), aspecto relevante para avaliar a magnitude física do movimento de *portamento*.

Paralelamente, baseando-se na classificação de Vaccai, identificou-se o momento de execução do *portamento*, estabelecendo a distinção entre:

- PA (*Portamento* antecipado): *portamento* iniciado no final da duração da nota de origem.
- PD (*Portamento* adiado): *portamento* iniciado no começo da duração da nota de chegada.

Essas novas variáveis oferecem um nível de análise mais interno ao gesto técnico, possibilitando observar:

- a coordenação dos dedos no momento do *portamento*,
- o planejamento de mudanças de posição,
- a escolha do *timing* expressivo dentro do fraseado.

Além disso, a consideração do momento (PA ou PD) amplia a capacidade de correlacionar as práticas de *portamento* com os princípios de fraseado *cantabile* e prosódico defendidos pelas escolas belcantistas e violinísticas do século XIX.

As medições de duração das notas e dos *portamenti* em segundos não serão repetidas.

A seguir, apresento a Tabela 8, que sistematiza essas informações para cada ocorrência de *portamento* detectada.

A estrutura da tabela foi organizada com as seguintes colunas:

- Movimento: Movimento da obra em que ocorre o *portamento*.
- Compassos: Compassos nos quais foi identificado o *portamento*.
- Notas: Indica a altura da nota na qual o *portamento* se inicia e se se destina.
- Dedos: Indicam os dedos das notas acima
- Dedo/arco de execução: Identificação de onde parte o *portamento*
 - Origem (dedo da nota inicial),
 - Chegada (dedo da nota de chegada),
 - Ambos (participação de dois dedos no *portamento*).
 - Mesmo (mesmo dedo de origem é o de chegada).

- Salto entre posições: Indicação da distância entre a posição fixa de origem e a posição fixa de destino (não confundir com o salto da distância entre as notas).
- Momento: Classificação temporal do *portamento*:
 - A (*Portamento* antecipado),
 - D (*Portamento* adiado).

Esta metodologia comparativa ilumina de maneira dual: por um lado, a função expressiva do *portamento*; por outro, as particularidades técnicas que singularizam a concepção melódica do performer.

Tabela 8 – Análise de 46 *portamenti* de Daniel Guedes com base na técnica de execução e momento de realização

Mov	Comp.	Notas	Dedos	Dedo de execução	Salto entre as posições	Momento
I	64	A4-E5	1-2	Origem	4J	A
I	70-71	A2-D3	2-2	Mesmo	4J	A
I	76-77	D4-A4	1-3	Origem	3m	A
I	77	G4-D4	2-1	Origem	3m	A
I	91	G4-A4	1-1	Mesmo	2M	A
I	92-93	D5-A4	2-4	Origem	3m	A
I	93	G5-D5	3-2	Origem	3M	A
I	132	F5-B4	4-1	Origem	2m	A
I	133-134	G4-D5	2-4	Origem	3m	A
I	134	D5-F#4	4-1	Origem	3m	A
I	135	A4-D5	1-1	Origem	4J	A
I	136	E5-A2	4-2	Origem	3M	A
I	137	C5-F4	4-1	Origem	2M	A
I	152	F#3-D#3	3-3	Mesmo	3m	A
I CAD	184	B3-G4	1-4	Origem	3M	A
I CAD	186	F3-Db4	2-4	Origem	4J	A
I CAD	186	Cb4-G3	3-3	Mesmo	3M	A
I CAD	215	C#3-D3	1-1	Mesmo	2m	A
I CAD	215-216	E3-A2	2-1	Origem	4J	A
I CAD	218	D3-B3	2-3	Chegada	5J	D
I CAD	219	A3-A2	2-1	Origem	7M	A
II	2	C5-D5	2-2	Mesmo	2M	D
II	3	Ab5-Bb5	3-3	Mesmo	2M	D
II	4	Bb5-Bb4	3-2	Origem	7m	A
II	5	Ab5-Gb4	1-2	Ambos	3m	A
II	6	Ab3-Eb4	1-3	Origem	3m	A
II	6	Eb4-Bb3	3-2	Origem	3m	A
II	7	Eb4-Ab4	1-2	Chegada	3m	A
II	7-8	Ab5-Bb4	4-1	Origem	5J	A
II	9-10	Gb3-F3	3-3	Mesmo	2m	D
II	10	Eb3-G2	2-1	Origem	4J	A
II	11-12	F3-D4	2-3	Ambos	5J	A e D
II	12	C4-G3	2-1	Origem	3m	A
II	13-14	Bb4-Bb3	4-1	Origem	4J	A
II	15	E4-F#4	2-2	Mesmo	2M	D

II	16	Bb3-C4	2-2	Mesmo	2M	A
II	17	G3-F#3	1-1	Mesmo	2m	D
II	17	A3-Bb3	3-3	Mesmo	2m	A
III	6	A4-A5	1-4	Origem	5J	A
III	15	G4-E5	2-4	Chegada	4J	A
III	56	C5-A5	2-4	Origem	4J	A
III	70-71	D6-C5	4-2	Origem	6m	A
III	105	C#5-F#5	1-1	Mesmo	4J	A
III	107	F#5-A#4	3-1	Origem	4J	A
III	122	D5-G5	3-4	Chegada	3m	D
III	123	F5-Bb5	3-2	Origem	3m	D

Fonte: Elaboração Própria.

A fim de aprofundar a caracterização do uso de *portamento* por Daniel Guedes na gravação do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald, realizamos uma análise detalhada baseada na tipologia técnica inspirada em Galamian (1962) e Vaccai (1875). Foram consideradas 46 ocorrências de *portamento*, localizadas em trechos específicos das exposições de cada movimento e em seções selecionadas das cadências, de modo a captar tendências recorrentes de execução e construção expressiva ao longo da obra.

Em uma perspectiva global, constatou-se que a maioria dos *portamenti* analisados foi realizada utilizando o dedo da nota de origem (58,7%), seguido pelos *portamenti* realizados com o mesmo dedo (28,3%), enquanto os *portamenti* de chegada representaram 8,7% dos casos e os *portamenti* envolvendo ambos os dedos ocorreram em 4,3% das situações. Quanto ao momento de execução, a preferência de Guedes revelou-se fortemente inclinada para o *portamento* antecipado (80,4%), com apenas 17,4% de *portamenti* classificados como atrasados e 2,2% apresentando características híbridas.

Em relação às distâncias entre as posições fixas cobertas pelos *portamenti*, predominam os saltos de terça menor (39,1%) e quarta justa (28,3%), sendo os saltos de segunda (15,2%), quinta justa (8,7%), sexta menor (4,3%) e sétima maior (4,3%) menos frequentes. A média geral de deslocamento foi de 3,48 semitons, indicando uma tendência de utilização de *portamenti* em intervalos confortáveis e expressivos para a técnica violinística.

Ao considerar as tendências em cada movimento, observam-se características distintas. No primeiro movimento (*Allegro moderato*), entre os excertos analisados,

registrou-se um predomínio de *portamenti* realizados com o dedo de origem (71,4%) e de *portamenti* antecipados (95,2%), reforçando a construção de frases com grande fluidez e continuidade sonora.

No segundo movimento (*Adagio*), os *portamenti* detectados nas exposições apresentam uma distribuição mais equilibrada entre os realizados com dedo de origem (41,2%) e os realizados com o mesmo dedo (41,2%), além de uma maior incidência de *portamenti* atrasados (29,4%). Essa variação aponta para uma abordagem mais livre do fraseado, típica do caráter introspectivo e lírico dessa seção.

No terceiro movimento (*Allegro vivace*), ainda que o número de eventos analisados seja menor, a tendência predominante continua a ser o uso do dedo de origem (62,5%), mas com aumento proporcional dos *portamenti* de chegada (25%), além de uma distribuição mais equilibrada entre momentos antecipados (75%) e atrasados (25%), sugerindo maior flexibilidade expressiva nas seções de caráter mais virtuoso.

As correlações internas revelam padrões interpretativos consistentes. Os *portamenti* realizados com o dedo de origem associam-se majoritariamente ao momento antecipado (96%), reforçando a intenção de manter o fluxo contínuo da linha melódica. Por outro lado, *portamenti* realizados com o mesmo dedo mostram maior tendência ao atraso (38%), introduzindo variações expressivas mais sutis. Os *portamenti* de chegada distribuem-se de forma equilibrada entre antecipação e atraso, enquanto os *portamenti* duplos aparecem pontualmente, associados a saltos mais amplos.

No tocante às distâncias entre as posições, o predomínio de terças menores e quartas justas reforça o caráter *cantabile* do fraseado, enquanto os saltos maiores, embora raros, são tratados com soluções técnicas específicas que preservam a naturalidade sonora.

Do ponto de vista estilístico, os dados indicam que Daniel Guedes utiliza o *portamento* sobretudo como recurso de continuidade e expressividade, adaptando suas escolhas ao caráter de cada movimento. A predominância de *portamenti* de origem e antecipados reforça a fluidez interpretativa, enquanto o uso pontual de *portamenti* atrasados e duplos demonstra atenção às demandas expressivas locais sem perder de vista a coerência estética global da obra.

4.5 *Vibrato* de Daniel Guedes na gravação do Concerto para Violino Op. 29 de H. Oswald

A análise dos *vibrati* no *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald, na performance de Daniel Guedes, foi conduzida por meio de três abordagens complementares, articulando precisão e percepção.

O primeiro procedimento consistiu na obtenção de medições parciais da frequência de ciclos e da amplitude do *vibrato* em diferentes momentos — início, meio e final — de diversas notas, abrangendo registros agudos e graves. Essa estratégia permitiu reunir dados representativos para comparações futuras, considerando variações na construção do *vibrato* ao longo do tempo e nas diferentes regiões do instrumento.

Em sequência, analisou-se a técnica de *vibrato* contínuo com ênfase na regularidade dos ciclos e suas característica.

Por fim, aplicou-se uma abordagem própria baseada na observação visual de espectrogramas, inspirada na metodologia de Daniel Leech-Wilkinson. A partir da análise de imagens extraídas dos trechos selecionados, foram identificadas as taxas de *vibrato*, bem como as profundidades mínimas e máximas, associadas à localização musical e ao contexto expressivo de cada ocorrência.

A combinação desses três procedimentos nos ajudam a enxergar o *vibrato* por vários ângulos, complementares entre si, que nos mostram padrões e possibilidades.

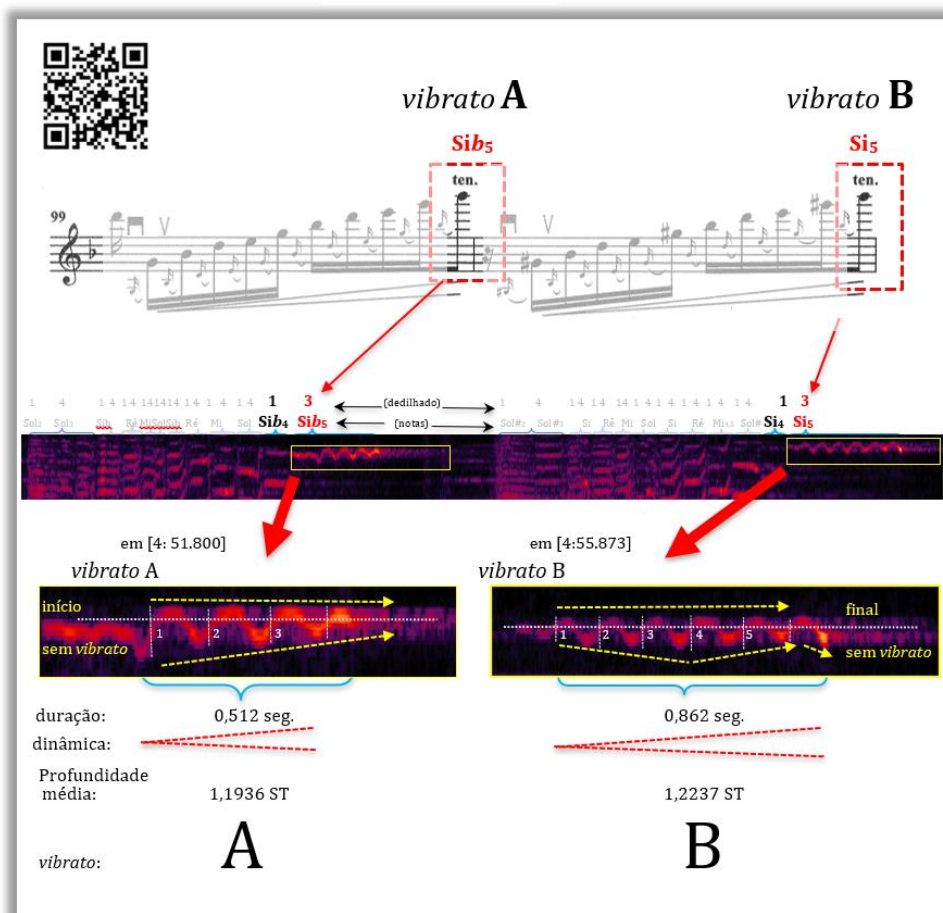
4.5.1 *Vibrato* na região aguda, à maneira de Alfredo Ribeiro (UFMG, 2022)

Inspirada pela disciplina de Exemplos Musicais ministrada por Alfredo Ribeiro, analisei seis amostras de *vibrato* retirados dos c.99-100 do Mov.I (**A**, **B**, **C**, **D**, **E** e **F**) em relação aos parâmetros taxa, profundidade e regularidade para representar algumas preferências de Daniel Guedes no Mov.1 do *Concerto para Violino* de Henrique Oswald.

As amostras **A** e **B** (Figura 20) foram selecionadas a partir de sua performance nos c.99-100 e se referem à realização do *vibrato* na região mais aguda do violino nesse movimento da obra. Nesse trecho, o *vibrato* ocorre nas notas finais dos arpejos

ascendentes ($\text{Si}\flat_5$ e Si_5 com *tenuto*). O espectrograma deste trecho aponta que Daniel Guedes intensifica o som em ambos os *vibrati*, o que pode ser percebido pelas cores mais intensas e claras ao final das notas (especialmente o amarelo). Entretanto, ele realiza a amplitude do *vibrato* destas notas de maneira contrastante, como veremos a seguir.

Figura 20 – Análise de dois *vibrati* agudos de Daniel Guedes nos c.99-100 do Mov.1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto.



Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 69)

Na amostra **A**, c.99 em [4:51.800] na Figura 16 acima, Daniel Guedes inicia o $\text{Si}\flat_5$ sem *vibrato* e com certa irregularidade (que pode ter origem na mudança de posição da fôrma fixa de oitavas) e somente vibra depois de cerca de $\frac{1}{4}$ do início da nota. Então, ele realiza 3 ciclos completos de *vibrato* que duram aproximadamente 0,512 segundos com periodicidade bastante regular (o que é aparente no

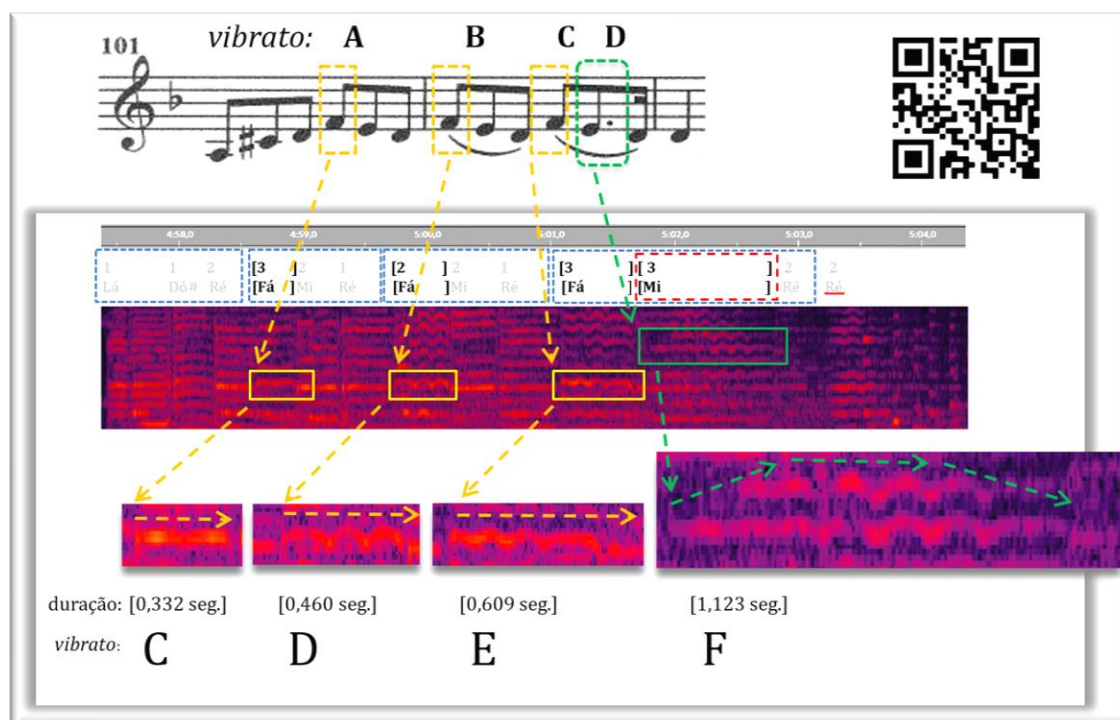
espectrograma pela forma constante da senoide) e cuja taxa média é de 6,78 Hz. Ele gradua expressivamente o *vibrato* variando sua profundidade, ou seja, começa imediatamente com uma profundidade maior, de aproximadamente 2,13 ST, e gradualmente diminui esta amplitude ao longo da nota até chegar ao final com cerca de 0,54 ST. Assim, a profundidade média de *vibrato* ao longo do Si $\flat$ 5 com *vibrato*, é de 1,19 ST.

Já na amostra **B**, c.100, em [4:55.889] na Figura 10 acima, o padrão de *vibrato* na nota Si5 é expressiva e sutilmente mais complexo do que o *vibrato* da amostra **A** em termos de modulação de sua curva. Embora seja impreciso para ser medido manualmente, nota-se que o *vibrato* da amostra **B** é visualmente mais longo (5 ciclos completos contra 3 ciclos completos) e que sua profundidade aumenta gradualmente do ciclo 1 para o ciclo 4 e, em seguida, decresce no ciclo 5 e tende a aumentar novamente no seu final. Talvez planejadamente, se trata de uma estratégia de Daniel Guedes para não perder intensidade e ímpeto e criar um clímax ainda maior. Isto parece se confirmar quando verificamos que ambas a taxa e a profundidade média do *vibrato* na nota Si5 (6,94 Hz e 1,22 ST) é maior do que a taxa e a profundidade média do *vibrato* na nota Si $\flat$ 5 (6,78 Hz e 1,19 ST).

4.5.2 *Vibrato* na região grave, à maneira de Alfredo Ribeiro (UFMG, 2022)

Na Figura 21, apresentamos as amostras de *vibrato* **C**, **D**, **E**, e **F** as quais, diferentemente das amostras **A** e **B**, se situam no registro grave do violino (Figura 20). Podemos observar a ocorrência de dois padrões de ênfase em relação à função e localização nas notas em que ocorrem. Primeiro, um *vibrato* para enfatizar a primeira nota (a colcheia Fá3) do motivo formado por um grupo de 3 colcheias descendentes (as colcheias Fá3-Mi3-Ré3). Esta ênfase na nota Fá3 é ampliada no decorrer do trecho pelo aumento gradual da extensão do *vibrato*, que dura [0,322 seg.] na amostra **C**, dura [0,460 seg.] na amostra **D** e dura [0,609 seg.] na amostra **E**. Já na amostra **F**, a ênfase por *vibrato* ocorre para enfatizar a nota de maior duração de todo o trecho: a colcheia pontuada Mi3, que dura [1,123 seg.] antes da resolução cadencial da frase.

Figura 21 – Análise de quatro *vibrati* graves de Daniel Guedes nos c.101-102 do Mov.1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto.



Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 71)

4.5.3 Taxas e profundidades que acompanham a dinâmica

A Tabela 9 apresenta um quadro-resumo comparativo das amostras A, B, C, D e F nos dois registros contrastantes. No agudo, observa-se que a elevação dos valores de taxa-profundidade da amostra A (6,79 Hz e 1,19 ST) para a B (6,94 Hz e 1,22 ST) - em passagens com idêntica configuração rítmica e melódica (oitavas ascendentes) - resulta em maior projeção da nota mais aguda do arpejo. Esse efeito é intensificado pelo uso consistente do dedo 3, que possibilita uma amplitude de *vibrato* superior à do dedo 4.

No registro grave, a repetição da nota Fá3 em três momentos distintos permitiu a Daniel Guedes desenvolver um clímax progressivo através do *vibrato*, com incrementos consecutivos nos valores das amostras C (5,95 Hz e 0,66 ST), D (6,64 Hz e 1,12 ST) e E (6,97 Hz e 0,75 ST), acompanhados por um aumento na duração. Essa tensão é resolvida na transição para a amostra F, onde o *vibrato* aplicado ao Mi3 inicia com valores mínimos, atinge seu ápice e retorna gradualmente a zero. A

comparação entre as médias das amostras E (6,97 Hz e 0,75 ST) e F (6,73 Hz e 0,73 ST) evidencia uma redução deliberada dos parâmetros, combinada com um rallentando, como recursos expressivos empregados para preparar a nota Ré3 (em função de antecipação) e concluir a frase com refinamento interpretativo. (Soares; Borém, 2023, p. 71–72)

Tabela 9 – Comparação entre amostras de *vibrati* agudos e graves de Daniel Guedes.

Amostras de <i>Vibrato</i>				
Registros	Amostra	Dedo	Taxa Média (em Hz)	Profundidade Média (em semitons)
Agudo	A (Si _b 5)	3	6,79 (-)	1,1936 (-)
	B (Si5)	3	6,94 (+)	1,2237 (+)
Grave	C (Fá3)	3	5,95 (-)	0,6589 (-)
	D (Fá3)	2	6,64 (+)	1,1170 (+)
	E (Fá3)	3	6,97 (+)	0,7504 (+)
	F (Mi3)	3	6,73 (-)	0,7327 (-)

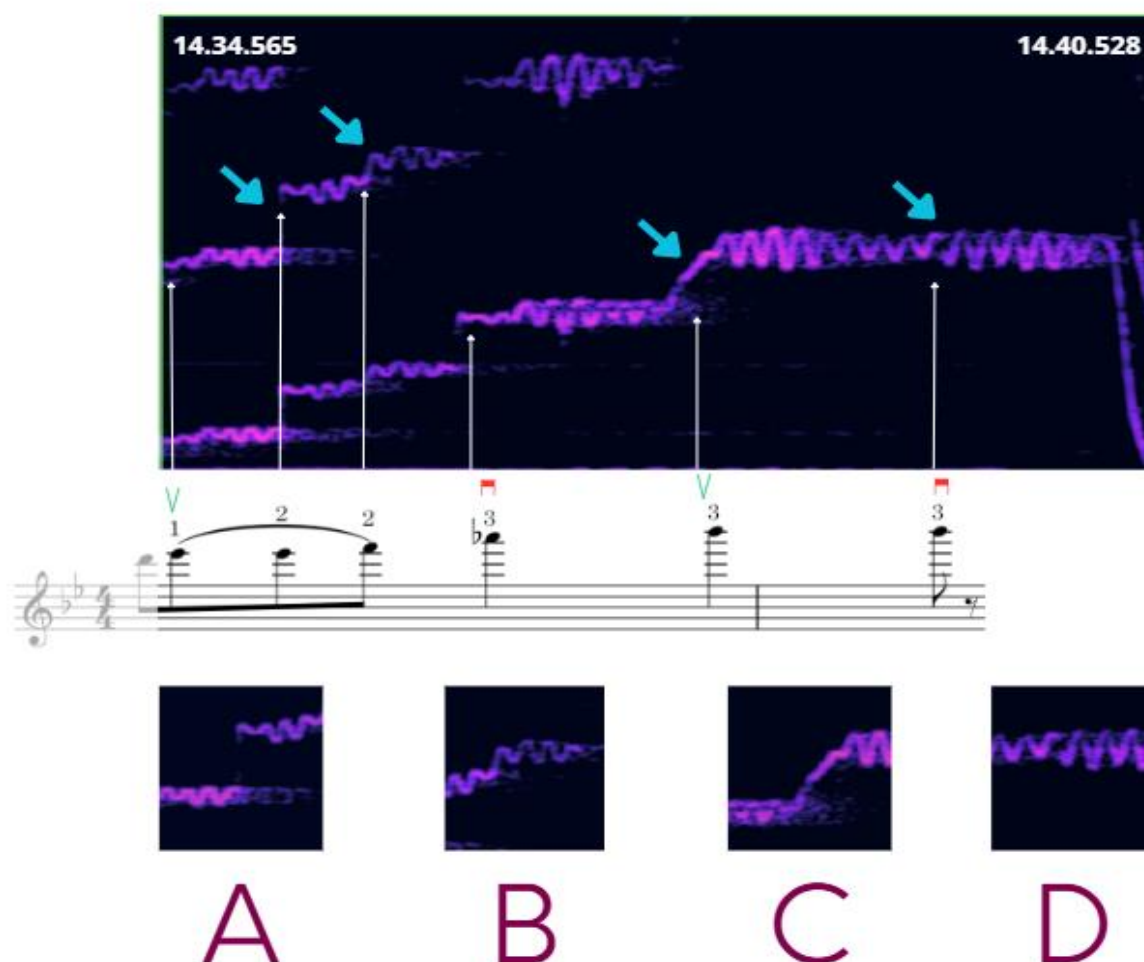
Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 72)

4.5.4 Análise do *vibrato* contínuo

O segundo movimento do *Concerto* constitui um contexto particularmente adequado para a observação do uso do *vibrato* contínuo, em razão de seu caráter mais lento e lírico. Em trechos de maior sustentação e menor densidade rítmica, a execução do *vibrato* torna-se especialmente acessível à análise, possibilitando examinar de que modo Guedes os realiza, configurando esse recurso técnico como meio de inflexão comunicativa.

Para esta análise selecionei 4 trechos. O primeiro deles corresponde ao excerto que parte da segunda nota do compasso 3 até a primeira nota do compasso 4. Esse excerto é particularmente interessante, pois permite observar quatro diferentes abordagens para a aplicação do *vibrato* contínuo a notas conjuntas na mesma corda, destacadas por setas azuis e nomeadas como eventos A, B, C e D (Figura 22).

Figura 22 – Análise do *vibrato* contínuo de Daniel Guedes nos c.3-4 do Mov.II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald.



Fonte: Elaboração Própria

Na conexão dos *vibrati* que ocorrem entre dedos subsequentes (1 e 2) durante uma ligadura (evento A), observa-se um controle preciso na entrada do segundo dedo na parte crista da ondulatória, ou seja, na região aguda, garantindo que a nota seja atingida afinada e sem interrupção do movimento da mão esquerda.

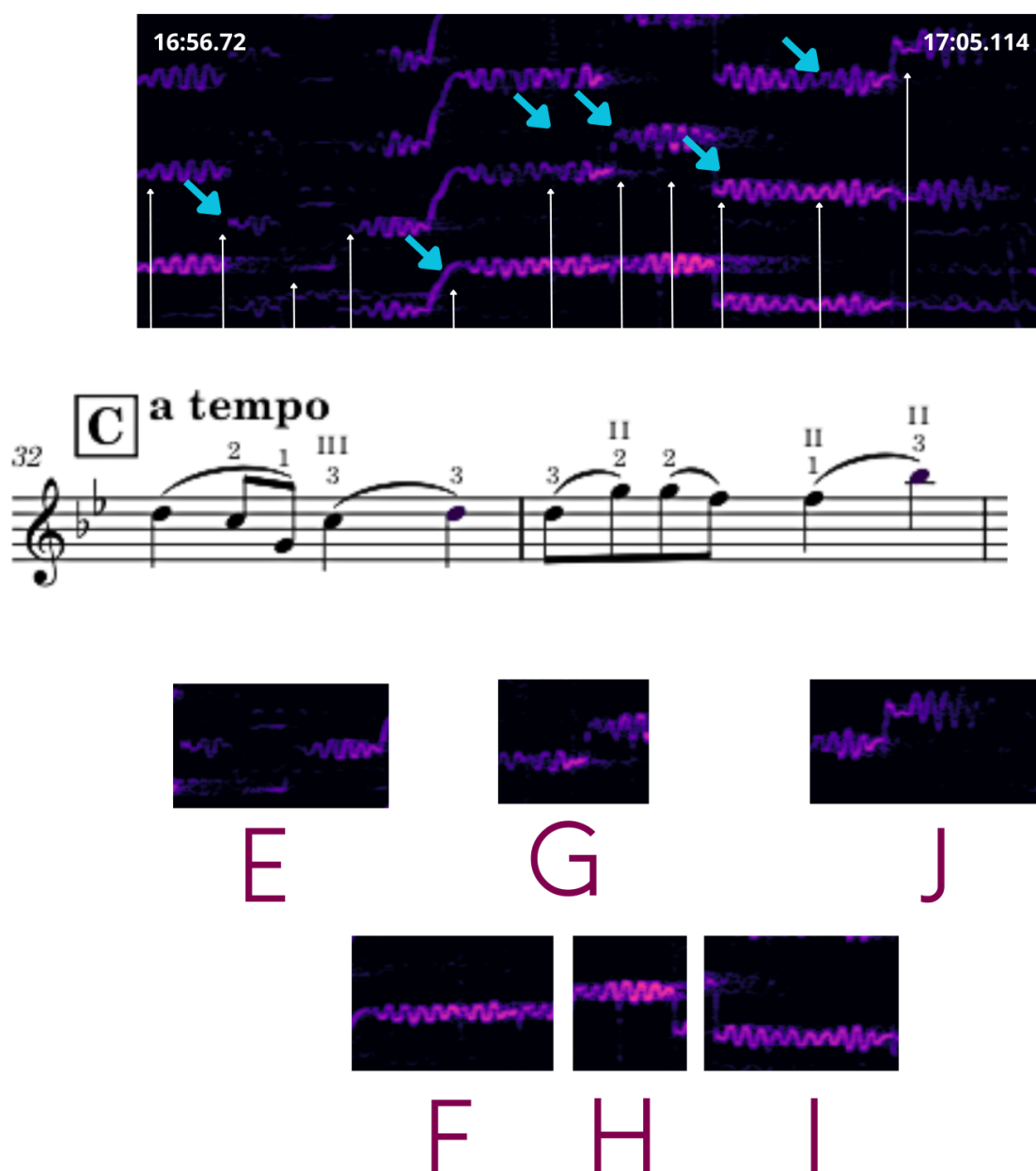
No evento B, ainda dentro da mesma ligadura, mas utilizando o mesmo dedo (segundo) para executar um semitom de distância (Mi5 - Fá5), percebe-se que Guedes aproveita o *vibrato* para realizar a mudança de posição. Ele parte da região mais grave do *vibrato* na nota Mi5 e a ultrapassa até alcançar a nota Fá5, resultando em uma sincronia precisa perceptível tanto auditiva quanto visualmente.

No evento C, embora haja interferências que dificultam a visualização por espectrograma, ainda é possível observar que, mesmo em arcadas diferentes, Guedes sonoriza o *vibrato* de forma a conectar o *portamento* necessário para atingir um tom de distância (entre Lá $\flat$ 5 e Si $\flat$ 5). Nota-se uma leve instabilidade na ondulação; contudo, essa variação não se torna audível na conexão entre as notas.

Por fim, no evento D, analisa-se a mesma nota executada com o mesmo dedo (Si $\flat$ 5 cm o dedo 3), porém em direções de arcada opostas. Observa-se que a transição entre as notas ocorre de maneira praticamente imperceptível, demonstrando extrema precisão na sincronia entre a mudança de arco para cima e para baixo e o controle do *vibrato*. O movimento do arco não interfere no movimento do *vibrato* realizado com o dedo 3 de Guedes, evidenciando um *détaché* excepcional, no qual a transição entre um arco e outro ocorre sem que se perceba qualquer interrupção sonora.

O segundo excerto analisado para observar as tendências do uso do *vibrato* contínuo por Daniel Guedes abrange o trecho que vai da primeira nota do compasso 32 até a última do compasso 33. Dentro desse intervalo, foram identificados seis eventos de interesse, sendo três deles marcados por saltos de quarta (eventos E, G e J) e os demais por notas repetidas (eventos F, H e I). Esta seleção visa compreender como o intérprete administra a continuidade do *vibrato* em contextos técnicos diversos, como mudanças de corda, de posição e de arco, mantendo a coerência expressiva da frase musical (Fig.23).

Figura 23 – Análise do *vibrato* contínuo de Daniel Guedes nos c.32-33 do Mov.II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald.



Fonte: Elaboração Própria

No evento E, observa-se o salto Dó4–Sol3–Dó4, integrante de uma mesma frase melódica. A análise indica que Guedes opta por não aplicar um *vibrato* proeminente na nota grave (Sol3), sugerindo uma decisão deliberada. A ausência de oscilação perceptível nessa nota intermediária contribui para a coesão expressiva entre os dois Dós, conectando os extremos do salto de forma contínua, sem

comprometer a fluência da linha melódica. Tal escolha pode ser compreendida como uma estratégia para evitar a centralização perceptiva em um ponto grave transitório, favorecendo a homogeneidade do gesto interpretativo.

No evento G, correspondente ao salto Ré4–Sol4, observa-se a ausência de mudança de posição da mão esquerda. O espectrograma indica um ruído visual característico da troca de corda em posição elevada, perceptível por uma sutil alteração na textura sonora. Ainda assim, o *vibrato* mantém-se contínuo, sem interrupção audível. Essa decisão interpretativa aponta para uma priorização da fluidez da linha expressiva, a despeito das exigências mecânicas implicadas na transição entre cordas.

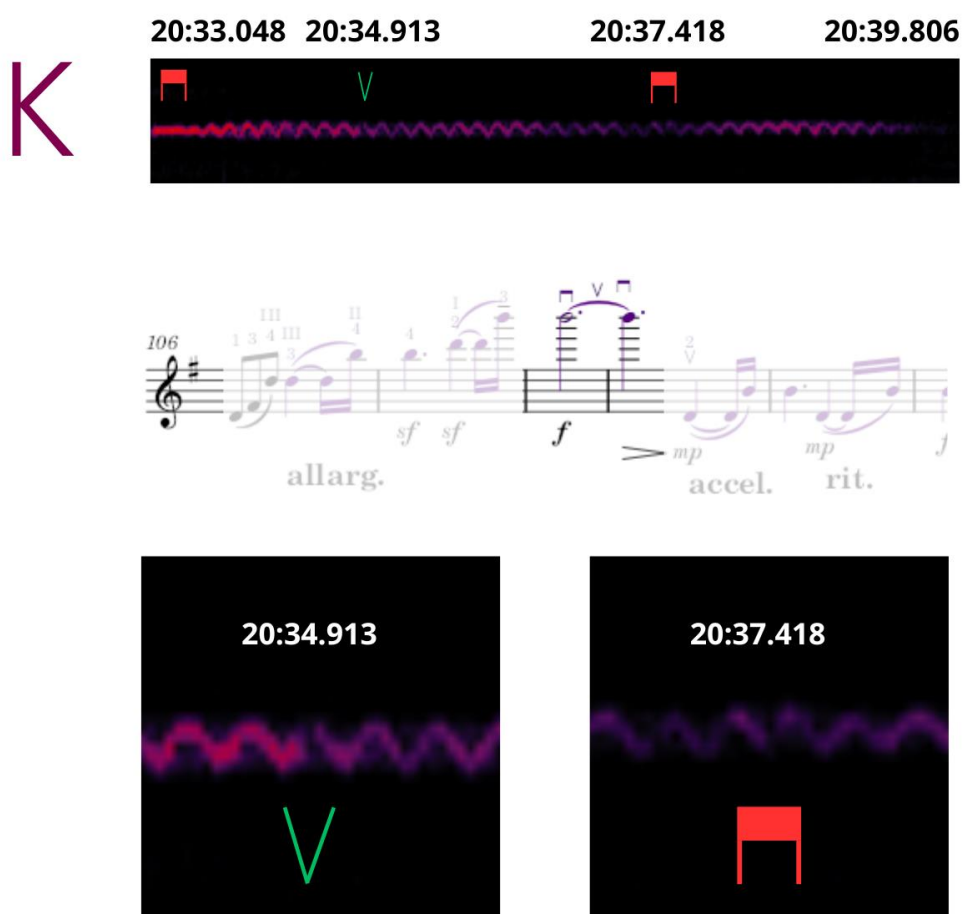
No evento J, que analisa o salto Fá4–Si♭4, percebe-se um exemplo ainda mais claro da fluidez do *vibrato* entre notas de registro médio-agudo. A observação detalhada do espectrograma indica que o intérprete encerra o *vibrato* do Fá4 em seu ponto máximo — a crista da onda — e imediatamente inicia a oscilação do Si♭4, sem qualquer descontinuidade visível ou audível na ondulatória. Essa transição direta e suave reforça a intenção expressiva do gesto musical, demonstrando a habilidade de Guedes em movimentar horizontalmente a mão e o *vibrato* como elemento contínuo, mesmo em saltos ascendentes que, tecnicamente, poderiam sugerir um breve recomeço.

Nos eventos F, H e I, que envolvem repetições da mesma nota em contextos distintos, identifica-se um procedimento técnico análogo ao verificado anteriormente no evento D do excerto anterior. Em todos esses casos, Daniel Guedes realiza as trocas de direção de arco de modo absolutamente imperceptível, sem interrupções no contorno do *vibrato*. Tal precisão evidencia uma coordenação altamente refinada entre as mãos direita e esquerda, articulada a um controle consciente do fraseado e da direção interpretativa. O resultado é uma continuidade sonora que sustenta a coesão da linha melódica. Independentemente das trocas de arco, é possível constatar que o emprego eficaz do *vibrato* contínuo funciona como mecanismo de compensação acústica, suavizando eventuais descontinuidades e contribuindo para a construção da ilusão de uma linha sonora ininterrupta, mesmo durante as articulações técnicas mais delicadas.

Os dois últimos excertos selecionados para a análise do *vibrato* contínuo referem-se a notas longas, em que Daniel Guedes emprega múltiplas arcadas.

No evento K (Fig.24), correspondente à nota Si $\flat$ 5 do compasso 106, observa-se a utilização de três arcadas ao longo de uma duração de aproximadamente 6,748 segundos.

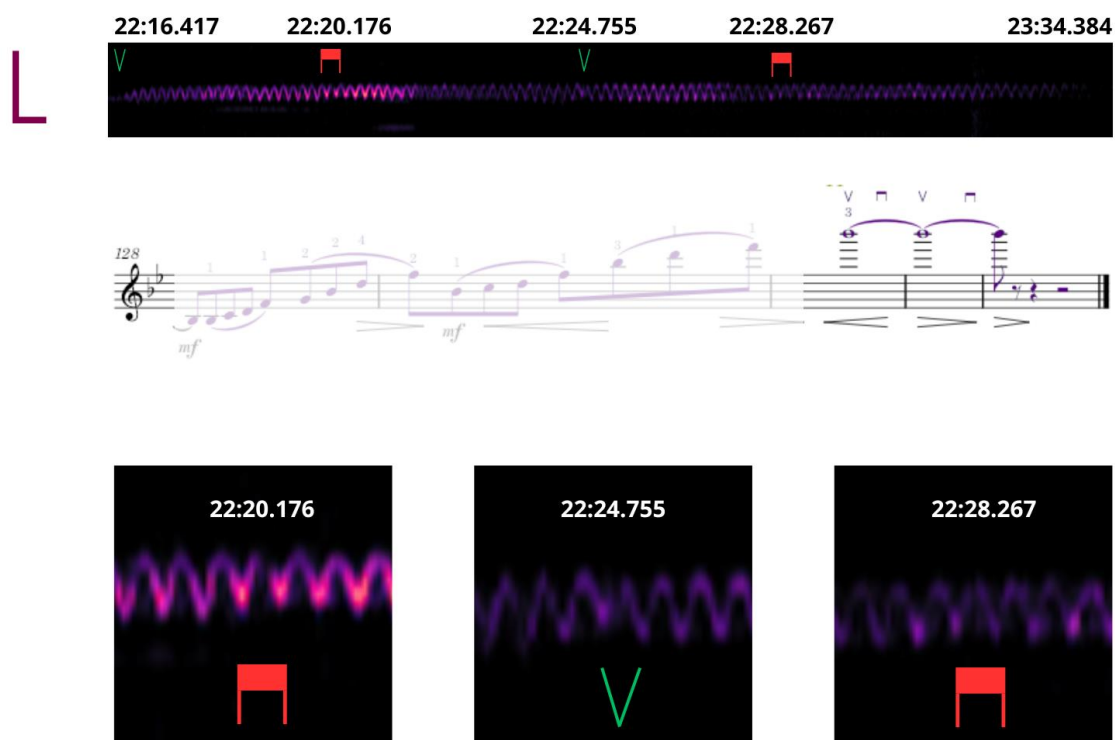
Figura 24 – Análise do *vibrato* contínuo de Daniel Guedes nos c.108-109 do Mov.II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald.



Fonte: Elaboração Própria

Já no evento L (Figura 25), que ocorre na mesma nota, o intérprete opta por quatro arcadas, mantendo o *vibrato* contínuo por cerca de 18,033 segundos.

Figura 25 – Análise do *vibrato* contínuo de Daniel Guedes nos c.130-132 do Mov.II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald.



Fonte: Elaboração Própria

Para esses dois casos, os espectrogramas foram ampliados para facilitar a análise detalhada do padrão de *vibrato*. Em ambas as execuções, observa-se o rigoroso controle de Guedes na manutenção da oscilação - tanto em amplitude quanto em frequência - inclusive durante as trocas de arco. Cada nova arcada é aplicada com precisão, mantendo continuidade sonora e demonstrando excelência técnica.

Nota-se ainda uma clara relação entre as escolhas de arcadas e a intenção expressiva: o número de arcadas selecionado contribui diretamente para o desenvolvimento dinâmico da frase, criando um efeito tímbrico cuidadosamente planejado.

A análise destes eventos evidencia diferentes abordagens do *vibrato* contínuo na performance de Daniel Guedes, demonstrando como ele integra esse recurso de maneira sofisticada e eficaz em distintos contextos técnicos e expressivos. A transição fluida entre dedos, o uso do *vibrato* para mudanças de posição, a conexão entre

arcadas e a precisão na sincronização com o movimento do arco exemplificam um controle refinado desse elemento. Esses aspectos são referências para um *vibrato* contínuo bem executado, servindo como modelo para violinistas que buscam aperfeiçoar a uniformidade e a expressividade desse recurso fundamental na performance violinística.

A análise dos eventos de A a L indica um conjunto diversificado de estratégias empregadas por Daniel Guedes no uso do *vibrato* contínuo em distintos contextos técnico-musicais. Seja na conexão entre dedos sucessivos, na realização de mudanças de posição ou na transição entre arcadas, o *vibrato* atua como elemento articulador da linha melódica, conferindo-lhe continuidade e flexibilidade expressiva. Nos saltos intervalares, observa-se uma regulação criteriosa da intensidade vibratória, de modo a preservar a coerência gestual da frase; nas notas repetidas, percebe-se notável estabilidade, mesmo diante de sucessivas trocas de arco; e, nas notas longas sustentadas por diversas arcadas, o intérprete mantém a ondulação vibratória com controle rigoroso de taxa, amplitude e direção dinâmica. Em todas essas situações, o emprego contínuo do *vibrato* integra-se organicamente à performance, consolidando a interação entre controle técnico e refinamento interpretativo.

4.5.5 Análise da aplicação do *vibrato* em notas selecionadas dentro de uma frase

Nesta seção, examino quais notas Daniel Guedes escolhe para aplicar o *vibrato* dentro de uma frase musical, bem como os momentos em que opta por não utilizá-lo, analisando os possíveis motivos técnicos e expressivos por trás dessas decisões. Para essa investigação, utilizo um excerto do segundo movimento, no qual avalio a distribuição do *vibrato* e sua relação com a construção da frase musical.

O primeiro excerto analisado compreende os compassos 58-82 do segundo movimento, onde as notas com *vibrato* estão marcadas na cor verde (Figura 26).

Figura 26 – Quantitativo de notas com *vibrato* (em verde) de Daniel Guedes Guedes nos c.58-82 do Mov.II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald.

The image displays a musical score for Violin II, measures 58-82, in G major (one sharp) and 6/8 time. The score is divided into five systems. The first system (measures 58-62) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 63-68) includes a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system (measures 69-74) and fourth system (measures 75-81) continue the melodic line. The fifth system (measure 82) ends with a double bar line. Green wavy lines above notes indicate vibrato. Fingerings (1-4) and bowing marks (0, 3, 2) are present throughout. Measure numbers 63, 69, 75, and 82 are marked at the start of their respective systems.

Fonte: Elaboração Própria

Das 128 notas analisadas no excerto lírico dos compassos 58-82, Daniel Guedes aplicou *vibrato* em 92 delas (71,88%). Dentre essas, oito parecem estar diretamente relacionadas ao pé métrico da frase musical. Nos compassos 58, 60, 66 e 77, observa-se um padrão jâmbico, caracterizado por uma sílaba átona (breve) seguida de uma tônica (longa). Guedes respeita essa estrutura ao não vibrar a primeira nota breve e aplicar *vibrato* na segunda nota longa, reforçando assim o caráter ondulante da frase, semelhante ao movimento de uma barcarola.

Além disso, duas notas sem *vibrato* ocorrem devido ao uso de cordas soltas (compassos 61 e 65), nas quais a aplicação do *vibrato* não é possível da maneira

tradicional. No entanto, nos compassos 81-82, ele adota uma abordagem distinta: em vez de deixar a corda solta Sol sem oscilação, ele pressiona o dedo 3 na nota Sol na corda Ré, permitindo que a vibração ressoe por simpatia na corda solta, resultando em uma oscilação sutil da afinação.

Nos compassos 62 e 63, as notas finais sem *vibrato* podem estar associadas ao final da ondulação característica da barcarola, funcionando como uma preparação para gerar mais impulso no início do compasso seguinte. Essa escolha contribui para a fluidez da frase, criando uma sensação de respiração natural antes de um novo movimento expressivo.

No início do compasso 70, a ausência de *vibrato* parece ser intencional, permitindo que Guedes retenha o ímpeto necessário para, em seguida, realizar um crescendo que conduz ao ponto mais agudo de toda a frase. Essa estratégia reforça a construção dinâmica e a tensão progressiva dentro do arco melódico.

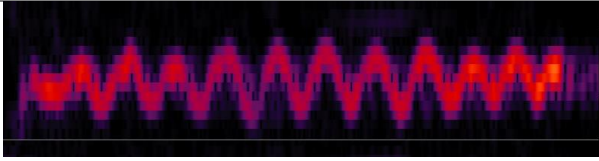
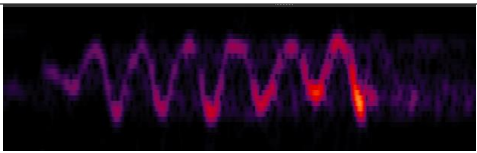
Já no compasso 74, a frase assume um movimento descendente repetitivo, momento em que Guedes reduz gradualmente o impulso e passa a aplicar menos *vibrato*. Nos compassos seguintes, até o final do excerto, observa-se um uso de *vibrato* menos amplo, condizente com a necessidade de suavizar a linha melódica e concluir a frase com uma expressividade controlada.

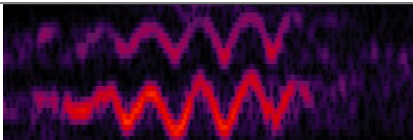
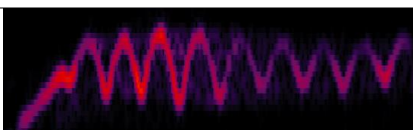
4.5.6 Análise do comportamento geral de *vibrato* de Daniel Guedes

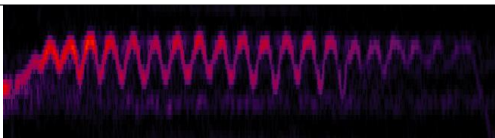
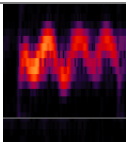
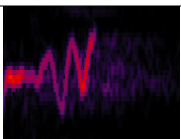
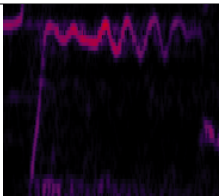
Inspirando-me na proposta de Leech-Wilkinson (2009), selecionei 20 exemplos representativos de *vibrato* ao longo dos movimentos do *Concerto*. Para cada ocorrência, foram registrados na Tabela 10: o número do movimento (M.), o compasso (C.), a nota analisada e o dedo utilizado (N. D.), a imagem do espectrograma extraída do Adobe Audition, o respectivo contexto musical, a profundidade máxima de oscilação em semitons (P. Máx) e a taxa geral do *vibrato* em Hertz (T. Geral).

Esses dados associados a imagem do *vibrato* e seu contexto nos possibilitam a refletir e construir uma base concreta para comparações futuras com outras performances e gravações históricas. As imagens foram selecionadas a partir da que estivesse melhor visualmente.

Tabela 10 – Análise de 20 *vibrati* de Daniel Guedes no *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald

M.	C.	N. D.	Imagem e contexto	P.Máx (st)	T.Geral (Hz)
I	64	A4 1		0,45	6
			<i>A piacere</i> , violino solo, clímax		
I	65	A4 4		0,67	7,08
			<i>A piacere</i> , violino solo, clímax		
I	77	A4 3		1,15	7,25
			Clímax de frase		
I	93	A5 4		1,17	6,83
			Clímax de frase		
I	94	E5 3		0,79	7,02
			Final de frase impetuoso, com <i>cresc.</i> ao final		
I	99	Bb5 3		1,84	7,40
			Final de frase impetuoso, com <i>cresc.</i> ao final		
I	100	D6 3		1,19	6,94
			Final de frase impetuoso, com <i>cresc.</i> ao final		

I	116	C6		1,10	6,96	Final de frase impetuoso, com cresc. ao final
I	132	Db5 2		1,16	6,87	Forte, relaxamento do motivo
I	134	G#4 2		0,92	6,60	Forte, relaxamento do motivo, lírico
I	139	Bb2 2		0,59	7,22	Final de frase, forte, lírico
I	169	F4 3 G3 1		0,65 0,73	7,24	Corda dupla, forte com cresc, impetuoso
I	170	Bb4 2 E4 3		0,59 0,91	6,88	Corda dupla, forte com cresc, impetuoso
II	2	D5 2		0,95	6,38	Cresc. e dim., clímax do motivo
II	3	Bb5 4		1,13	6,33	Cresc e dim, clímax da frase

II	10	F3 2		1,43	7,44	Corda Sol, posição alta
II	10	E3 2		0,59	7,90	Corda Sol, posição alta
II	13	Bb4 4		0,93	6,59	Corda Lá, posição alta, <i>dim.</i>
II	36	Gb5 2		1,40	6,65	Clímax do movimento. Detalhe: <i>sub.p</i> no final da nota.
III	13	D4 4		0,74	6,80	Nota de apoio
III	35	D6 3		1,21	8,26	Nota mais aguda do movimento, forte
III	122	G5 4		0,71	6,86	Trecho cantabile

Fonte: Elaboração Própria

Em comparação com as gravações históricas analisadas por Leech-Wilkinson (Tabela 1) (Leech-Wilkinson, 2009), a performance de Daniel Guedes apresenta diferenças substanciais na construção do *vibrato*. Enquanto intérpretes como Joachim, Auer e Kreisler empregavam *vibrati* de profundidade mais discreta (variando entre 0,2 e 0,7 semitons) e com maior irregularidade no uso, Guedes adota *vibrati* mais constantes e profundos, situados majoritariamente entre 0,9 e 1,2 semitons. A taxa de *vibrato* na gravação de Guedes (6,8–7,2 Hz) situa-se dentro da faixa observada nas gravações históricas (5,5–7,7 Hz), mas com maior regularidade e uniformidade ao longo das frases musicais. Essa diferença sugere uma aproximação à estética do *vibrato* romântico tardio e moderno, mais contínuo e expressivo, em contraste com o estilo mais contido e variável dos primeiros violinistas gravados no início do século XX.

4.6 Dinâmicas de Daniel Guedes na gravação do *Concerto para Violino Op. 29* de H. Oswald

A intensidade do som tem sido o parâmetro mais frequente nas pesquisas em psicoacústica por volta da última década (Engel, Fiebig, Pfaffenbach e Fels, 2021).

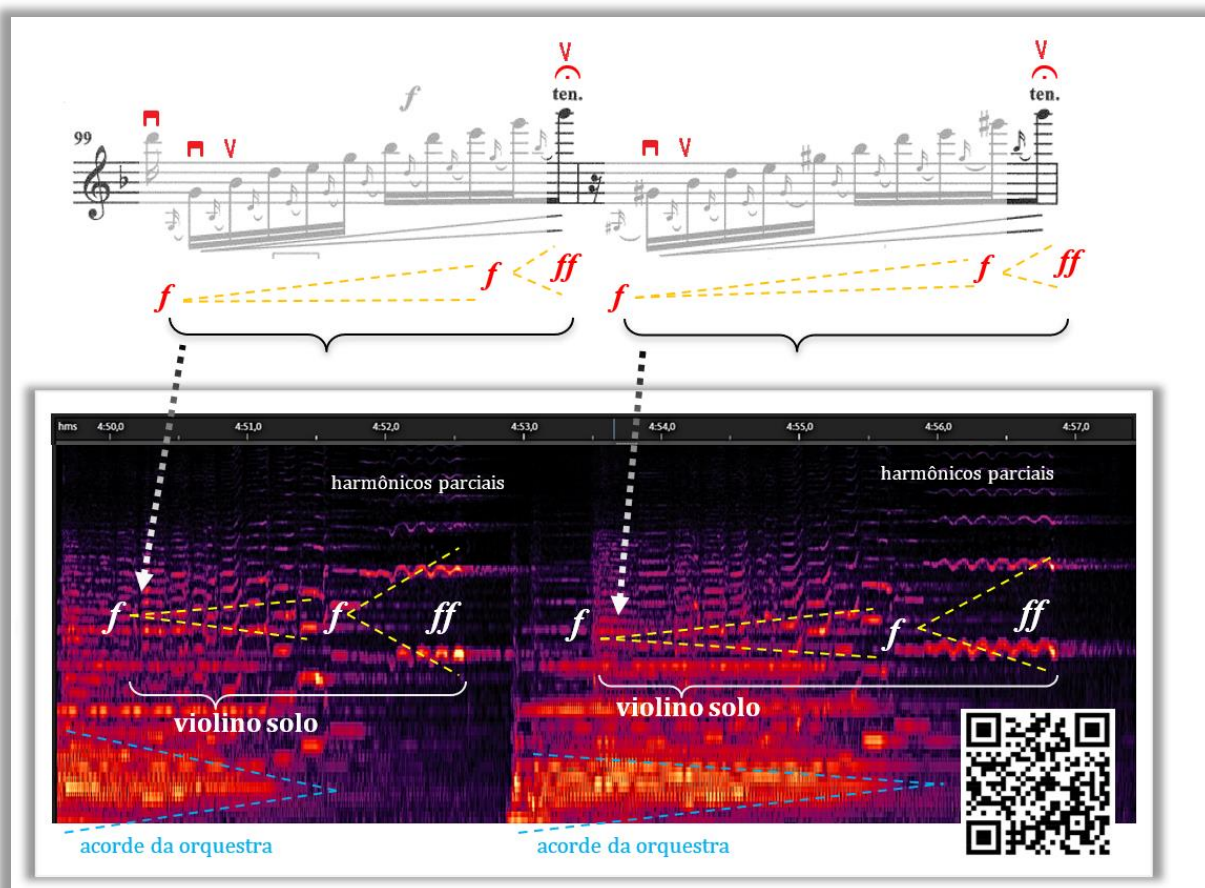
Apesar de poder ser medida quantitativamente em decibéis, a intensidade pode se tornar relativa quando se considera sua interação com outros parâmetros psicoacústicos como o brilho, a aspereza e a tensão harmônica (Oliveira e Padovani, 2021, p.189), aos quais, consideramos acrescentar também o envelope sonoro da instrumentação, as dinâmicas concomitantes de acompanhamento, a reverberação do ambiente e o aspecto visual dos gestos na performance.

4.6.1 Variação de intensidade em finais de frase com agudos

A amostra retirada dos c.99-100 foi selecionada para ilustrar como Daniel Guedes ultrapassa as indicações de dinâmica de H. Oswald, nesta primeira amostra (Figura 27), podemos observar como, por duas vezes (no c.99 e no c.100), ele divide o *crescendo* nos dois gestos de arpejos de oitava que vão do grave para o agudo. Assim, ele chega à nota mais aguda com uma arcada para cima, muito propícia para

realizar o longo *crescendo* até a intensidade *ff*, *crescendo* que é enfatizado visualmente com o gesto dramático de tirar a crina da corda energicamente.

Figura 27 – Os crescendi de Daniel Guedes no c.99 e no c.100 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto.



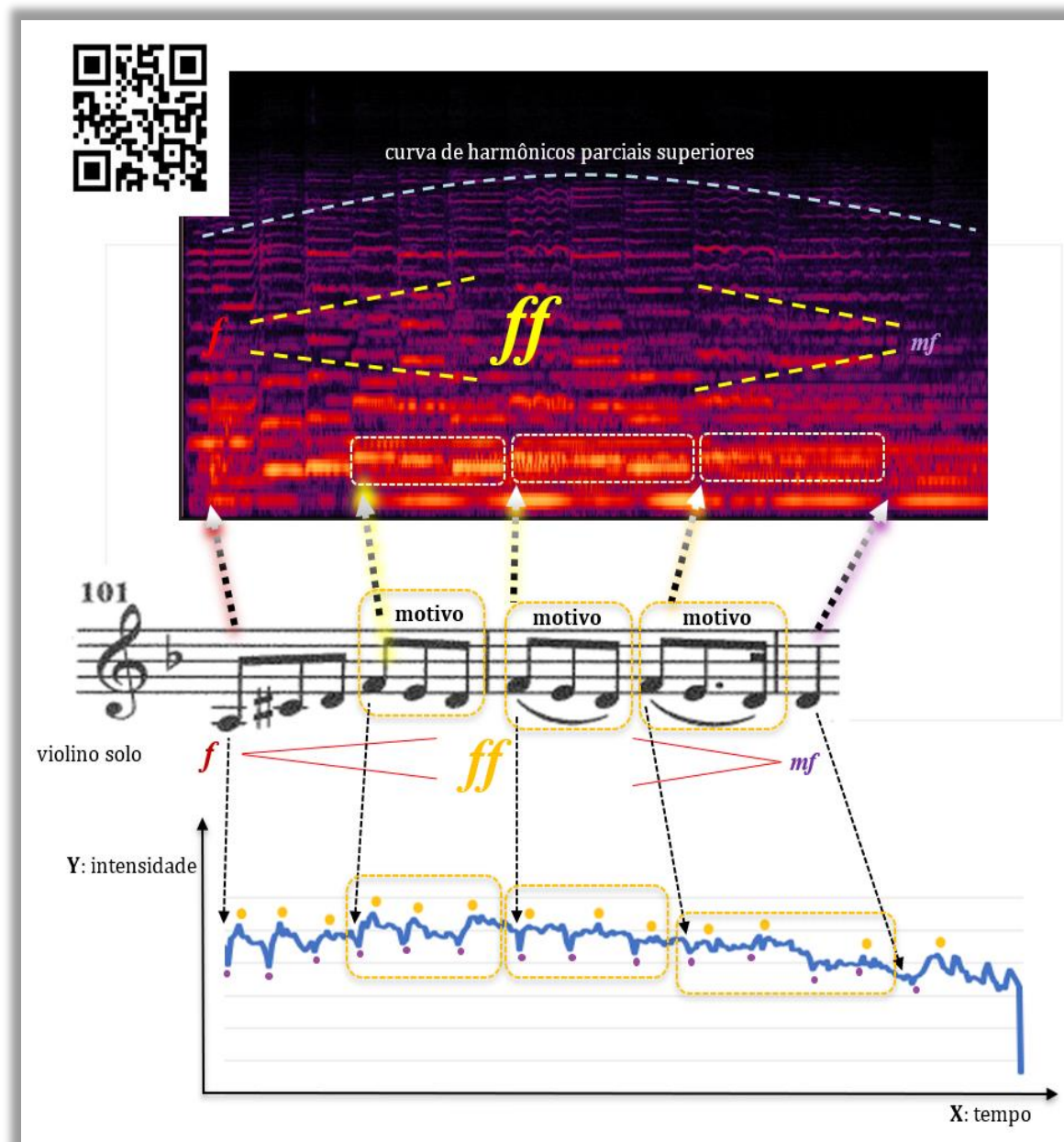
Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 73)

4.6.2 Construção dinâmica em motivos repetitivos

No trecho dos c.101-103, a Figura 28 coloca, lado a lado, a partitura, o espectrograma e o gráfico de intensidades (cujo perfil da linha foi obtida por meio do *plug-in Loudness* do software *Sonic Visualiser*) da segunda amostra. Embora não haja nenhuma indicação de dinâmicas nos c.101-103 do manuscrito ou das duas Ed-ABM e Ed-ABM/LEHNINGER, Daniel Guedes constrói, primeiro, um *crescendo* (que estimamos ir de um *f* para um *ff*), atingindo um clímax na repetição do motivo formado por três graus conjuntos descendentes (Fá3-Mi3-Ré3). Em seguida, ele realiza um

decrecendo na última recorrência do motivo, chegando a uma dinâmica abaixo da inicial (que estimamos corresponder a um *mf*).

Figura 28 – Partitura, espectrograma e gráfico de intensidades refletindo as dinâmicas acrescentadas por Daniel Guedes nos c.101-103 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto.



Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 74)

No alto do espectrograma ainda pode ser observada uma curva na nuvem de harmônicos parciais superiores, que se torna mais visível devido à dinâmica mais intensa (*ff*). Já uma análise qualitativa do envelope sonoro de cada uma das 13 notas

do trecho no gráfico de intensidades (as bolinhas roxas e amarelas no início de cada nota) revela que estas notas se iniciam com um perfil mais íngreme de ataque e com ligeiras separações entre elas (ou seja, são mais percussivas) e, gradualmente, o perfil de ataque se torna menos vertical e sem separações entre estas notas (ou seja, são menos percussivas). A transformação nos envelopes sonoros observados conduziu à hipótese de que Guedes realizou alterações substanciais não apenas nos parâmetros dinâmicos, mas igualmente na articulação original. Como demonstrado em análises precedentes, seu processo interpretativo evoluiu gradativamente de um tratamento marcato-tenuto para uma abordagem predominantemente portato, modificando radicalmente o caráter da execução.

4.6.3 Análise dinâmica de frases e semifrases: perspectivas mais amplas

Nas seções anteriores desta pesquisa, concentrei-me na observação de detalhes pontuais das dinâmicas interpretativas de Daniel Guedes, com ênfase em notas isoladas ou pequenos motivos. Embora esse recorte analítico tenha permitido examinar com profundidade os procedimentos dinâmicos específicos empregados pelo intérprete, tornou-se necessário expandir o escopo para abarcar unidades musicais mais amplas, como frases completas ou semifrases. Tal ampliação visa examinar de que modo as decisões dinâmicas organizam estruturas expressivas de maior duração e em que medida essas configurações afetam a percepção formal da obra como um todo.

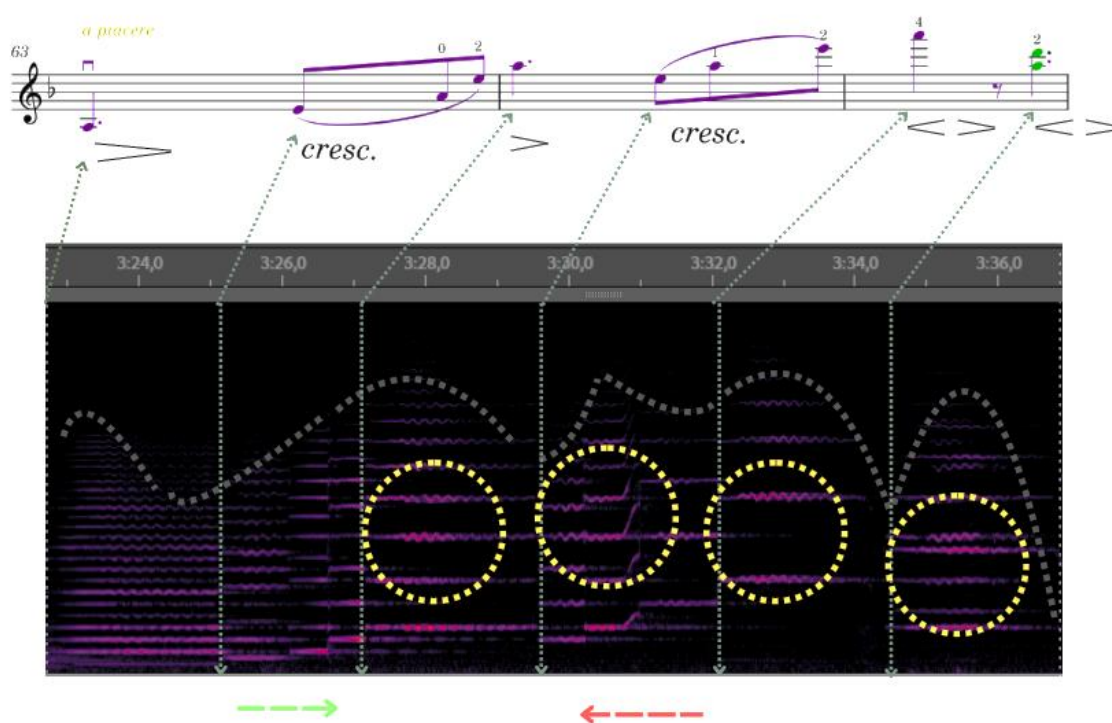
Para realizar essa análise, preparei imagens¹⁰⁰ que conjugam trechos das partituras aos espectrogramas correspondentes extraídos da gravação do concerto. A fim de garantir clareza visual e maior objetividade na identificação dos padrões dinâmicos, optei por simplificar os recursos gráficos adotados até então, restringindo-os ao contorno dinâmico global (representado pela linha pontilhada branca) e à marcação dos momentos de intensidade máxima (representados pelos círculos pontilhados amarelos). Tal escolha visa evitar excesso de informação visual, facilitando a observação das tendências expressivas fundamentais na performance.

¹⁰⁰ Que podem ser melhor visualizadas no Anexo II.

A seleção dos excertos que compõem esta etapa da análise privilegiou, sobretudo, imagens dos temas principais dos três movimentos. Essa opção metodológica justifica-se por serem esses os momentos centrais e mais representativos da obra, e que são explorados no desenvolvimento e repetidos nas reexposições.

A Figura 29 apresenta os compassos 63 a 66, correspondentes ao início da primeira cadência do primeiro movimento. Trata-se da primeira entrada do violino solo sem acompanhamento orquestral, marcada pelo manuscrito como *a piacere*. As indicações dinâmicas abaixo da partitura foram inseridas por mim, após análise auditiva e espectrográfica da gravação de Daniel Guedes.

Figura 29 - Contornos dinâmicos (linha pontilhada branca) e pontos de maior intensidade (círculos pontilhados amarelos) nos cc.63-66 do Mov.I do *Concerto para Violino op. 29*, de Henrique Oswald.



Fonte: Elaboração Própria

No espectrograma, observa-se que a linha pontilhada branca traça um perfil dinâmico em formato de sucessivos arcos ascendentes e descendentes, indicando variações sistemáticas de intensidade ao longo da semifrase. Cada arco de aumento

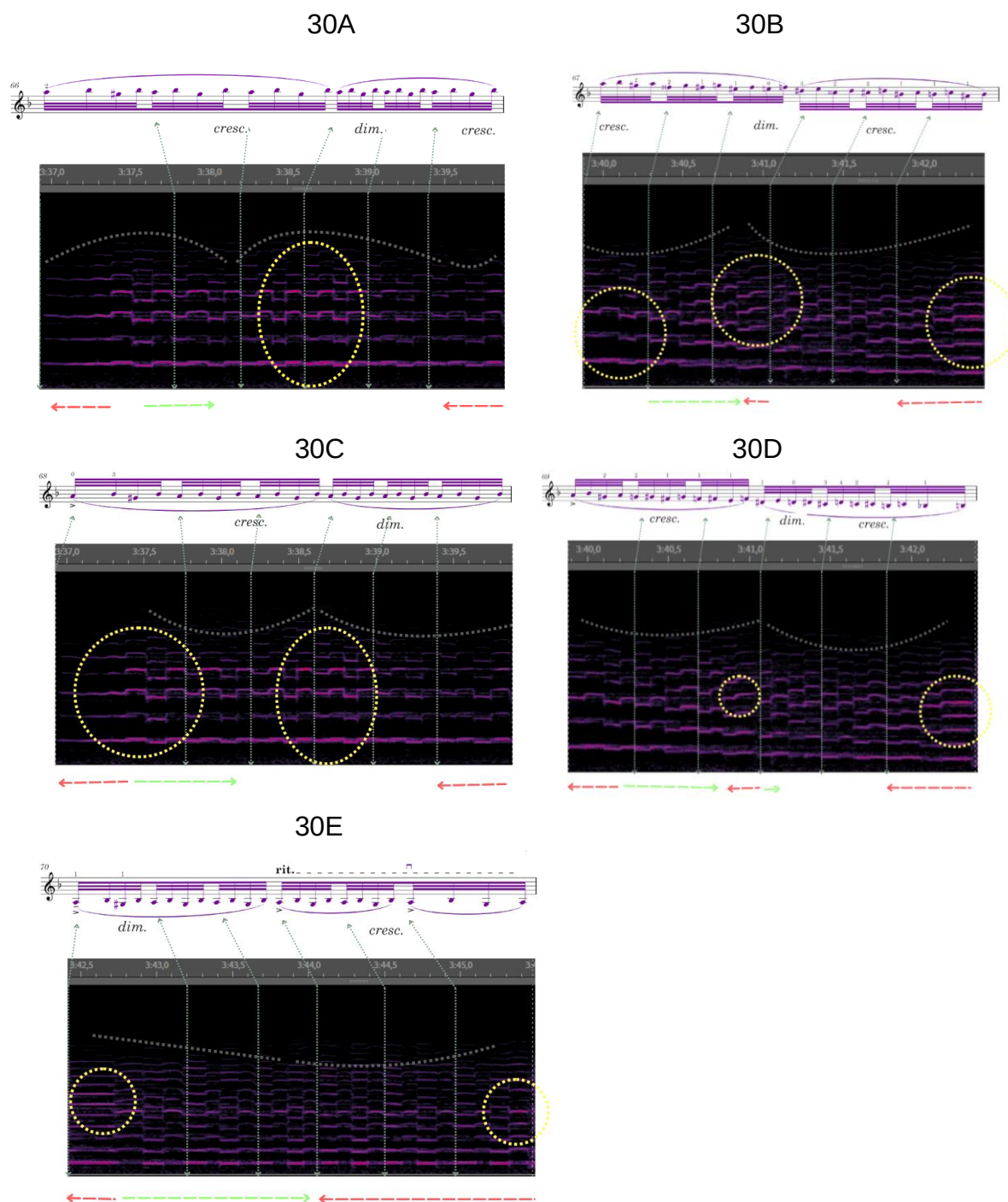
de intensidade culmina em um ponto de máximo, representado pelos círculos pontilhados amarelos.

A análise mostra que a primeira nota longa inicia com uma intensidade moderada, sem acento, mas apoiada (crescimento gradual até o primeiro pico). Esse pico é sucedido por uma breve inflexão descendente na dinâmica, antes de um novo *cresc.* até o próximo compasso para então iniciar uma sequência de oscilações dinâmicas relativamente regular.

Essas variações, embora sutis, apresentam amplitudes claramente delimitadas e se articulam em correspondência com a estrutura melódica: cada pequeno grupo de notas (incluindo saltos de oitava e resoluções) é acompanhado por um contorno dinâmico próprio. Assim, mesmo num contexto de liberdade rítmica indicada por a *piacere*, a construção dinâmica segue padrões regulares, com alternância entre expansão e relaxamento da intensidade sonora.

A seção cromática da primeira cadenza (cc. 66–70), representada nas Figuras 30A a 30E, evidencia, por meio da análise espectrográfica, um tratamento dinâmico minucioso, empregado como estratégia central para a diferenciação expressiva de um material estruturalmente repetitivo, conforme discutido no subcapítulo anterior.

Figura 30 - Contornos dinâmicos da seção cromática da primeira cadenza, com repetição de material em diferentes registros e variações no perfil de intensidade. A) Compasso 66. B) Compasso 67. C) Compasso 68. D) Compasso 69 E) Compasso 70.



Fonte: Elaboração Própria

Na Figura 30A, correspondente à primeira exposição do motivo, Daniel Guedes inicia o compasso com uma tentativa de crescimento progressivo, que se mantém relativamente estável até aproximadamente a metade do compasso. A partir deste

ponto, há uma leve queda de intensidade, seguida por um novo crescimento dinâmico no final do compasso, coincidente com o alargamento temporal e preparando a transição para o compasso seguinte.

Na Figura 30B, que apresenta a descida cromática, observa-se a formação de três picos de intensidade: o primeiro no ataque inicial, o segundo pouco antes da metade do compasso (por volta da terceira semicolcheia) e o terceiro no final. Este último pico é novamente associado a um alargamento do tempo e a um reforço da dinâmica, reforçando a chegada ao compasso 68.

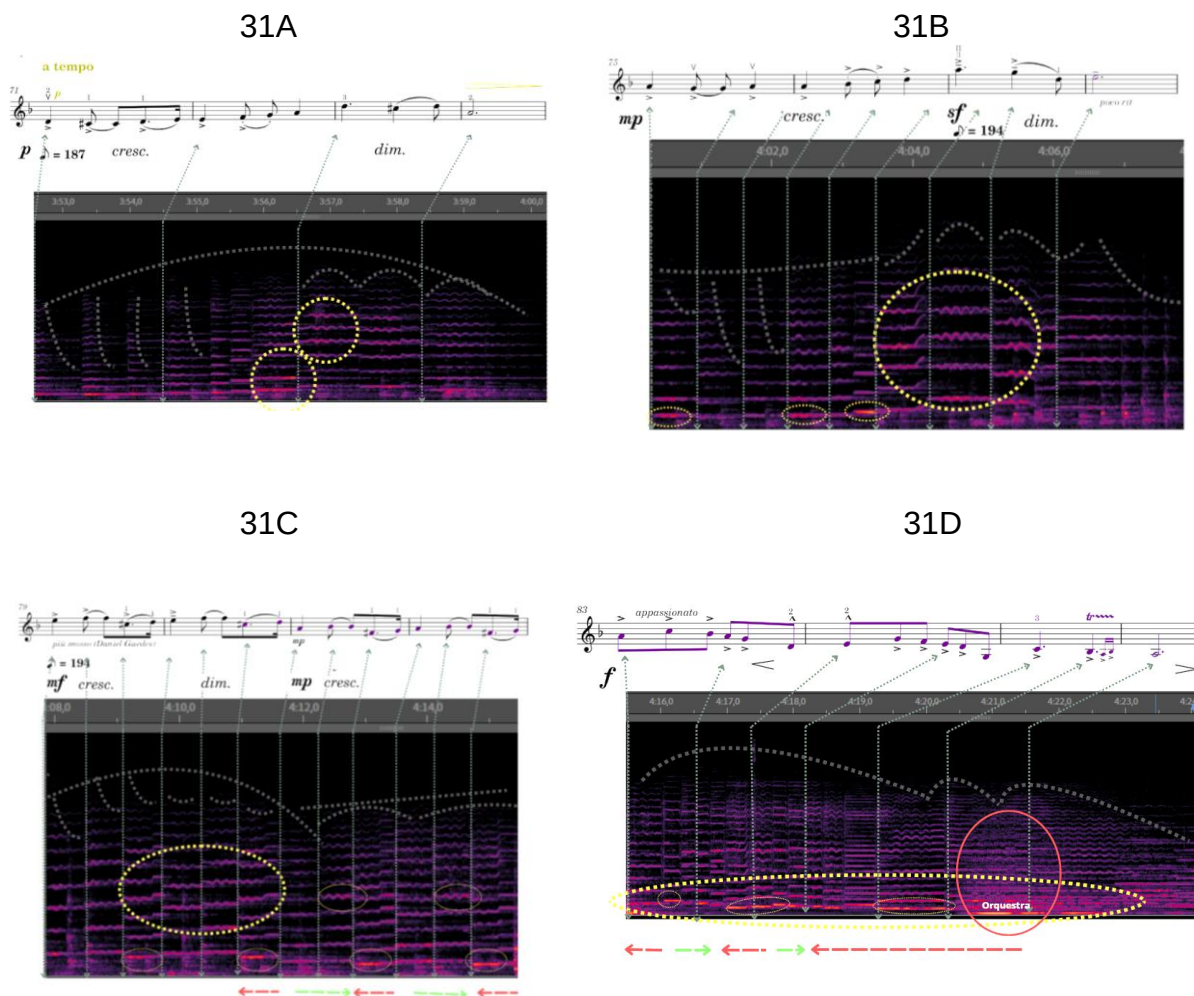
A Figura 30C, correspondente ao compasso 68 com transposição do compasso 66 para uma oitava inferior, apresenta um perfil semelhante. A dinâmica é organizada com picos de intensidade na primeira e na terceira semicolcheia do compasso, criando um acento expressivo nas cabeças dos grupos rítmicos. Mais uma vez, no final do compasso, ocorre um pequeno crescimento dinâmico, preparando a chegada ao compasso seguinte.

Na Figura 30D, repetição do motivo do compasso 67 um oitava abaixo, o padrão de apoio nas semicolcheias iniciais e intermediárias é mantido, com variações dinâmicas menos amplas, porém ainda perceptíveis no espectrograma.

Por fim, na Figura 31E, correspondente ao compasso 68 com nova descida de oitava, a estratégia dinâmica é adaptada à tessitura mais grave. Guedes realiza um apoio pronunciado na primeira nota do compasso, evidenciado pela maior intensidade no espectrograma (zonas mais avermelhadas), mantendo as notas subsequentes com pulso bem marcado, mas sem grandes inflexões dinâmicas. A última nota da sequência é especialmente apoiada, funcionando como um gesto de preparação para a entrada do Primeiro Tema do movimento, que se inicia imediatamente após o encerramento desta cadenza.

Encerrada a primeira *cadenza*, a narrativa musical prossegue com a apresentação do Primeiro Tema do primeiro movimento (Figura 31) que chamarei de Seção A. A partir deste ponto, a escrita adota maior regularidade métrica e melódica *a tempo*, abandonando a liberdade do *a piacere* e estabelecendo frases estruturadas com clara direção formal.

Figura 31 – Contornos dinâmicos do Primeiro Tema do primeiro movimento, com modelagem expressiva em frases e semifrases. A) Cc. 71–74. B) Cc. 75–78. C) Cc. 79–82. D) Cc. 83–86.
Fonte: elaboração própria a partir da gravação de Daniel Guedes.



Fonte: Elaboração Própria.

A Figura 31A compreende os compassos 71 a 74, correspondendo à primeira frase do Primeiro Tema. No compasso 71, observa-se uma primeira camada de contorno dinâmico no espectrograma, representada pela linha pontilhada branca mais inferior, que se inicia em um pico de intensidade e decresce rapidamente. Essa configuração evidenciou, na análise, a presença de um acento dinâmico inicial, o que justificou a inserção da articulação de acento nos arcos desse trecho.

Ainda no compasso 73, é possível identificar uma camada inferior adicional no espectrograma, na qual os ataques das notas exibem um perfil de dinâmica em forma de *messa di voce*, crescendo na primeira metade da nota e diminuindo na segunda

metade, indicando que essas notas não são acentuadas, mas apresentam uma modelagem interna de intensidade. O contorno dinâmico principal, representado pela linha pontilhada branca superior, evidencia um grande arco de intensidade, com crescendo até o centro da frase e diminuendo em direção ao final.

A Figura 31B, que abrange os compassos 75 a 78, apresenta material melódico similar ao da primeira frase, transposto uma quinta acima. A estrutura dinâmica repete o padrão anterior, mas agora com um nível de intensidade inicial ligeiramente superior, indicado como *mezzo piano* em vez de *piano*. Observa-se novamente um crescendo no desenvolvimento da frase, atingindo um ponto de maior intensidade no compasso 77, onde marquei um *sforzato* (*sfz*) no início da nota, justificado pela aceleração do movimento de crescimento dinâmico captado no espectrograma e confirmado pela escuta da gravação em vídeo. O trecho conclui com um diminuendo que prepara a resolução da frase.

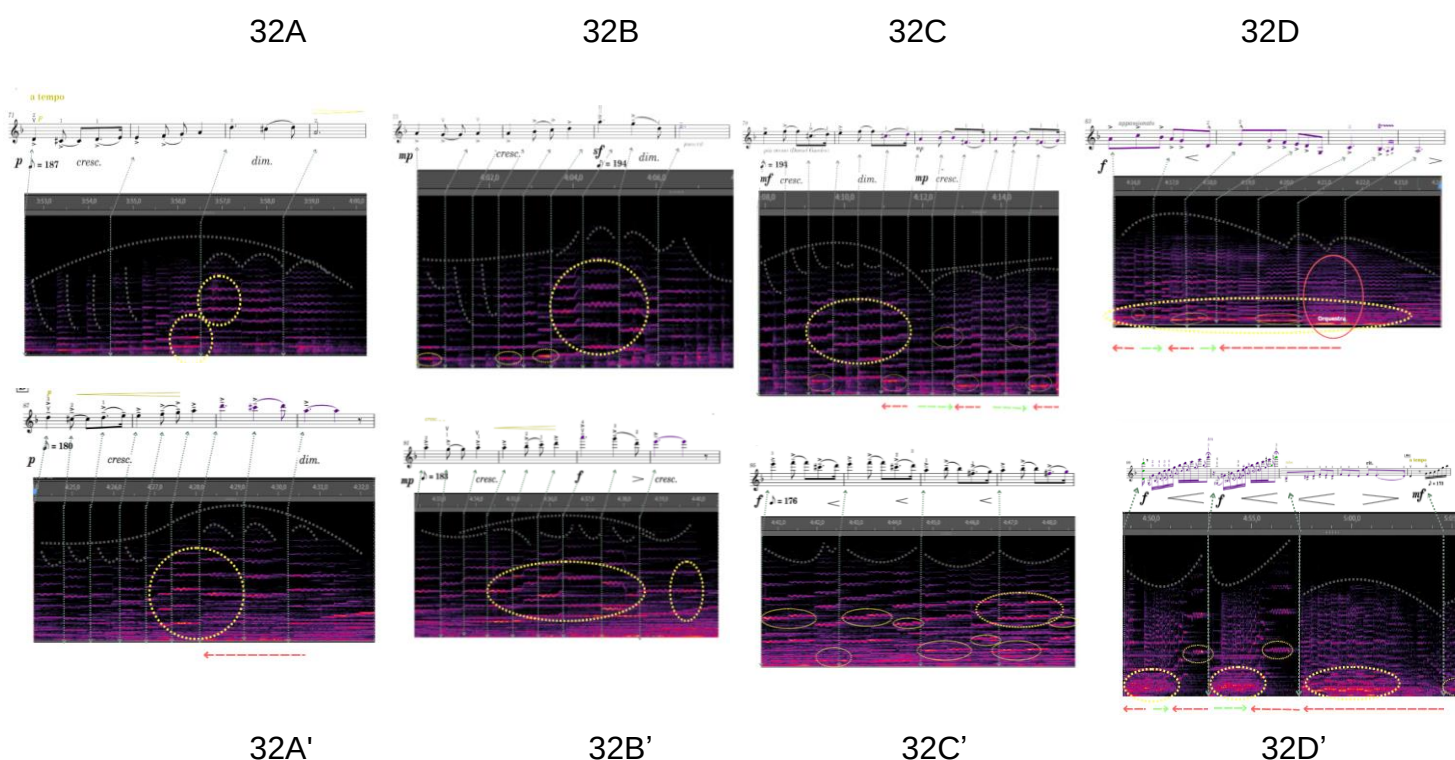
A Figura 31C, correspondente aos compassos 79 a 82, mantém o mesmo material temático, mas com diferenças no tratamento dinâmico. No compasso 79, Guedes inicia a frase em *mezzoforte*, realiza um *crescendo* até o compasso 80 e, em seguida, um diminuendo, preparando a entrada do *mezzopiano* no compasso 81, onde um novo crescendo é iniciado. Assim, o violinista evita repetir a dinâmica das frases anteriores de forma idêntica, introduzindo pequenas variações que renovam a expressividade do trecho. Além disso, nos espectrogramas das Figuras 31B e 31C, marquei as notas de apoio dinâmico que reforçam os movimentos de crescimento e relaxamento, evidenciando o uso de pontos de sustentação sonora para modelar os arcos de intensidade.

A Figura 31D apresenta a finalização da frase, abrangendo os compassos 83 a 86. A partir do compasso 83, é possível notar um aumento significativo da flexibilidade rítmica, caracterizado pela difusão dos sinais no espectrograma, já que Guedes executa essa passagem de forma livre, sem acompanhamento da orquestra, que só entra no compasso 86. A região destacada em amarelo no espectrograma indica um crescendo que se estende até o meio do compasso 84, sustentado por pontos de apoio dinâmico distribuídos ao longo da linha melódica. Na conclusão da frase, nota-se a presença de um suporte expressivo nas notas acentuadas, e o espectrograma confirma a entrada do *tutti* orquestral, há uma região mais difusa.

Dando sequência à análise do Primeiro Tema, observa-se que a seção anteriormente estudada (Seção A) é retomada, configurando uma nova exposição do mesmo material, que chamarei de Seção A'. Esta repetição, embora mantenha a estrutura melódica essencial da seção A, apresenta alterações importantes no registro — sendo executada uma oitava acima — e traz sutis variações no contorno dinâmico.

A seguir, comparo os contornos de intensidade observados nas seções A e A', enfatizando tanto as permanências quanto as modificações na modelagem dinâmica, com o objetivo de analisar de que maneira Daniel Guedes distingue duas frases estruturalmente semelhantes, atribuindo-lhes identidade própria por meio da manipulação da intensidade sonora. (Figura 32)

Figura 32 – Comparação dos contornos dinâmicos entre a seção A e a seção A' do Primeiro Tema do primeiro movimento do *Concerto para Violino* op. 29, de Henrique Oswald. A seção A é representada pelos quatro espectrogramas superiores e a seção A' pelos quatro espectrogramas inferiores. A) Cc. 71–74. B) Cc. 75–78. C) Cc. 79–82. D) Cc. 83–86. A') Cc. 87–90. B') Cc. 91–94. C') Cc. 95–98. D') Cc. 99–102.



Fonte: Elaboração Própria

A Figura 32 apresenta a comparação entre os contornos dinâmicos das seções A e A'. Os quatro espectrogramas superiores correspondem à seção A (cc. 71–86) e os quatro espectrogramas inferiores correspondem à seção A' (cc. 87–102). Embora

a seção A' repita o material da seção A de forma praticamente idêntica, deslocando-o para uma oitava superior, observam-se diferenças importantes no tratamento da dinâmica, especialmente nos compassos finais.

Comparando inicialmente o primeiro espectrograma de cada seção (cc. 71–74 e 87–90), verifica-se que o perfil dinâmico é bastante semelhante. Em ambos os casos, as notas iniciais apresentam acentuações claras, seguidas por um crescendo progressivo até o meio da frase e um diminuendo em direção ao final. O material melódico permanece inalterado, salvo pelo deslocamento de oitava.

O segundo espectrograma (cc. 75–78 em A e 91–94 em A') também revela forte correspondência estrutural. No entanto, em A' o nível dinâmico geral é superior: o crescendo central da frase, visível no espectrograma como uma área de maior concentração de energia nas frequências médias e superiores, culmina em uma região com coloração mais intensa (amarelada e avermelhada). Em virtude disso, optei por marcar diretamente como forte o clímax do compasso 93 na seção A', enquanto, na seção A, havia indicado um *sforzato* seguido de diminuendo. Outra diferença relevante é que, ao final do compasso 94, Guedes realiza um novo crescendo, em vez de um diminuendo, preparando a transição para o próximo grupo de compassos.

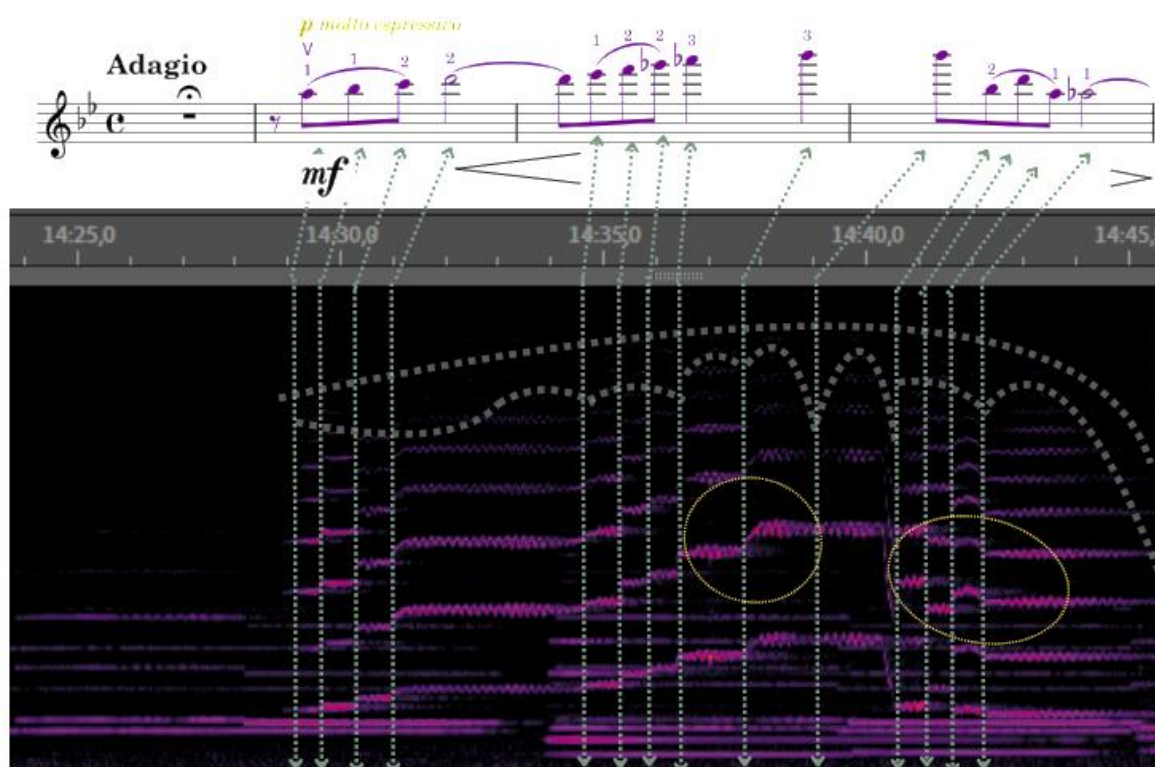
A comparação entre os compassos 79–82 (seção A) e 95–98 (seção A') reforça essa tendência de maior projeção dinâmica na repetição. Em A', observa-se um número maior de ataques destacados e um contorno dinâmico mais ondulatório, com oscilações mais visíveis de volume entre os pulsos rítmicos. A linha pontilhada branca do espectrograma acompanha esse movimento de ascensão e descida contínua, configurando um perfil de intensidade mais vivo e articulado em comparação à primeira apresentação do motivo.

Finalmente, a comparação entre os compassos 83–86 (seção A) e 99–102 (seção A') evidencia contrastes ainda mais pronunciados, já que o material composicional a partir do compasso 99 se afasta significativamente do modelo anterior. Ainda assim, a análise dinâmica indica a permanência de uma lógica expressiva consistente: mesmo diante de novas configurações melódicas, Guedes preserva um desenho dinâmico sustentado por amplos arcos de crescendo e diminuendo, em continuidade com a estratégia interpretativa adotada no início do tema.

Essas observações confirmam que, embora a seção A' segue diretamente da seção A, Guedes introduz ajustes dinâmicos sutis mas significativos, acompanhando o deslocamento de registro e renovando a expressividade da repetição e conferem progressão dramática à construção do primeiro movimento.

O Segundo Movimento do *Concerto*, inicia com uma introdução *Adagio*, na qual o violino solo expõe um material de caráter contemplativo e livre, como podemos observar na Figura 33:

Figura 33 – Contorno dinâmico da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.1-4) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



Fonte: Elaboração Própria

A análise espectrográfica indica uma dinâmica cuidadosamente modelada por Daniel Guedes. Embora o manuscrito indique piano na entrada do violino solo, o espectrograma mostra que o intérprete inicia com uma intensidade mais acentuada, próxima de um *mezzo forte*, o que sugere uma escolha deliberada de projeção no início do solo.

Apesar da maior projeção sonora, Guedes demonstra atenção ao ataque de cada nota, evitando a produção de acentos indesejados. As curvas pontilhadas

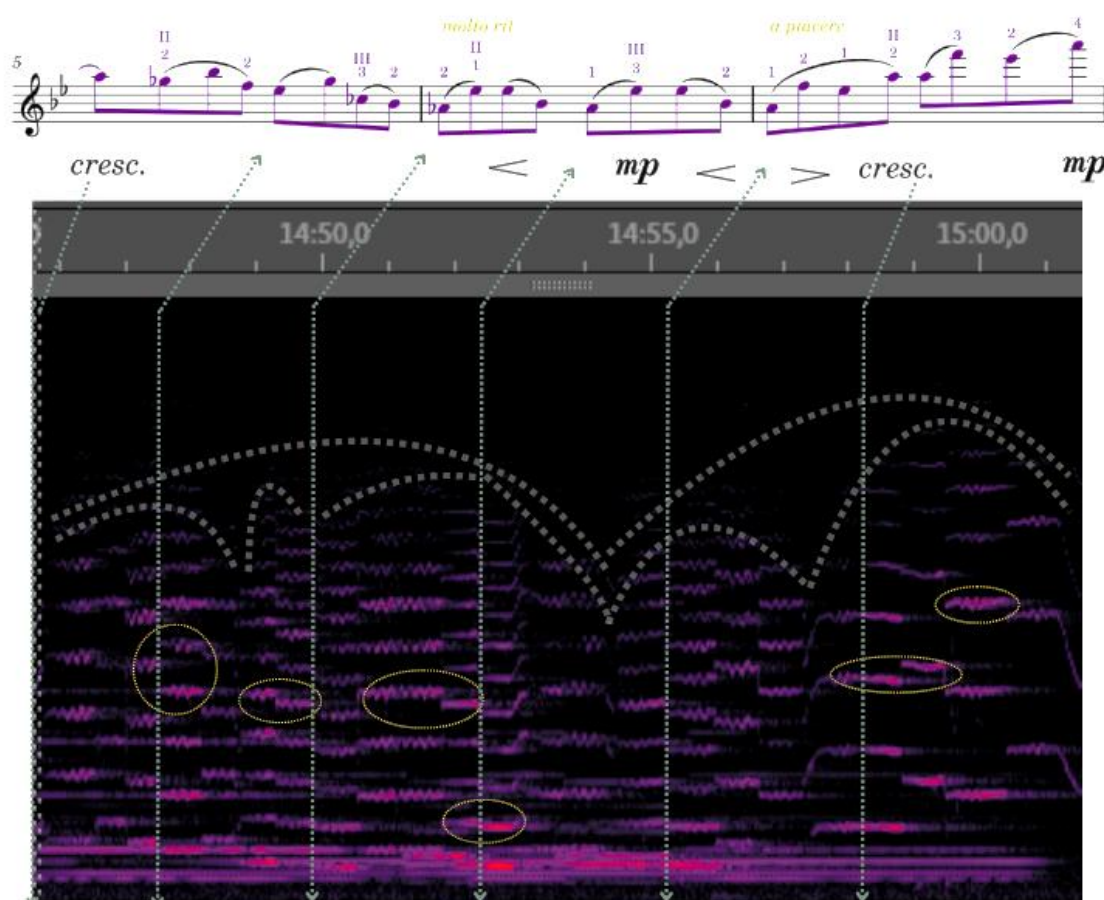
inferiores do espectrograma indicam que os inícios das notas são suavizados, sem saltos abruptos de energia sonora, preservando o caráter delicado do início do movimento.

A construção dinâmica prossegue com um leve crescendo ao longo do compasso 2 e 3 sem perda de controle. Nos compasso 4 há o relaxamento dinâmico para fechamento da semifrase.

Essa modelagem dinâmica, junto do cuidado com o ataque das notas, seguem a proposta de indicada de *molto espressivo* marcada no manuscrito.

Na sequência da introdução, abrangendo os compassos 5 a 8, Daniel Guedes dá continuidade à modelagem dinâmica interna e externa, perceptível tanto auditivamente quanto nas curvas pontilhadas do espectrograma. (Fig.34)

Figura 34 – Contorno dinâmico da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.5-7) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)

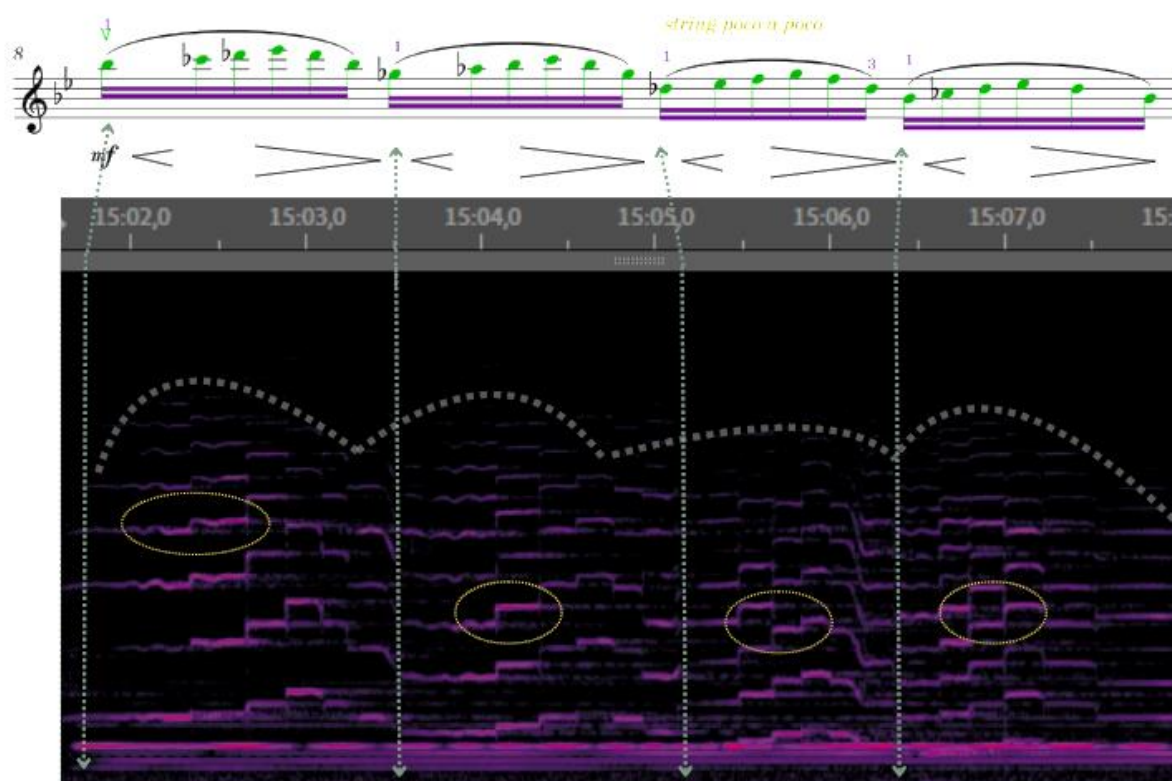


Fonte: Elaboração Própria

Observa-se que acontece um novo movimento de crescendo seguido, de forma inesperada, aquele que interpretei como *mezzopiano* quase súbito no metade do compasso 6. Esta inflexão dinâmica gera uma quebra expressiva de expectativa, ressaltada pelo uso de material melódico repetido. O mesmo acontece para o compasso 7, as 4 primeiras notas são igual as 4 seguintes, e ele brinca então com a expectativa de ouvir o mesmo desenho dinâmico.

No compasso 8 do Segundo Movimento, Daniel Guedes mantém a estratégia de ondulações dinâmicas internas, articuladas nos grupos de seis semicolcheias, material repetido transposto, enquanto realiza um decrescendo gradual no nível macro. O espectrograma evidencia essas microvariações. (Fig.35)

Figura 35 – Contorno dinâmico da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.8) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)

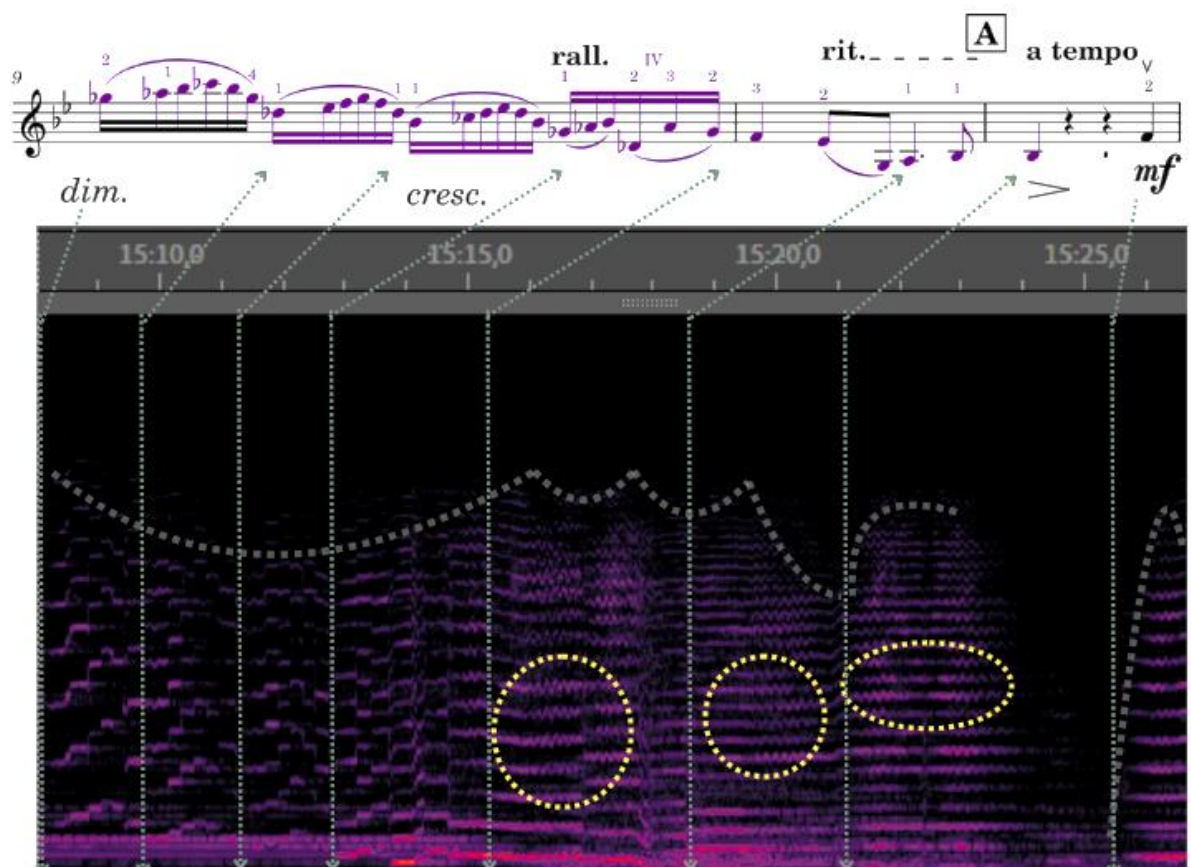


Fonte: Elaboração Própria

Os compassos finais da introdução, Daniel Guedes abandona o padrão de ondulações internas que vinha estruturando a dinâmica nos trechos anteriores. A partir do momento em que o material se concentra na tessitura grave da corda sol, a

progressão de intensidade adquire um perfil mais direto e vigoroso, preparando a chegada do Primeiro Tema. (Fig.36)

Figura 36 – Contorno dinâmico da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.9-11) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



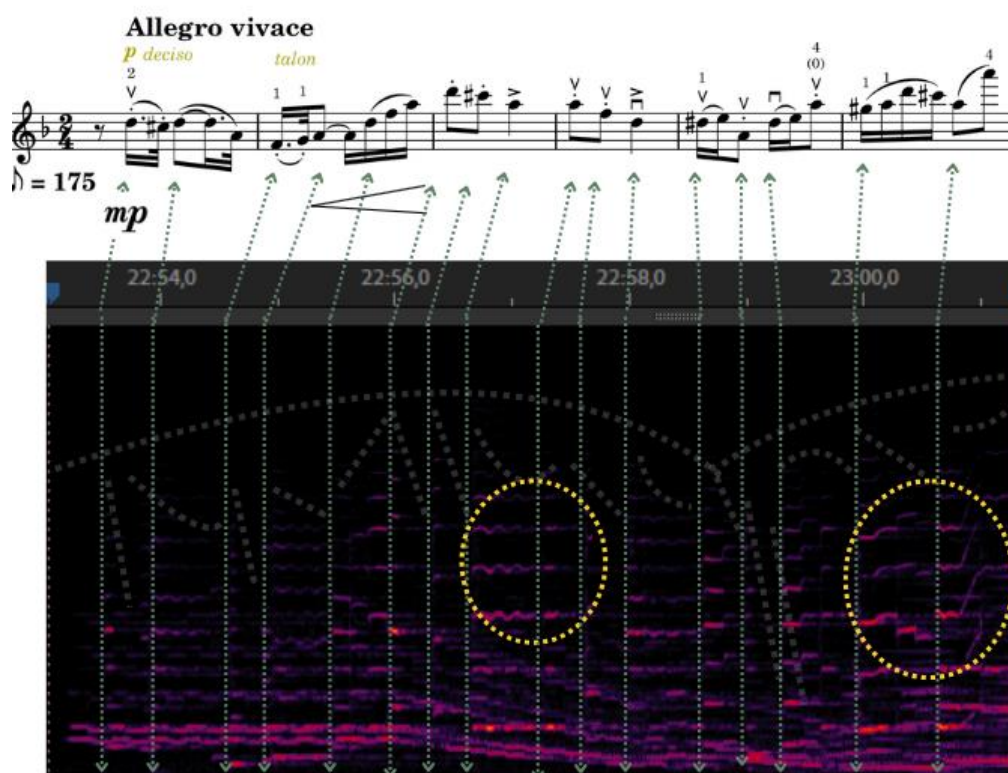
Fonte: Elaboração Própria

O espectrograma evidencia uma sequência de crescendi progressivos, sem a mesma oscilação interna anterior, e picos de intensidade mais contínuos, assinalados pelos círculos amarelos. A sonoridade da corda sol é explorada com ênfase, conferindo densidade tímbrica e carga expressiva à conclusão da introdução.

O Terceiro Movimento do Concerto, iniciado com andamento *Allegro vivace*, exige do intérprete um controle rigoroso da pulsação e da articulação rítmica, mas também impõe desafios importantes no que diz respeito à gestão da dinâmica. Diferentemente do lirismo expansivo do Segundo Movimento, o caráter enérgico e pulsante deste encerramento demanda uma projeção clara e um desenho dinâmico que equilibre vigor, clareza e variação.

A Figura 37, correspondente aos compassos iniciais do terceiro movimento, indica uma tendência geral de crescendo, perceptível na linha pontilhada superior, cujo arco ascendente se acentua a partir do final do compasso 2. Embora a imagem espectrográfica registre, em determinados trechos, zonas de menor densidade sonora — como no interior do compasso 5 —, não foi considerada pertinente a sinalização de uma redução formal de dinâmica, uma vez que o efeito auditivo nessa passagem se apresenta mais como uma inflexão interna no arco global de intensidade. A maior luminosidade do espectrograma a partir do compasso 2 corrobora a percepção de que o processo de intensificação já se encontra em andamento, e a breve rarefação não compromete a continuidade expressiva da frase. Além disso, o retorno à tessitura mais grave nesse ponto induz, por si só, uma leve atenuação da intensidade percebida, o que justificou a decisão de não inserir marcações adicionais.

Figura 37 – Contorno dinâmico da performance de Daniel Guedes no Mov. III do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.1-6) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



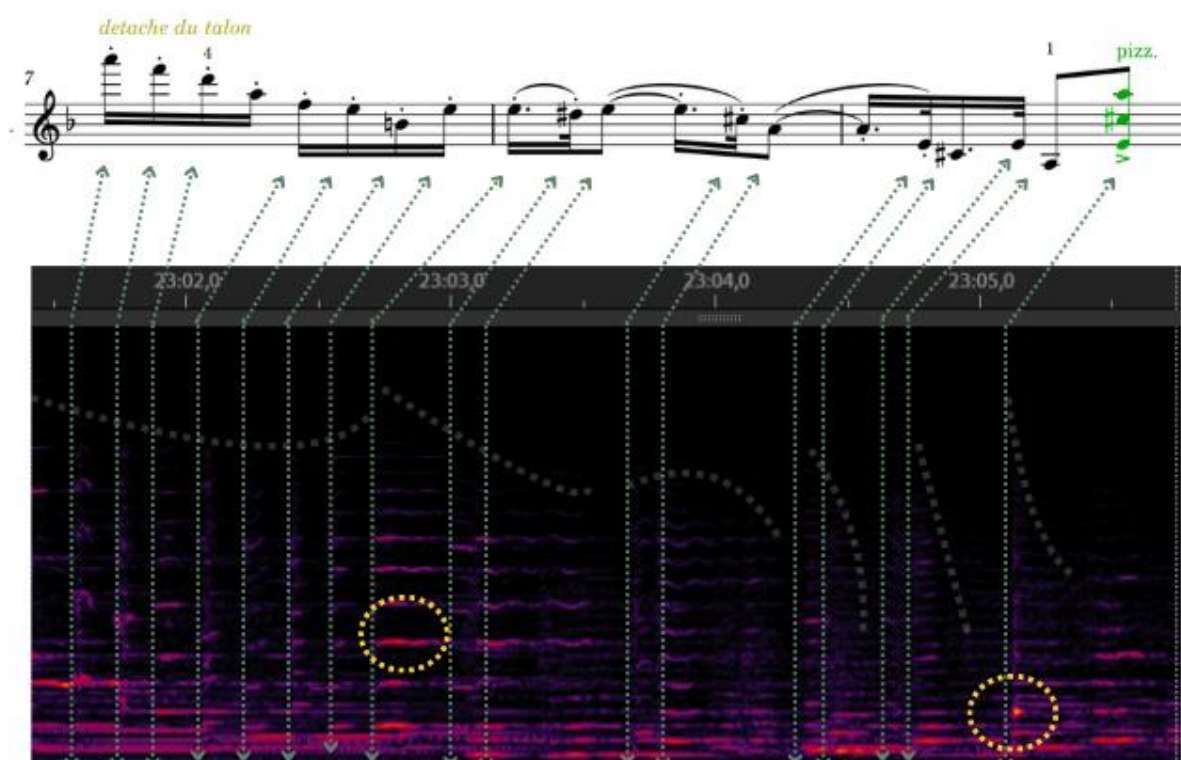
Fonte: Elaboração Própria

No compasso 6, ao se alcançar a região aguda do motivo, observa-se uma intensificação natural do espectro sonoro, que sustenta a culminação do crescendo

sem necessidade de reforço notacional. No segundo nível de análise, a linha pontilhada inferior indica, com clareza, a curta duração das notas e o ataque concentrado no início de cada evento sonoro. A presença intensa das dobras de frequência no início das notas, e sua rarefação progressiva, sugere uma articulação definida, ainda que não extrema. Esse padrão, perceptível também auditivamente, levou à anotação de uma articulação mais *staccato* ou *acento* para essas notas, como forma de reforçar a clareza rítmica e a projeção do motivo principal do movimento.

No compasso 7, atinge-se o clímax da frase iniciada no compasso 1, coincidente com o ponto de maior altitude melódica. O espectrograma confirma esse ápice ao registrar maior intensidade nas frequências médias e graves, que adquirem coloração mais avermelhada, especialmente no início das notas. Observa-se, novamente, um padrão recorrente de ataque com alta energia seguido por uma dissipação gradual, o que levou à anotação de articulação em *staccato* para esse compasso. Essa modelagem confere maior definição ao gesto musical, mantendo a clareza e a projeção esperadas para o ponto culminante da frase. (Fig.38)

Figura 38 – Contorno dinâmico da performance de Daniel Guedes no Mov. III do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.7-9) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)

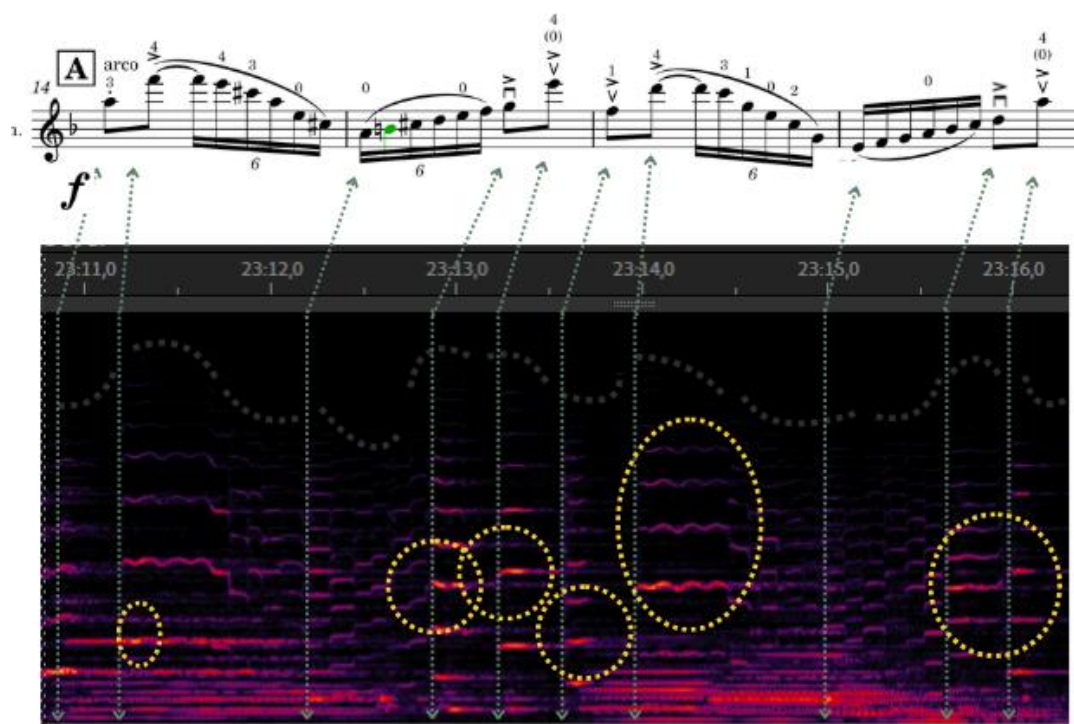


Fonte: Elaboração Própria

No compasso 8, há uma retomada da energia sonora no início, seguida de um leve decrescendo que se conclui no compasso 9, onde se insere um *pizzicato* com energia sonora visivelmente superior às notas que o antecedem. O espectrograma mostra esse ataque como uma marcação pontual, visualizada através de círculo amarelo concentrado, que justificou a anotação de um *acento* na partitura. A esse gesto, Daniel Guedes acrescenta ainda uma nota — o Lá4 — ao *pizzicato* originalmente previsto, deslocando-o para uma região mais aguda com o objetivo de assegurar sua projeção frente à entrada da orquestra. Embora não tenham sido necessárias novas marcações de dinâmica para esses compassos, foram anotadas articulações específicas (*staccato* e *acento*) como forma de reforçar o contorno expressivo e a definição dos ataques, especialmente nos primeiros tempos dos compassos 7 e 8. O compasso 9, por sua vez, inicia com nota ligada ao compasso anterior, mantendo a linha melódica contínua, sendo o *acento* final o único destaque articulatório necessário.

No compasso 14, tem início uma nova frase cuja intensidade foi anotada por mim como forte, com base na escuta e na análise espectrográfica da performance. O espectrograma revela um aumento perceptível no número de dobras de frequência, indicando maior densidade harmônica e presença sonora. Diversos pontos visivelmente mais amarelados e alaranjados concentram-se nos ataques das notas, sugerindo inícios com elevada energia. Essa configuração motivou também a anotação de acentos, marcando os ataques mais incisivos e reforçando a articulação coerente com a expressividade alcançada por Daniel Guedes neste trecho. (Fig 39)

Figura 39 – Contorno dinâmico da performance de Daniel Guedes no Mov. III do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.14-17) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



Fonte: Elaboração Própria

Como observado nos espectrogramas analisados, a dinâmica ao longo do Terceiro Movimento foi construída com base em estratégias recorrentes e consistentes. Daniel Guedes tende a acentuar energeticamente as cabeças dos compassos, conferindo-lhes maior projeção, e também aproveita a tessitura das notas — sobretudo as mais agudas — como impulso natural para construir crescendo localizados.

Essa combinação de articulação métrica e exploração de altura contribui significativamente para a manutenção da regularidade rítmica ao longo do movimento, respeitando o caráter pulsante do *Allegro vivace*.

As surpresas dinâmicas são pontuais, como nos poucos pianos súbitos que surgem em resposta direta às indicações do manuscrito. Fora esses momentos, Guedes constrói uma dinâmica predominantemente microestrutural, baseada em variações expressivas internas à frase e em decisões sutis de ataque.

Assim, encerro este capítulo dedicado às dinâmicas sintetizando as tendências observadas e sua coerência com a proposta expressiva geral da obra.

4.7 Realização rítmica de Daniel Guedes na gravação do *Concerto para Violino Op. 29* de H. Oswald

Na interpretação musical, consideramos o parâmetro *timing* (ou tempo) nos níveis macro (andamento) e micro (realização rítmica). Se o andamento diz respeito ao tempo estável ou flutuante em trechos estruturais de larga ou média escala (como em movimentos, seções e frases), a realização rítmica diz respeito ao universo de pequena escala, das distâncias reais entre as notas com que o performer traduz os rimos anotados na partitura. Ambos podem revelar traços e padrões que formam o estilo de performers e, mesmo, constituírem agógicas que podem ser reconhecidas como assinaturas de instrumentistas, cantores e maestros. Neste contexto, friso que analisaremos realização rítmica e não andamento.

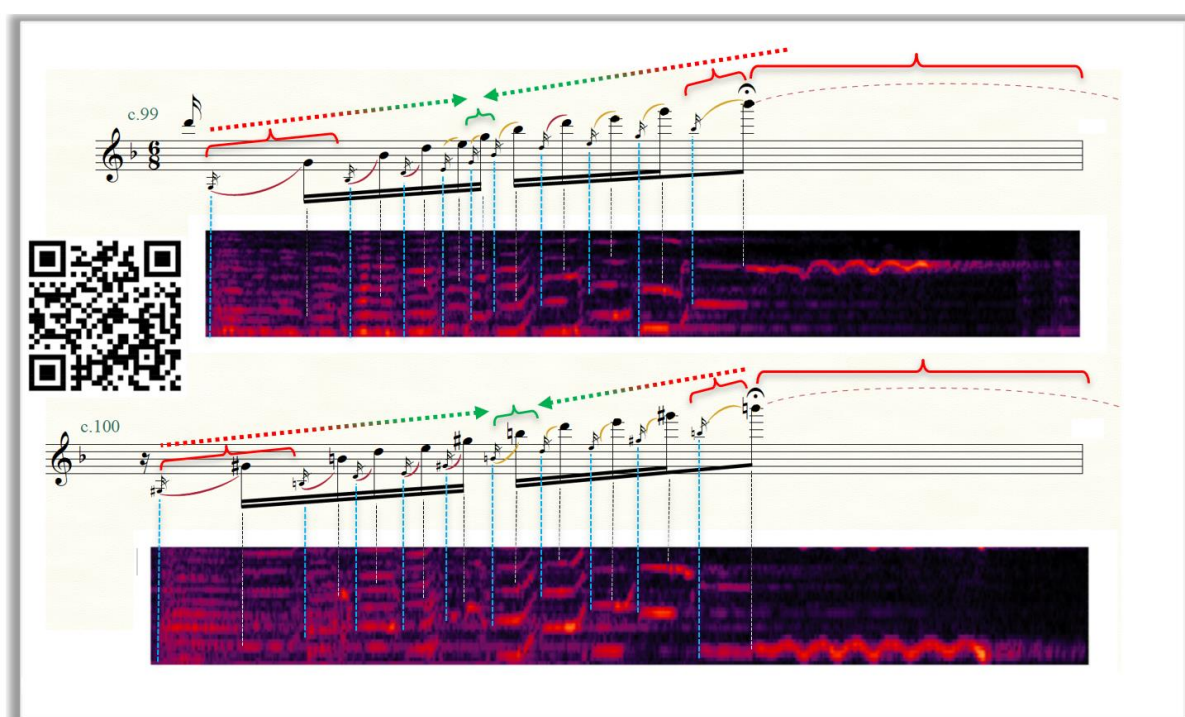
A *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual) é a ferramenta do *mAAV_m* que, por meio de uma combinação de *Edip* (Edição de Performance) e *EdEsP* (Edição Espectrográfica de Performance, melhor expressa a realização rítmica. O espectrograma permite uma medição manual não apenas dos andamentos, mas também da duração temporal exata de cada nota. Foi utilizado um pareamento do espectrograma com a partitura em um software de notação musical, que permitiu para estes primeiros excertos um alinhamento vertical entre estes dois documentos musicais, com a localização e a duração exatas de cada nota realizada. Apresentamos nesta seção duas amostras de realização rítmica que expõem principalmente padrões de apressamento e alargamento de notas e do tempo na performance de Daniel Guedes.

4.7.1 Estreitamento rítmico para o centro da frase

Nos c.99-100, há um acompanhamento pontual de apenas um acorde formado por cordas em *pizzicato* juntamente com madeiras + trompas no início de cada um destes dois compassos. Isto permite ao solista maior liberdade rítmica (praticamente um *ad libitum*) para realizar este trecho, que apresenta grande demanda técnica (Figura 40), pois trata-se de 20 grupos de oitavas (*apojatura* + semicolcheia) arpejadas percorrendo o violino da nota mais grave do instrumento até o registro

agudo. Na construção da performance em ambos os c.99 e c.100, Daniel Guedes utiliza a mesma estratégia, alargando o valor temporal das oitavas nas extremidades do trecho e estreitando o valor temporal na região central do trecho. Musicalmente falando, isto equivale, grosso modo, a um discreto *rall.* + *accel.* + *rall.* no andamento em ambos os compassos. Esta flexibilidade na realização rítmica é também enfatizada porque Daniel Guedes substitui o *tenuto* nas notas mais agudas do manuscrito por *fermatas*.

Figura 40 – Realização rítmica de Daniel Guedes nos c.99-100 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto.



Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 76)

O quadro-resumo da Tabela 11 mostra a medição numérica manual da duração em milissegundos de cada nota e confirma esta percepção auditiva.

Tabela 11 – Quadro-resumo de realização rítmica de Daniel Guedes nos c.99 e c.100 do Mov. 1 do Concerto para Violino e Orquestra, de H. Oswald.

Notas c.99:	Sol ₂ -Sol ₃	Sib ₂ -Sib ₃	Ré ₃ -Ré ₄	Mi ₃ -Mi ₄	Sol ₃ -Sol ₄	Sib ₃ -Sib ₄	Ré ₄ -Ré ₅	Mi ₄ -Mi ₅	Sol ₄ -Sol ₅	Sib ₄ -Sib ₅
Duração (ms.): semicolcheias	136	053	085	87	100	088	055	092	106	771
apojaturas	279	113	086	072	108	091	092	138	105	223

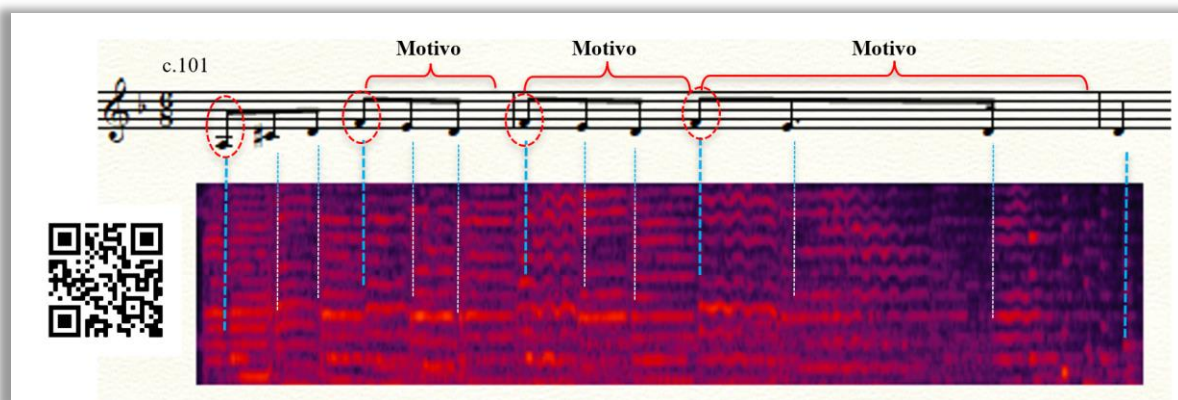
Notas c.100:	Sol# ₂ -Sol# ₃	Si ₂ -Si ₃	Ré ₃ -Ré ₄	Mi ₃ -Mi ₄	Sol# ₃ -Sol# ₄	Si ₃ -Si ₄	Ré ₄ -Ré ₅	Mi ₄ -Mi ₅	Sol# ₄ -Sol# ₅	Si ₄ -Si ₅
Duração (ms.): semicolcheias	142	051	085	095	084	087	102	117??	102	769
apojaturas	256	120	095	072	106	095	102	136	124	216

Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 77)

4.7.2 *Allargando* em motivos repetitivos em direção ao final de frase

No primeiro movimento do concerto, durante a recapitulação da forma-sonata (compassos 101–102; Figura 41), observa-se que um acorde de Lá maior na orquestra sustenta o motivo apresentado pelo violino solista: três graus conjuntos descendentes, repetidos sequencialmente duas vezes, e que se resolvem em Ré menor no compasso 103. Daniel Guedes imprime a esse trecho uma realização expressiva particular, ao realizar um *rallentando* no segundo tempo do compasso 101 — procedimento que, embora ausente no *violino principale* do manuscrito autógrafo, encontra respaldo nas partes da trompas e, posteriormente, no compasso 245, durante a reexposição do mesmo material pela parte solo. Além de desacelerar o andamento, Guedes acentua ainda mais a expressividade local ao prolongar as primeiras notas de cada grupo de três colcheias, enfatizando-as especialmente nas três ocorrências do motivo.

Figura 41 – Andamento e realização rítmica de Daniel Guedes nos c.101-102 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto. Fonte: Soares e Borém, 2023, p.21



Fonte: (Soares; Borém, 2023, p. 77)

A análise auditiva dessa passagem foi corroborada pela medição numérica manual da duração de cada nota, cujos resultados estão sintetizados no quadro-resumo apresentado na Tabela 12.

Tabela 12 – Quadro-resumo de realização rítmica de Daniel Guedes nos c.101-102 do Mov. 1 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de H. Oswald; QR Code do excerto.

	Motivo						Motivo			Motivo		
Notas c.101-102:	Lá ₂	Dó# ₃	Ré ₃	Fá₃	Mi ₃	Ré ₃	Fá₃	Mi ₃	Ré ₃	Fá₃	Mi ₃	Ré ₃
Duração (ms.)	0,529	0,322	0,343	0,332	0,362	0,414	0,460	0,383	0,496	0,609	1,123	0,449
	1,108 seg.						1,339 seg.			2,181 seg.		

específicas de aceleração ou alargamento em pequenos trechos. O alinhamento entre partitura e espectrograma foi feito de forma estrita, permitindo a medição precisa das microvariações de *timing*.

No presente subcapítulo, amplifico a perspectiva analítica para abranger unidades musicais maiores, como frases e semifrases, com o objetivo de observar tendências rítmicas mais amplas. Ao invés de medir individualmente cada nota, buscarei identificar os contornos gerais de aceleração, estabilidade ou desaceleração ao longo dos agrupamentos musicais.

Nesse novo conjunto de figuras, o pareamento entre partitura e espectrograma não é estritamente vertical, pois a montagem das imagens foi orientada pela necessidade de preservar a lógica formal das frases, muitas vezes implicando diferenças de escala entre os dois documentos. Essa opção metodológica permite respeitar a organização musical natural das semifrases e capturar, de maneira mais orgânica, as inflexões rítmicas realizadas por Daniel Guedes ao longo das unidades expressivas.

Além da observação dos contornos de aceleração e desaceleração em frases e semifrases, as próximas análises consideram também as indicações de andamento anotadas na partitura. As indicações de tempo escritas acima da partitura correspondem às marcações do manuscrito original de Henrique Oswald. Já as indicações escritas abaixo da partitura foram elaboradas por mim, a partir de medições realizadas com auxílio do espectrograma.

A dicotomia entre os andamentos prescritos e suas materializações performáticas permite uma análise multifacetada que abrange tanto os processos locais de expansão (*allarg.*) e contração temporal (*accel.*) quanto a complexa relação dialógica entre notação e interpretação. Essa abordagem mostra-se particularmente eficaz para examinar a arquitetura temporal global delineada por Daniel Guedes em sua leitura da obra.

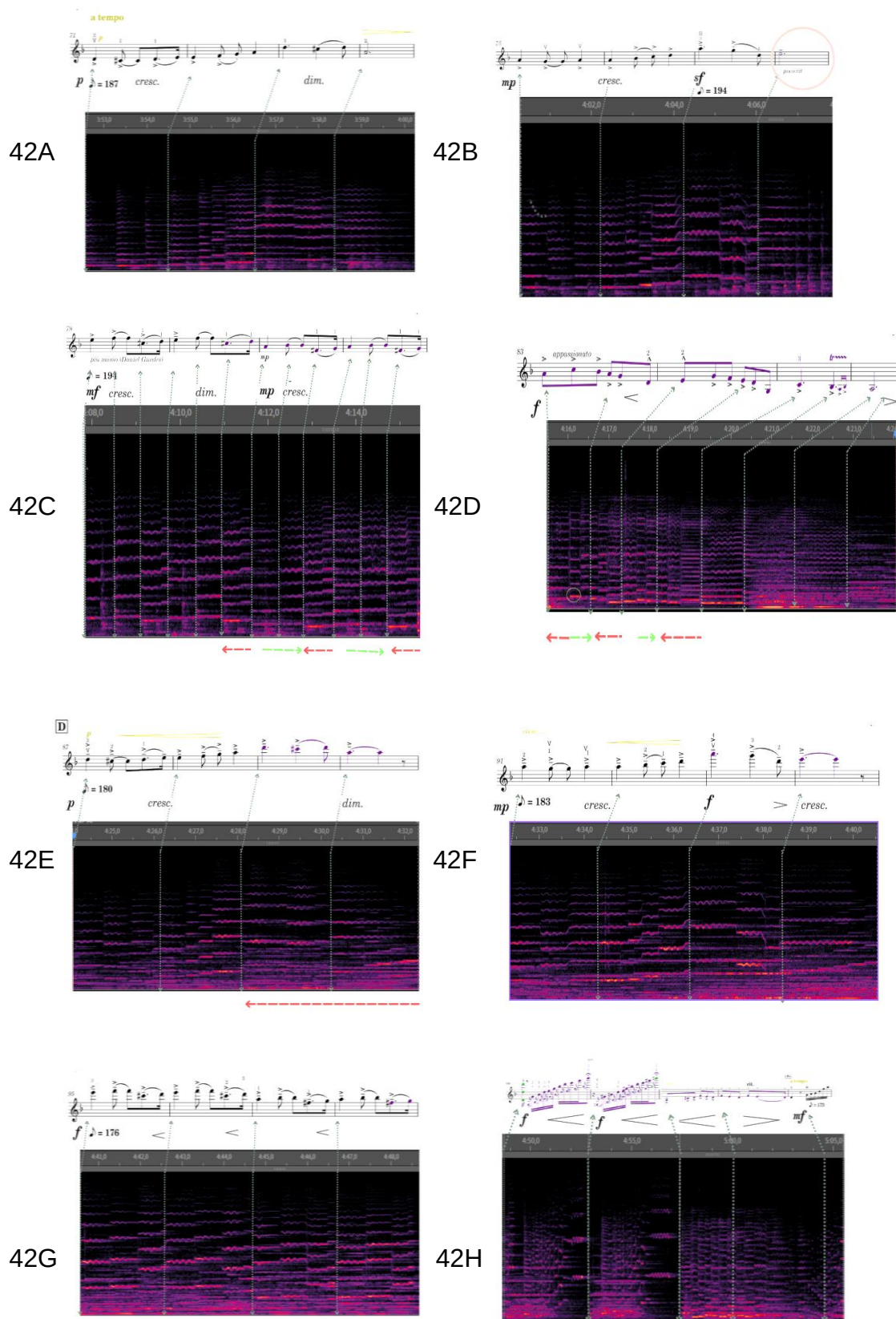
Nesta etapa da análise, adoto três níveis de indicação para classificar as nuances de manipulação rítmica observadas na performance. O primeiro nível corresponde às notas pintadas de roxo na partitura, que indicam variações perceptíveis auditivamente — movimentos de estiramento ou compressão sutis —, ainda que não suficientemente acentuados para justificar marcações adicionais. O segundo nível é representado pelas setas, utilizadas para indicar alterações de

andamento mais expressivas, detectáveis não apenas pela escuta, mas também pelas medições espectrográficas. Por fim, o terceiro nível corresponde às anotações de andamento inseridas na partitura, reservadas para casos em que a modificação rítmica realizada é particularmente pronunciada, caracterizando um gesto interpretativo tão evidente que altera a percepção estrutural da frase.

Essa gradação de indicações permite distinguir entre pequenas variações de performance, que poderiam ser naturalmente diferentes em outras ocasiões, e escolhas interpretativas mais estáveis e marcantes.

A análise espectrográfica dos primeiros oito blocos de quatro compassos (Figura 42A a 42H) evidencia as alterações de andamento realizadas por Daniel Guedes, marcadas pelas setas em cada imagem.

Figura 42 – Apontamentos de realização rítmica de Daniel Guedes no Primeiro Tema e sua repetição no Mov. I do *Concerto para Violino* op. 29, de Henrique Oswald. A) c.71–74. B) c.75–78. C) c.79–82. D) c.83–86. A') c.87–90. B') c.91–94. C') c.95–98. D') c.99–102.



Fonte: Elaboração Própria.

Nos dois primeiros espectrogramas (Figura 42A e 42B), correspondentes aos compassos 71–74 e 75–78, não se observa alteração de andamento relevante. A linha pontilhada branca permanece estável e não há registros de aceleração ou desaceleração significativas.

No terceiro espectrograma (Figura 42C), abrangendo os compassos 79–82, surgem os primeiros movimentos expressivos de tempo. Observa-se um alargamento para o final de cada compasso, com três pequenos arcos de *rallentando* ao longo da frase: o primeiro e o último compassos apresentam estiramentos mais evidentes, marcados pelas setas.

No quarto espectrograma (Figura 42D), que cobre os compassos 83–86, os movimentos de tempo tornam-se ainda mais expressivos. A partir do momento em que o solista permanece sem acompanhamento orquestral, marcado como *appassionato* na partitura, Daniel Guedes explora amplamente a flexibilidade rítmica, realizando *rallentando* acelerações, como vimos anteriormente. Esse padrão de alargar e recompor o tempo é recorrente, culminando em um pronunciado estiramento na aproximação ao compasso 86.

Na seção A', iniciada no quinto espectrograma (Figura 42E, compassos 87–90), há uma leve sustentação do andamento no início, suficiente para justificar a anotação de uma seta de *rallentando*, ainda que o efeito seja discreto. Por isso, foi marcada a tendência, mas sem quantificar uma alteração de tempo expressiva.

No sexto espectrograma (Figura 42F, compassos 91–94), observa-se que, embora o contorno geral mantenha-se relativamente estável, há um leve estiramento na primeira nota do terceiro compasso e na última nota do quarto compasso. No entanto, estas oscilações foram consideradas sutis demais para merecer anotação específica de tempo, sendo indicadas apenas pela coloração diferenciada nas notas.

No sétimo espectrograma (Figura 42G, compassos 95–98), o único movimento relevante ocorre na última colcheia pontuada seguida de semicolcheia, que funciona como preparação rítmica para a nova flexibilidade do trecho seguinte.

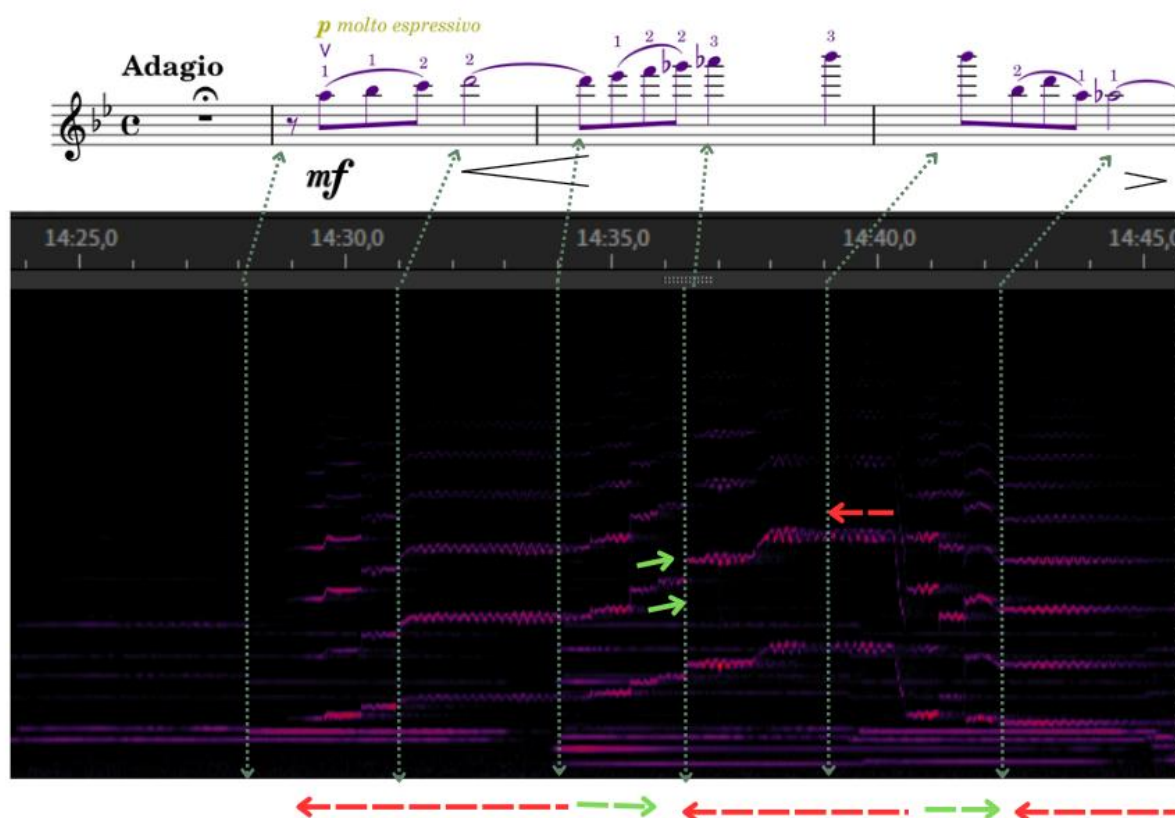
Finalmente, no oitavo espectrograma (Figura 42H, compassos 99–102), já novamente em um contexto mais livre, Daniel Guedes alterna estiramentos e acelerações, seguindo o padrão anteriormente observado. Há um grande alargamento em direção ao final, enfatizando o caráter expressivo do fechamento da frase.

De maneira geral, o Primeiro Movimento do *Concerto* se revela particularmente propício à realização de estiramentos e compressões rítmicas. Trata-se de uma estrutura musical altamente expressiva, que permite ao intérprete explorar a modelagem temporal ao longo das frases e semifrases. A análise espectrográfica evidencia que Daniel Guedes, ao longo desse movimento, tende a realizar estiramentos de tempo com regularidade e controle, procurando, na maioria das vezes, compensar essas expansões por meio de leves acelerações subsequentes, exceto em finais de frase, onde os alargamentos são assumidos de forma mais livre. Tanto os estiramentos quanto as compressões ocorrem, de maneira geral, de forma equilibrada e sistemática, o que confirma uma construção interpretativa claramente planejada.

Agora passo à análise do Segundo Movimento, o *Adagio*, cuja natureza lenta e lírica amplia as possibilidades de tratamento expressivo da realização rítmica.

Nos compassos iniciais do Segundo Movimento (c.1-4) (Fig.43), Daniel Guedes adota uma estratégia de flutuação controlada de andamento, perceptível tanto auditivamente quanto pela análise espectrográfica. Todas as notas foram marcadas em roxo, indicando uma sensação geral de flexibilidade temporal. Observa-se que o estiramento do andamento concentra-se nas notas de apoio, ou seja, na sustentação das mínimas e semínimas mais longas, enquanto nas passagens de colcheias Guedes realiza uma compressão sutil do tempo, acelerando ligeiramente para restabelecer a fluência da frase. Esse jogo entre expansão e compressão confere vitalidade e maleabilidade à linha melódica, realçando a expressividade do trecho sem comprometer sua direção formal. O espectrograma evidencia essas variações pelo espaçamento relativo entre os ataques das notas, ressaltando a alternância entre momentos de suspensão e de progressão no fluxo musical.

Figura 43 – Realização rítmica da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.1-4) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)

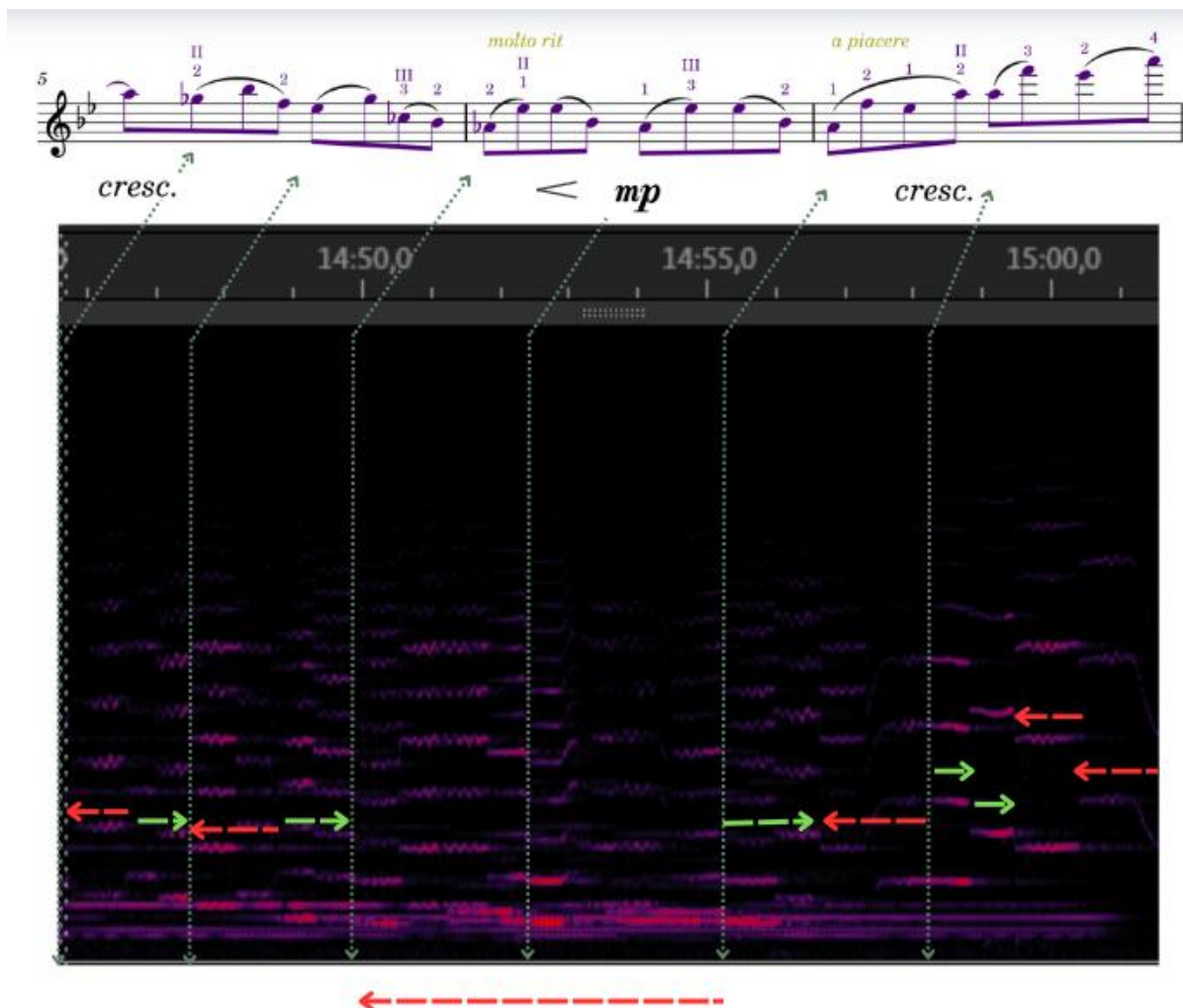


Fonte: Elaboração Própria

Nos compassos 5 a 7 do Segundo Movimento, Daniel Guedes molda o tempo com a delicadeza de um ourives (Fig.44). O compasso 5 respira num vai-e-vem calculado: primeiro e terceiro tempos ganham fôlego extra, enquanto segundo e quarto contraem-se quase imperceptivelmente. Já no compasso 6, a tendência é de um estiramento gradual e contínuo ao longo do compasso, preparando a transição para o compasso 7.

O compasso 7 inverte a lógica anterior: agora são os tempos pares que se expandem, enquanto os ímpares mantêm relativa estabilidade. É precisamente na passagem marcada *a piacere* que essa reconfiguração rítmica se manifesta com maior nitidez — as colcheias adquirem uma maleabilidade expressiva notável. Neste trecho, Guedes evidencia pleno controle da agógica, convertendo as indicações da partitura em uma articulação temporal que orienta a progressão musical de forma discursiva e intencional.

Figura 44 – Realização rítmica da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.5-7) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



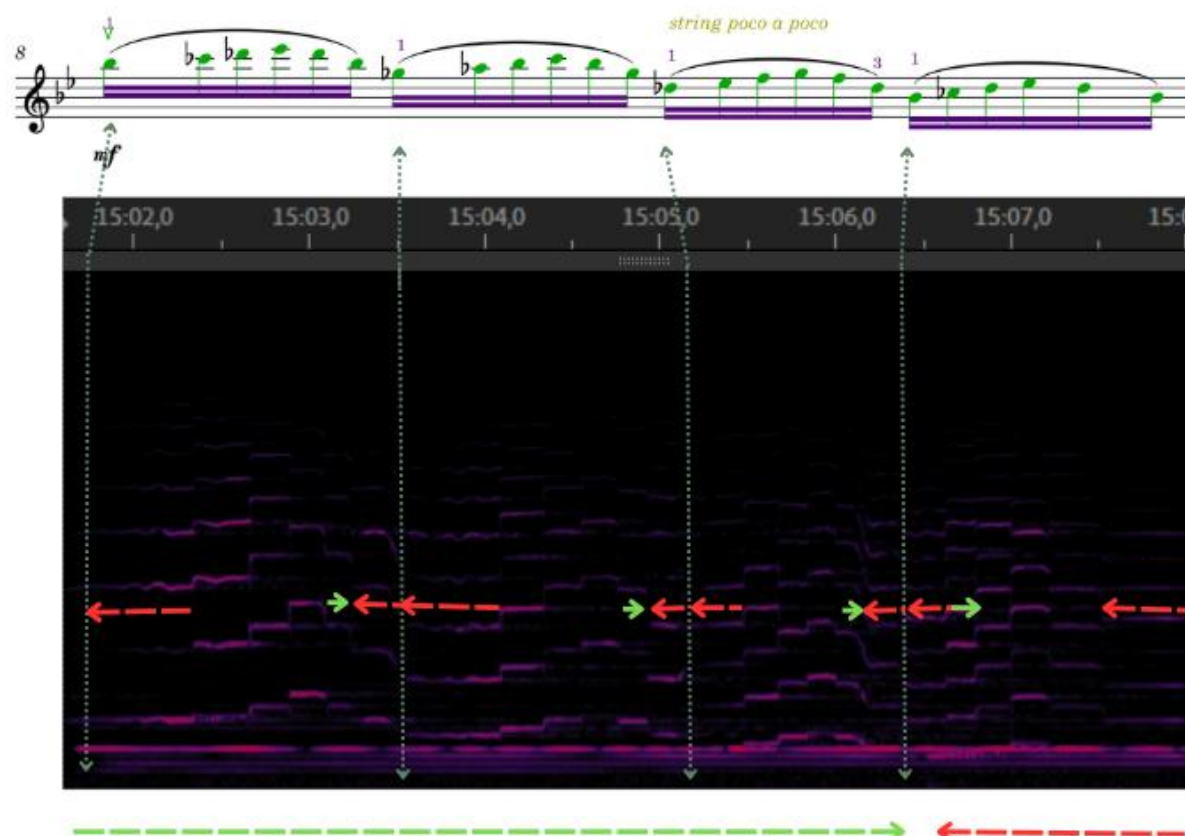
Fonte: Elaboração Própria

No compasso 8 (Fig.45), quatro motivos paralelos - cada um com seis semicolcheias em padrões descendentes de terça ou quarta - recebem de Daniel Guedes um tratamento rítmico minucioso. O violinista aplica um leve alongamento na nota inicial de cada grupo, seguido de gradativa aceleração até a penúltima nota, para então desacelerar na última semicolcheia, criando transição natural para o motivo seguinte. Esse jogo de expansões e contrações confere à passagem caráter aéreo e articulado.

Embora essas microflutuações internas criem variedade expressiva, mantém-se clara a direção geral de aceleração progressiva, alinhada ao *stringendo poco a poco* marcado na partitura. Apenas no terceiro tempo surge um breve alargamento,

funcionando como respiração preparatória para a nova frase que se inicia. Essa abordagem demonstra como Guedes equilibra liberdade agógica momentânea com a macroestrutura rítmica da obra.

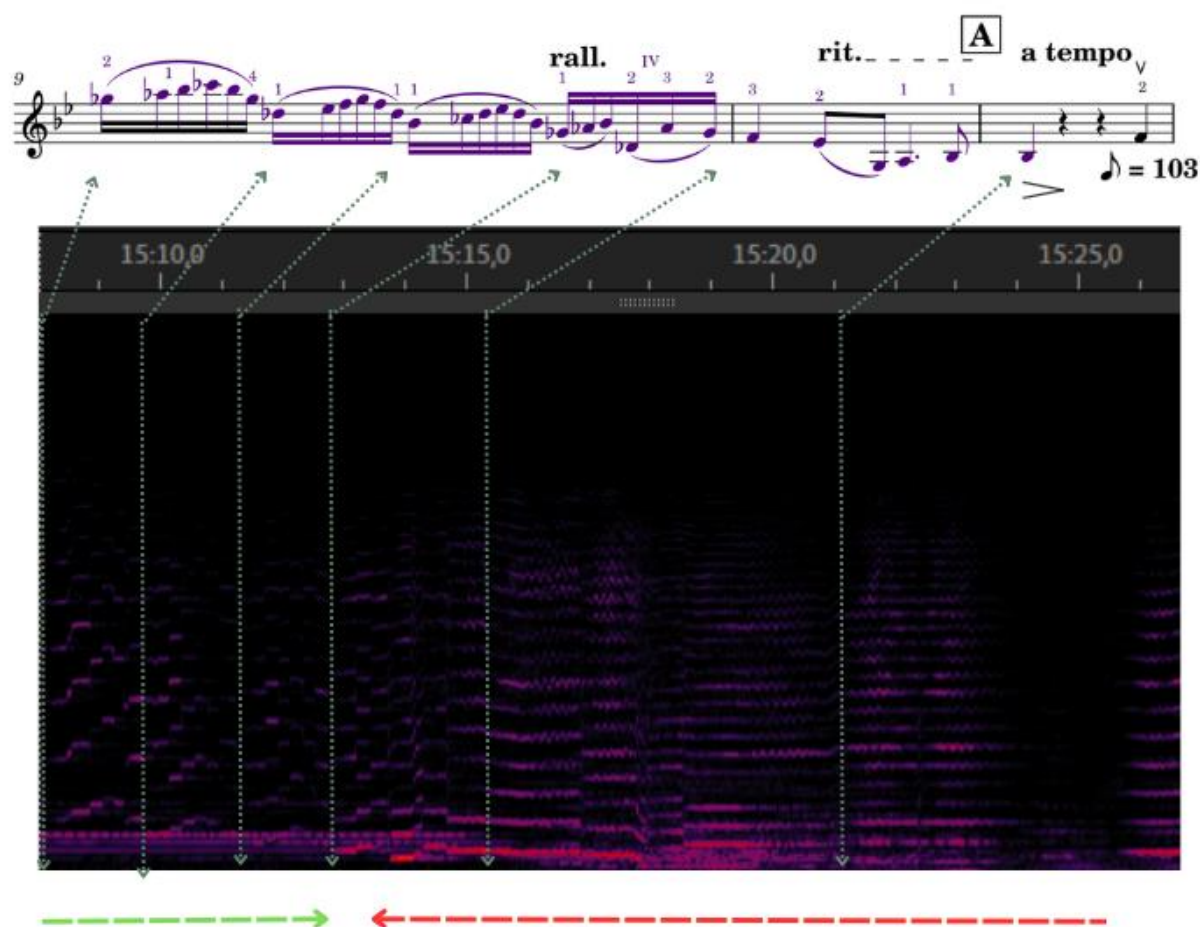
Figura 45 - Realização rítmica da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.8) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



Fonte: Elaboração Própria

O compasso 9 mantém a mesma lógica interpretativa adotada no compasso 8. Desde o início, Daniel Guedes preserva o padrão de estiramento e compressão, mas agora com maior ênfase no alargamento do tempo, preparando o *rallentando* que aparece indicado no manuscrito no final do compasso. Observa-se, no espectrograma, que esse alargamento começa de forma sutil e vai se acentuando até a chegada do compasso 10, onde o *ritardando* é realizado de maneira ainda mais pronunciada. Essa preparação temporal é reforçada também por um aumento gradual da intensidade sonora, culminando numa projeção expressiva das notas graves sobre a corda sol, o que confere ainda mais dramaticidade à finalização dessa frase antes da retomada do *a tempo* no compasso 11. (Fig.46)

Figura 46 - Realização rítmica da performance de Daniel Guedes no Mov. II do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald (c.9-11) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



Fonte: Elaboração Própria

A alternância contínua entre momentos de expansão e de condensação temporal imprime à performance uma atmosfera de lirismo arrebatado, em que a fluidez do tempo musical parece diluir-se em movimentos ondulatórios, ora ascendendo ao etéreo, ora recolhendo-se em gestos de profunda interioridade. Tal como o vai e vem das marés, as frases adquirem uma dinâmica interna que sugere um horizonte ilimitado, em permanente tensão entre impulso e recolhimento.

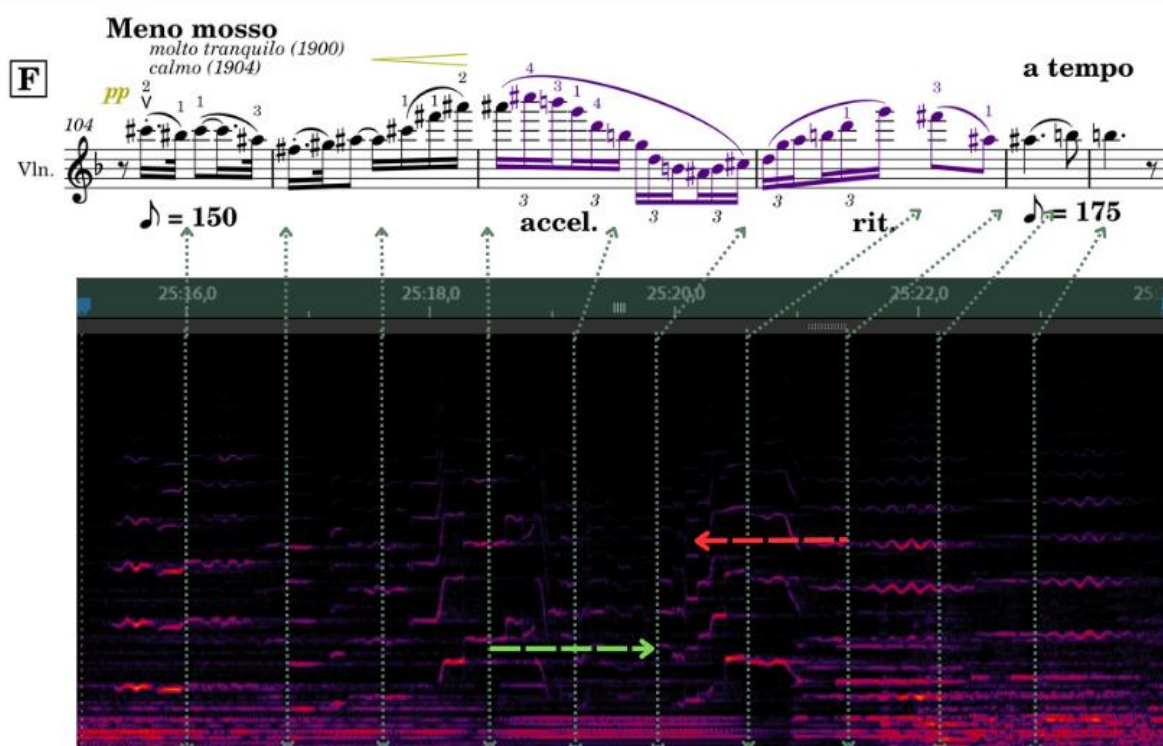
No terceiro movimento, observa-se a manutenção rigorosa da pulsação, característica essencial para a fluência de um *Allegro vivace* bem delineado. A interpretação de Daniel Guedes neste movimento preserva essa métrica com precisão, conferindo ao discurso musical uma energia constante e uma estruturação rítmica sólida, como exige o caráter geral da peça. Em função dessa regularidade, as

oportunidades para manipulações rítmicas mais expressivas tornam-se raras ao longo do movimento.

No entanto, a partir do compasso 104, com a introdução do *Meno mosso*, abre-se um espaço singular para maior flexibilidade temporal. É precisamente nesse trecho que se podem observar flutuações mais perceptíveis no andamento, distinguindo-se do restante do movimento pela maleabilidade do tempo e pela expressividade emergente. (Fig.47)

No *Meno mosso*, o andamento cai para aproximadamente 150 bpm, estabelecendo-se primeiro de forma regular. No entanto, no compasso 106, Daniel Guedes introduz uma compressão das quiáteras de semicolcheia, evidenciada por uma aceleração perceptível, que anotei na partitura como *accelerando*. Em seguida, ao final do compasso 107, realiza um ritardando, preparando a retomada da orquestra em andamento mais próximo do *a tempo*.

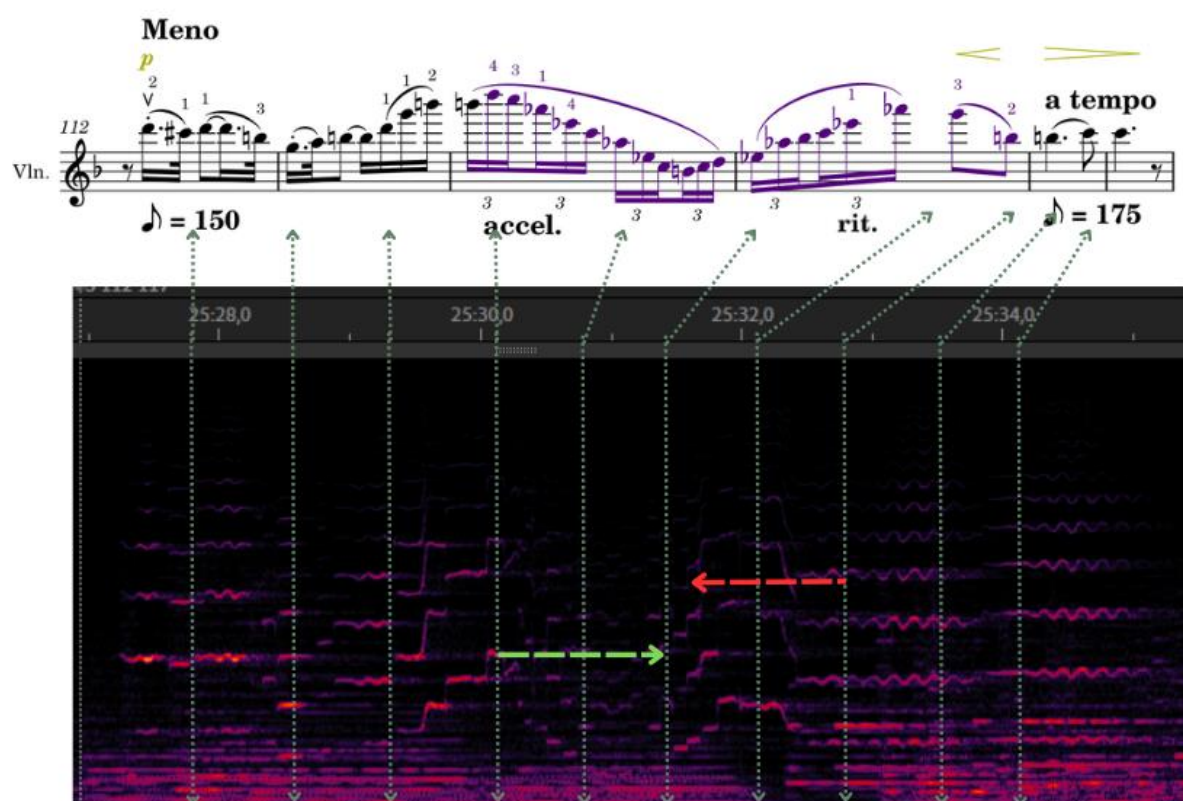
Figura 47 - Realização rítmica e andamento da performance de Daniel Guedes no Mov. III do Concerto para Violino e Orquestra, de Henrique Oswald (c.104-108) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



Fonte: Elaboração Própria

Esta mesma estratégia de compressão seguida de estiramento reaparece no próximo episódio de *Meno* no compasso 112 (Fig.48). Ainda que o *Allegro vivace* exija uma pulsação firme e bem demarcada, é precisamente nesses trechos que Daniel escolhe para uma interpretação com maior flexibilidade e nuance expressiva, criando estas zonas momentâneas de dilatação e contração temporal.

Figura 48 - Realização rítmica e andamento da performance de Daniel Guedes no Mov. III do Concerto para Violino e Orquestra, de Henrique Oswald (c.112-117) (Guedes, Oswald e Mills, 2015)



Fonte: Elaboração Própria

Assim, encerro a análise da realização rítmica na performance de Daniel Guedes no *Concerto para Violino Op. 29* de Henrique Oswald. A investigação permitiu identificar padrões recorrentes de flexibilidade temporal, como o estiramento e a compressão localizados em frases e semifrases, bem como a alternância controlada entre momentos de estabilização e de liberdade agógica. No Primeiro Movimento, apesar da prevalência de uma condução geral mais sustentada, a variedade de materiais composicionais — ora cantabile, ora virtuosístico, ora impetuoso, ora lírico — propiciou flexibilizações rítmicas específicas, adaptadas à natureza expressiva de

cada seção. A abordagem interpretativa revelou-se especialmente rica no Segundo Movimento, onde a fluidez rítmica contribui para a construção de um lirismo ondulante e profundamente expressivo. Já no Terceiro Movimento, a manutenção rigorosa da pulsação predominou, com exceções pontuais nos trechos de *Meno*, nos quais Guedes explorou com sutileza as possibilidades de dilatação e contração do tempo.

5. RESULTADOS PRÁTICOS

5.1 Resumo das tendências observadas

Na performance do *Concerto para Violino e Orquestra* de Henrique Oswald, Daniel Guedes adota escolhas de arcadas que evidenciam uma atenção à expressividade dinâmica e à arquitetura das frases, combinando rigor técnico com intenção musical. O violinista emprega arcadas ascendentes para preparar *crescendi* finais com naturalidade, utilizando transições quase imperceptíveis que garantem fluidez à frase. Em passagens de caráter mais livre, opta por dividir ligaduras originais, introduzindo articulações que conferem maior flexibilidade rítmica ao discurso musical.

Nota-se também sua tendência a alternar direções de arco em frases repetidas, criando contrastes expressivos que evitam a monotonia. Arcadas descendentes são frequentemente usadas para marcar pontos estruturais importantes, especialmente nos registros agudos, enquanto a redução estratégica de notas por ligadura permite maior variedade dinâmica. Guedes demonstra ainda especial cuidado com os ataques em registros elevados, ajustando discretamente a direção do arco para obter um som mais suave.

Nas notas prolongadas, o violinista prefere dividir a arcada em vez de mantê-la contínua, solução que preserva a projeção do som sem sacrificar a fluência musical. Essas escolhas demonstram um pensamento interpretativo coerente, onde cada decisão técnica serve tanto à clareza estrutural quanto à expressividade, resultando numa performance que equilibra precisão e espontaneidade.

Daniel Guedes aborda o dedilhado no *Concerto* com critérios artísticos bem definidos, priorizando a qualidade sonora e a expressividade. Nas passagens de oitavas agudas, opta sistematicamente pela combinação dos dedos primeiro e terceiro, solução que garante maior precisão na afinação e melhor controle dinâmico. Para executar esses trechos, ajusta sua postura corporal - elevando e abrindo ligeiramente a posição - o que proporciona maior estabilidade e liberdade de movimento ao braço direito.

O violinista emprega dedilhados distintos para motivos similares, conferindo a cada reapresentação temática um caráter particular e diferenciado. Suas escolhas de

mudanças de posição são guiadas principalmente pela busca de timbres específicos que reforcem a intenção musical, sem descuidar da segurança técnica. Esse cuidado mostra como o dedilhado, para Guedes, transcende a mera conveniência técnica, transformando-se em elemento fundamental para a construção de uma interpretação rica em nuances e coerente em sua proposta artística.

A análise dos *portamenti* na performance de Daniel Guedes evidencia uma preferência por deslocamentos ascendentes, de caráter conclusivo, frequentemente intermediados por uma nota de passagem que suaviza a transição entre as posições. Guedes privilegia o uso dos dedos segundo e terceiro para a execução dos *portamenti*, escolha que favorece a naturalidade do gesto e a continuidade tímbrica entre as notas ligadas. Em termos de duração, observou-se que os *portamenti* correspondem, em média, a 27,6% da extensão temporal da nota associada, configurando um deslocamento expressivo, mas controlado, dentro dos limites de estilo apropriados ao repertório romântico tardio. Predomina a utilização do dedo de origem para a realização do deslizamento, o que preserva a fluidez da linha melódica e evita rupturas perceptíveis no fraseado. Em relação aos intervalos, os saltos preferidos recaem sobre a Terça Menor e a Quarta Justa, conformando uma prática que respeita tanto a dimensão intervalar típica do vocabulário melódico da obra quanto as possibilidades expressivas do instrumento. Guedes reserva o uso dos *portamenti* atrasados, nos quais o deslocamento ocorre apenas ao final da nota de partida, para os trechos mais líricos e cantabile, enquanto os evita em passagens de caráter mais rítmico e estável, preservando assim a clareza da estrutura formal. Tais escolhas denotam uma consciência estilística que equilibra expressividade e sobriedade, em consonância com as práticas históricas da tradição violinística.

Daniel Guedes emprega o *vibrato* no *Concerto* com intencionalidade, adaptando sua técnica às características de cada registro. Nas passagens agudas, intensifica gradualmente o *vibrato* em arpejos ascendentes, destacando as notas superiores - efeito potencializado pelo uso do terceiro dedo, que permite maior amplitude que o quarto. Nas regiões graves, constrói clímaxes através de um aumento progressivo na intensidade do *vibrato*, criando tensão que se resolve suavemente em passagens descendentes, onde o efeito diminui até quase desaparecer, preparando artisticamente a entrada das notas seguintes. Essa abordagem demonstra como

Guedes transforma o *vibrato* em ferramenta essencial para a construção da narrativa musical.

No tratamento das notas sustentadas, Guedes utiliza transições de arcadas em *détaché* extremamente discretas, garantindo a continuidade do *vibrato* sem interrupções perceptíveis. Para conectar *vibrati* entre notas diferentes, a mudança ocorre sobre a crista da oscilação, preservando a fluidez da linha. Em casos em que a mudança de posição é combinada a um *portamento* realizado com o mesmo dedo, o violinista aproveita o movimento descendente do *vibrato* para impulsionar a transição, alcançando a nova nota com naturalidade. Estrategicamente, ele seleciona algumas notas pertencentes a camadas inferiores da textura musical para não aplicar *vibrato*, reforçando a proeminência e a unidade da linha melódica superior. Em trechos líricos, observa-se uma taxa elevada de aplicação de *vibrato*, atingindo mais de 70% das notas do excerto, o que confere densidade expressiva e continuidade sonora. De maneira geral, seus *vibrati* apresentam constância, profundidade moderada e uma taxa regular entre 6,8 e 7,2 Hz, situando-se dentro das práticas históricas documentadas para o repertório romântico tardio.

A análise das dinâmicas realizadas mostra que o Guedes mantém clareza na linha melódica mesmo nos trechos mais densos, integrando as dinâmicas de forma orgânica ao discurso musical. Sua abordagem une o rigor formal à sensibilidade interpretativa, resultando numa leitura coerente e expressiva da obra. um domínio refinado da modelagem expressiva em múltiplas escalas, desde a manipulação de motivos curtos até a construção de grandes arcos dinâmicos.

Por exemplo, em finais de frase envolvendo arpejos ascendentes, como nos compassos 99 e 100 do primeiro movimento, Guedes ultrapassa as indicações originais de dinâmica ao dividir o gesto de crescendo em duas fases, intensificando o clímax sonoro através de arcadas para cima e gestos vigorosos do arco, produzindo uma energia sonora crescente que culmina visual e auditivamente.

Em passagens de motivos repetitivos, como nos compassos 101 a 103, mesmo na ausência de indicações dinâmicas explícitas no manuscrito, Guedes constrói um crescendo até atingir um *ff* expressivo, seguido de um decrescendo sutil, moldando a narrativa musical de modo orgânico e adaptando a articulação para acompanhar o perfil dinâmico.

Quando se analisa a organização dinâmica de frases e semifrases, observa-se que Guedes estrutura sucessões de *microcrescendo* e diminuendo em conformidade com a estrutura melódica, ainda em contextos de liberdade rítmica (*a piacere*), estabelecendo uma alternância regular entre expansão e relaxamento de intensidade.

Na seção cromática da primeira cadência, ele diferencia repetições do mesmo motivo transposto por oitavas sucessivas através de microvariações dinâmicas e de ataques progressivamente mais destacados, intensificando a expressividade sem alterar o desenho melódico.

A comparação entre a primeira exposição do Primeiro Tema (seção A) e sua repetição uma oitava acima (seção A') evidencia que Guedes eleva o nível de intensidade geral na repetição, renovando a expressividade por meio da manipulação mais enfática dos contornos de crescendo e diminuendo.

No Segundo Movimento, marcado Adagio, o violinista adota uma dinâmica inicial superior à indicada, equilibrando projeção sonora e delicadeza nos ataques, com ondulações internas discretas que criam uma textura de fluxo contínuo. Ao aproximar-se da tessitura grave, abandona as ondulações internas em favor de crescendi progressivos mais diretos, conferindo densidade e preparando a entrada do Primeiro Tema.

Já no Terceiro Movimento, Guedes privilegia um padrão de ataque articulado e modelagem dinâmica baseada em acentuação métrica e exploração da tessitura, favorecendo a regularidade rítmica exigida pelo Allegro vivace e realizando microcrescendo naturais sobre as notas mais agudas. As surpresas dinâmicas são utilizadas com parcimônia, preservando a estabilidade geral do movimento, e reforçando a expressividade principalmente por meio de variações internas de intensidade e ataque.

Em síntese, Daniel Guedes constrói uma arquitetura dinâmica de alta coerência estética, integrando a tradição interpretativa do romantismo tardio com escolhas refinadas de controle sonoro e variação expressiva.

A análise da realização rítmica de Daniel Guedes no *Concerto para Violino* evidencia uma abordagem consciente e articulada das flexibilidades temporais como recurso expressivo fundamental. No Primeiro Movimento, predominam estratégias de estreitamento rítmico para o centro das frases, como nos compassos 99–100, em que Guedes alarga as extremidades do trecho e acelera discretamente no centro,

modelando a passagem de maneira a intensificar o impulso direcional e a tensão expressiva. Em motivos repetitivos, como nos compassos 101–102, adota *allargando* progressivo em direção ao fechamento da frase, antecipando procedimentos que, posteriormente, são reforçados na reexposição, revelando planejamento e organicidade na construção rítmica. A análise de frases e semifrases demonstra que Guedes alterna sistematicamente movimentos de aceleração e desaceleração, compensando estiramentos locais com recuperações subsequentes do tempo, salvo em finais de frases, onde o alargamento é assumido de forma livre, sem compensação.

No Segundo Movimento, Guedes explora de maneira ainda mais rica a flexibilidade rítmica: sustenta as notas de apoio com estiramentos agógicos discretos e realiza compressões nas passagens mais rápidas, estabelecendo uma pulsação ondulante que reforça a expressividade interna da linha melódica. Já no Terceiro Movimento, marcado como *Allegro vivace*, prevalece a manutenção rigorosa da pulsação, preservando a clareza e a energia do discurso musical; as manipulações rítmicas surgem apenas em trechos específicos, como nos episódios de *Meno mosso*, em que o intérprete emprega compressões e estiramentos pontuais para intensificar as transições expressivas. De maneira geral, a realização rítmica de Daniel Guedes evidencia um controle refinado do tempo musical, equilibrando estabilidade estrutural e flexibilidade expressiva, de modo a sustentar a coerência formal da obra enquanto amplia a riqueza agógica de sua interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos seis parâmetros de performance violinística no *Concerto para Violino e Orquestra Op. 29*, de Henrique Oswald, a partir da interpretação de Daniel Guedes, constituiu um exercício de reflexão aprofundada sobre os procedimentos técnicos e expressivos envolvidos na abordagem contemporânea de uma obra historicamente situada. A escuta minuciosa e o exame sistemático dos excertos selecionados possibilitaram identificar escolhas interpretativas em diálogo com as indicações do manuscrito autógrafo, as edições disponíveis e as convenções estéticas associadas ao repertório romântico.

O estudo demonstrou que arcadas, dedilhados, portamenti, *vibrato*, dinâmicas e realização rítmica não constituem elementos isolados, mas dimensões interdependentes que, em conjunto, constroem a fluidez, a coerência e a expressividade da performance. A análise de cada parâmetro, conduzida à luz da tradição violinística e das particularidades da obra de Oswald, revelou camadas interpretativas que transcendem a reprodução do texto notado, situando a performance como um ato criativo de recriação do repertório.

Mais do que mapear decisões interpretativas, esta tese propôs um modelo de abordagem analítica que valoriza a interseção entre aspectos técnicos e expressivos, reforçando a compreensão da performance como espaço de mediação histórica, estética e subjetiva. Com base no mAAVm (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música), e adaptando-o às especificidades do objeto estudado, foi possível extrair dados qualitativos e quantitativos que fundamentaram a descrição detalhada de práticas de performance.

O trabalho resultou na elaboração de três anexos complementares: a transcrição da performance de Daniel Guedes com edição de performance e correções baseadas na comparação entre manuscritos e edições (Anexo 1); a edição espectrográfica de performance (EdEsP), que permite visualizar elementos como dinâmicas, articulações, realização rítmica, respirações e fermatas (Anexo 2); e um roteiro analítico estruturado ao longo desta tese, voltado à observação de seis parâmetros técnicos e expressivos da performance violinística, com potencial de adaptação para outros instrumentos e repertórios (Anexo 3). Juntos, esses materiais articulados entre si, configuram uma contribuição para aprofundar a análise da

performance e ampliar a compreensão técnico-interpretativa do repertório violinístico brasileiro.

Ao lançar um olhar analítico sobre a performance de um concerto ainda marginalizado no repertório internacional, evidencia-se não apenas a riqueza interpretativa de Daniel Guedes, mas também a vitalidade de Henrique Oswald como voz significativa na história da música brasileira.

Para o futuro, espero que as descrições destas práticas de performance sejam continuamente trabalhadas e que sejam desenvolvidas ferramentas ainda mais precisas e amplas, para caracterizar com solidez, o estilo de performance de Daniel Guedes, este importante performer da música brasileira de concerto, bem como um entendimento mais íntimo das práticas de performance no violino.

REFERÊNCIAS

AMADIO, Ligia. **Edição crítica do Concerto para Piano e Orquestra, op.10, De Henrique Oswald**. Tese de Doutorado—São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2020.

ASKIN, Carl. **Early Recorded Violinists**. Tese de Doutorado—Londres: University of London, 1996.

AUER, Leopold. **Violin playing as I teach it (1980)**. New York: Dover, 1921.

BAILLOT, Pierre. **L'Art du violon: Nouvelle Méthode dédiée à ses élèves**. Paris: Imprimerie du Conservatoire Royal de Musique, 1835.

BANNWART, José Francisco. O inusitado da fé na vida de um músico: o caso de Alfredo Oswald. **Glosas**, Celebrando a música de cultura lusófona. p. 29, set. 2013.

BÉRIOT, Charles-Auguste de. **Méthode de violon, Op. 102**. Tradução: WJ. Westbrook; Tradução: Dr. Phipson. Londres: Wessel & Co, 1858.

BERNARDINO, Cássia Paula Fernandes. **Ofélia, Poemeto Lírico de Henrique Oswald: Confluências entre música e texto**. Dissertação de Mestrado—São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

BORÉM, Fausto. Henrique Oswald: A biography and a selected list of works of a forgotten Brazilian master. **The Music Review**, v. 54, n. 3/4, p. 239–248, 1993.

BORÉM, Fausto. mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas. n. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de Pesquisa no CNPq), p. 1–28, 2018.

BROWN, Clive. **Classical and Romantic performing practice 1750-1900**. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999.

BROWN, Clive. Golpes de arco (1750–1900). **Quodlibet**, v. 3, n. Universidad de Alcalá, p. 3–26, maio 2007.

BURMEISTER, Joachim. **Musical Poetics**. Tradução: Benito V. Rivera. [S.l.]: Yale University Press, 1606.

CARDOSO, André. Notas introdutórias a En Rêve de Henrique Oswald. **Revista Brasileira de Música**, 1. v. 26, p. 199–203, jun. 2013.

CASADO, Alexandre Alves. **César Franck: Sonata para piano e violino. Análise comparativa de quatro edições e sua aplicação à interpretação**. Dissertação de Mestrado—Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

CASADO, Alexandre Alves. Levantamento Teórico Sobre Arcadas e Dedilhados e Técnica do Violino em Geral. **ICTUS Music Journal**, v. 12, n. 1, p. 43–61, 2011.

CMUSE. **Portamento vs Glissando: what is the difference?** Publicado em 7 mar. 2023. Disponível em: <https://www.cmuse.org/portamento-vs-glissando/>. Acesso em: 23 out. 2024.

COOK, Nicholas. **Music, Performance, Meaning: Selected Essays**. 1. ed. [S.l.]: Routledge, 2007.

COOK, Nicholas *et al.* (ORGS.). **The Cambridge companion to recorded music**. 1. publ ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009.

COOK, Nicholas. **Beyond the score: music as performance**. New York: Oxford University Press, 2013.

COOK, Nicholas. **Music as creative practice**. New York, NY: Oxford University Press, 2018.

COOK, Nicholas; LEECH-WILKINSON, Daniel. A musicologist's guide to Sonic Visualiser. **an introduction**, 2009.

COUTINHO, Marcelo Henrique; OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. Henrique Oswald: a Brazilian Foreigner in Brazil Comments on a Gap in the History of Brazilian Classical Music. **International Journal of Arts Humanities and Social Sciences**, v. 3, n. 5, p. 9–11, jul. 2018.

CUNHA, Leonardo Oliveira da. **A captação do som do violino: aspectos acústicos e estéticos**. Dissertação de Mestrado—Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2006.

D'AGOSTINI, Juliana; MONTEIRO, Eduardo. Edição crítica do Romance op. 7 nº. 2, para violino e piano, de Henrique Oswald. *In*: São Paulo: 2007.

DAHLHAUS, Carl. **La música del siglo XIX**. Tradução: Gabriel Menéndez Torrelas; Tradução: Jesús Espino Nuño. Tres Cantos, Madrid: Akal, 1980.

DELLAROLE, Pedro Juliano. **Panorama analítico dos conceitos e procedimentos na técnica tradicional e estendida violinística: exemplificação no repertório brasileiro para violino desacompanhado**. Doutorado em Processos de Criação Musical—São Paulo: Universidade de São Paulo, 10 dez. 2024.

DUDEQUE, Norton. Sonata-Fantasia, Op. 44 de Henrique Oswald: Um caso de sonata bidimensional. **Musica Theorica**, v. 9, n. 1, 30 jun. 2024.

FABIAN, Dorottya. Towards a Performance History of Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin: Preliminary Investigations. **Essays in Honor of László Somfai: Studies in the Sources and the Interpretation of Music**, p. 87–108, 2005.

FARIA, Cindy Folly. **A influência da voz sobre a prática instrumental: a fala, O canto E sua aplicação na viola**. Tese de Doutorado—São Paulo: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2022.

FEITOSA, Ramon Aranha Tavares. **Octeto op. 27 para Cordas de Henrique Oswald: resgate de uma obra única no repertório camerístico brasileiro do**

século XIX. Dissertação de Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

FELICE, Maluh Guarino. **Edição crítica do Concerto para Violino em Ré Menor, op.29, de Henrique Oswald: fundamentos da revisão da partitura autógrafa.** Dissertação de Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1997.

FISCHER-LICHTE, Erika; JAIN, Saskya Iris. **The transformative power of performance: a new aesthetics.** London New York: Routledge, 2008.

FLESCHE, Carl. **The memoirs of Carl Flesch.** Tradução: Keller Hans. Harlow: Bois de Boulogne, 1930.

FRANCO, Paula Cordeiro. **Portamento, Vibrato e Timing nas gravações de 1926 e 1942 de Fritz Kreisler da cadenza do Concerto para Violino de Felix Mendelssohn.** Tese de Doutorado—Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

FRANKLIN, Peter. **Reclaiming late-romantic music: singing devils and distant sounds.** Berkeley: University of California Press, 2014.

FULOP, Sean A.; FITZ, Kelly. A Spectrogram for the Twenty-First Century. **Acoustics Today**, v. 2, n. 3, p. 26, 2006.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching.** Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1962.

GROUPMUSE. **Daniel Guedes.** Disponível em: <<https://www.groupmuse.com/musicians/7823-daniel-guedes>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

GROVE, G. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Londres, Macmillan: [S.n.].

GU, Li. **Violin Performance Teaching and Learning: the development of technology and its role in violin pedagogy.** Dissertação de Mestrado—Sidney: University of Sydney, 2018.

GUEDES, Daniel. **Daniel Guedes | Maestro e violinista.** Disponível em: <<https://www.danielguedes.com.br>>. Acesso em: 14 abr. 2025.

GUEDES, Daniel; MILLS, Lee; OSWALD, Oswald. **Concerto para Violino e Orquestra, de Henrique Oswald - Daniel Guedes Orquestra Sinfônica Brasileira (2015).** , 2015a. Disponível em: <<https://youtu.be/pmPyV33tm4c>>. Acesso em: 12 nov. 2024

GUEDES, Daniel; MILLS, Lee; OSWALD, Oswald. **Henrique Oswald Violin Concerto - Daniel Guedes Orquestra Sinfônica Brasileira.** , 2015b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iqa837LRsaQ>>. Acesso em: 12 nov. 2024

HEIFETZ, Jascha. **Melodie de Tchaikovsky.** , 1939.

HELMHOLTZ, Hermann von; ELLIS, Alexander John. **On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music**. London, New York: Longmans, Green, and Co., 1895.

HINRICHSSEN, Haye. Revising the Musical Equal Temperament. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 38, n. 1, ago. 2015.

HOTCHKISS. **Hotchkiss Philharmonic Performs With Guest Violinist and Conductor Daniel Guedes of Brazil: Feb. 22, 7 p.m.** Disponível em: <<https://www.hotchkiss.org/arts/post/~board/art-news/post/hotchkiss-philharmonic-performs-with-guest-violinist-and-conductor-daniel-guedes-of-brazil-feb-22-7-pm>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

IGAYARA, Susana Cecília. A obra sacra de Henrique Oswald. **Brasiliana**, v. 11, n. Maio, p. 2–8, 2002.

IGAYARA, Susana Cecília. A trajetória da Missa de Requiem de Henrique Oswald: aspetos estilísticos, questões musicológicas e divulgação da obra no Brasil e em Portugal. **Revista Música**, v. 11, p. 111–123, 2006.

IGAYARA, Susana Cecília. “Missa de Requiem” (1925) de Henrique Oswald: a divulgação da obra, o problema estrutural e os andamentos da música sacra. In: CASTRO, Marcos Câmara; RICCIARDI, Rubens Russomano (orgs.). **ENCONTROS DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO. Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto: Funpec: Funpec, 2009.

IGAYARA, Susana Cecília. **A obra sacra de Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno**. , 2015.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; SANTOS, Filipe Daniel Fonseca Dos. Erros e variantes na edição de excertos da ópera *Le Fate* de Henrique Oswald (1852 – 1931). In: XXVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. **Anais...** Belo Horizonte, MG: 2016.

JOACHIM, Joseph; MOSER, Andreas. **Violinschule**. Berlin, Germany: N. Simrock, 1905.

LAGE, Guilherme Menezes *et al.* Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. **Per Musi**, n. 5/6, p. 14–37, 2022.

LARSEN, Juliane Cristina. **Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914**. Doutorado em Musicologia—São Paulo: Universidade de São Paulo, 17 set. 2018.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. **The historical performance of music: an introduction**. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 1999.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Portamento and Musical Meaning. **Journal of Musicological Research**, v. 25, n. 3–4, p. 233–261, dez. 2006.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The changing sound of music: approaches to studying recorded musical performances**. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009.

LOUREIRO, Mauricio Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. **Opus**, v. 12, n. 1, p. 7–32, 2006.

MARGOLIS, Sasha. **Essential Historical Recordings: When Fritz Kreisler Changed How We Hear and Play Violin | Strings Magazine**. Disponível em: <<https://stringsmagazine.com/essential-historical-recordings-fritz-kreisler/>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

MARTINS, José Eduardo. Fontes Inéditas dos “Trois Études” para piano (1910) de Henrique Oswald. **Revista Música**, v. 5, n. 2, p. 199, 8 dez. 1994.

MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: músico de uma saga romântica**. São Paulo, SP, Brasil: Edusp : Editora Giordano, 1995.

MATOS, Valéria. A música coral sacra religiosa brasileira da segunda metade do século xix: os compositores brasileiros Henrique oswald e Alberto nepomuceno. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. **Anais de II SIMPOM 2012**. 2012.

MATTHEIJ, S. String Vibrato in the Age of Recording: A Wavelet Study. 2009.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburg: Christian Herold, 1739.

MILSOM, David. **Romantic violin performing practices: a handbook**. Woodbridge, Suffolk, UK ; Rochester, NY: The Boydell Press, 2020.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald. **Opus**, v. 17, n. 2, p. 9–42, 2011.

ORNOY, Eitan; COHEN, Shai. Analysis of Contemporary Violin Recordings of 19th Century Repertoire: Identifying Trends and Impacts. **Frontiers in Psychology**, v. 9, p. 2233, 27 nov. 2018.

OSWALD, Henrique. **Concerto per violino (violino e orquestra)**. Florença, 1900.

OSWALD, Henrique. **Concerto per violino con accompagnamento d’orchestra op.29**. Rio de Janeiro, 1904.

OSWALD, Henrique. **Concerto para violino e orquestra - violino solo**. ABM - Academia Brasileira de Música, , 2001a.

OSWALD, Henrique. **Concerto para violino e orquestra - Cadências de Erich Lehniger - Violino solo**. ABM -Academia Brasileira de Música, , 2001b.

QUANTZ, Johann Joachim. **On playing the flute (versão ebook independente)**. Tradução: Edward R. Reilly. 2nd ed ed. Boston: Northeastern University Press, 1752.

RIBEIRO, Alfredo. Portamento como escolha estética na gravação histórica do Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky. **Anais do SIMPOM**, n. 4, 4 jul. 2016.

RIBEIRO, Alfredo. **Análise de Exemplos Musicais, Metodologia de Alfredo Ribeiro**. Online, 2022.

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto. Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em Como nossos pais, de Belchior. **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance**, v. 3, n. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p. p.1-43., 2017.

RIGGS, Robert (ORG.). **The violin**. Rochester: University of Rochester Press, 2016.

ROSSETTI, Danilo. The qualities of the perceived sound forms: a morphological approach to timbre composition. **Bridging People and Sound: 12th International Symposium. Revised Selected Papers**, p. 276, 2016.

ROSSING, Thomas D.; MOORE, F. Richard; WHEELER, Paul. **The science of sound**. Pearson new internat. ed ed. Harlow [u.s.]: Pearson, 2014.

SANTOS, Juliano Alves dos. **Henrique Oswald: dois estudos para piano - Contextualização e análise para performance**. Tese de Doutorado—Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 28 fev. 2018.

SANTOS, Filipe Daniel Fonseca Dos. **Ópera Le Fate de Henrique Oswald: edição crítica a partir dos manuscritos autógrafos**. Dissertação de Mestrado—São Paulo: Universidade de São Paulo, 27 fev. 2019.

SEIDEL, Toscha. **Meditation de Massenet**. , 1927.

SILVA, Israel Victor Lopes Da. **Aspectos Técnico-Interpretativos No Quarteto De Cordas No 2 De Guerra-Peixe**. Dissertação de Mestrado—Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

SOARES, Bárbara Bianca Carvalho; BORÉM, Fausto. Práticas de performance de Daniel Guedes em 5 compassos do Mov.1 do Concerto para Violino e Orquestra, de Henrique Oswald. *In*: BORÉM, Fausto; CASTRO, Luciana Monteiro de; CAMPOLINA, Eduardo (Orgs.). **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.7**. Belo Horizonte: UFMG: Selo Minas de Som, 2023. p. 57–84.

SPOHR, Louis. **Violinshule**. Viena: Tobias Haslinger, 1832.

SPOHR, Louis. **Spohr's Grand Violin School**. Boston: Oliver Ditson, 1852.

SPOHR, Louis. **Violinschule (Louis Spohr's Grand Violin School)**. Tradução: C. Rudolphus. Londres: Wessel & Co., 1858.

STOWELL, Robin (ORG.). **The Cambridge companion to the violin**. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1992.

SUMMIT RECORDS. **Daniel Guedes. Summit Records**, [S.d.]. Disponível em: <<https://www.summitrecords.com/artist/daniel-guedes/>>. Acesso em: 28 abr. 2025

THE STRAD. **Bringing singing to violin technique: Charles-Auguste de Bériot**. Disponível em: <<https://www.thestrad.com/bringing-singing-to-violin-technique-charles-auguste-de-beriot/1155.article>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

TOLEDO, Vastí Atique Ferraz de. **Missa em Dó Menor de Henrique Oswald para Coro, Órgão e Orquestra de Cordas: um estudo analítico e interpretativo a partir dos parâmetros da Música Sacra do Romantismo**. Dissertação de Mestrado—Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

TRIOLA, Mario F. **Introdução à Estatística**. 14. ed. RIO DE JANEIRO, RJ: Ltc-Livros Técnicos E Científicos Editora Lda, 2023.

UHDE, Michael. A história de uma dedicatória do compositor Henrique Oswald a Jessie Laussot Hillebrand: “à Senhora Karl Hillebrand”. **DEBATES UNIRIO**, n. 17, p. 250–260, nov. 2016.

VACCAI, Nicola. **Metodo pratico di canto italiano - Praktische Schule des italienischen Gesanges - Practical Method of Italian Canto**. Trilingue: italiano, alemão, inglês. Leipzig: Steingräber Verlag: [S.n.].

VISSER, Esther. **Vibrato in the Romantic Era**. , [S.d.]. Disponível em: <<https://esthervisser.com/publications/vibrato-romantic-era/>>. Acesso em: 14 abr. 2025

WILLIAMS, Emma. **The Singing Violin: Portamento use in Franz Schubert’s violin music**. Dissertação de Mestrado—[S.l.]: Royal Conservatory The Hague, 2023.

ZUKERMAN, P. **“Bach should be played with vibrato,” says violinist Pinchas Zukerman | Blogs | The Strad**. , 6 set. 2016. Disponível em: <<https://www.thestrad.com/bach-should-be-played-with-vibrato-says-violinist-pinchas-zukerman/593.article>>. Acesso em: 14 abr. 2025

Referências de vídeo

GOSS, Thomas. *Orchestration 101: The String Section - 19. Glissando and Portamento*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=unT0nTFJ7bY>. Vídeo de 3 minutos e 29 segundos, postado em 25 maio 2014 por macProVideoDotCom. Acesso em: 21 jan. 2023.

GUEDES, Daniel; OSWALD, Henrique; MILLS, Lee. *Concerto para Violino e Orquestra, de Henrique Oswald - Daniel Guedes Orquestra Sinfônica Brasileira*. Vídeo de 29 minutos e 2 segundos. Postado no Youtube por Bárbara Soares em 6 de

fevereiro, 2023. Disponível em <https://youtu.be/pmPyV33tm4c> . Acesso em: 6 de fevereiro, 2023. (2015)

GUEDES, Daniel; OSWALD, Henrique; MILLS, Lee. *Daniel Guedes toca os c.99-100, Mov.1, “Concerto para Violino e Orquestra” de H. Oswald (2015)*. Vídeo de 8 minutos. Postado no Youtube por Bárbara Soares em 6 de fevereiro, 2023. Disponível em <https://youtu.be/j57unRkaBKK>. Acesso em: 6 de fevereiro, 2023. (2015a)

GUEDES, Daniel; OSWALD, Henrique; MILLS, Lee. *Daniel Guedes toca os c.101-103, Mov.1, “Concerto para Violino e Orquestra” de H. Oswald (2015)*. Vídeo de 7 segundos. Postado no Youtube por Bárbara Soares em 6 de fevereiro, 2023. Disponível em <https://youtu.be/SBPRhzhGmXY>. Acesso em: 6 de fevereiro, 2023. (2015b)

GUEDES, Daniel; OSWALD, Henrique; MILLS, Lee. *Daniel Guedes toca os c. 124-131, Mov.1, “Concerto para Violino e Orquestra” de H. Oswald (2015)*. Vídeo de 21 segundos. Postado no Youtube por Bárbara Soares em 7 de novembro, 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Guv29LJj2zs>. Acesso em: 7 de novembro, 2024. (2015c)

GUEDES, Daniel; OSWALD, Henrique; MILLS, Lee. *Daniel Guedes toca os c. 149-154, Mov.1, “Concerto para Violino e Orquestra” de H. Oswald (2015)*. Vídeo de 15 segundos. Postado no Youtube por Bárbara Soares em 12 de novembro, 2024. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=G9_iQfjmbbo. Acesso em: 12 de novembro, 2024. (2015d)

GUEDES, Daniel; OSWALD, Henrique; MILLS, Lee. *Daniel Guedes toca os c.7-10, Mov.2, “Concerto para Violino e Orquestra” de H. Oswald (2015)*. Vídeo de 31 segundos. Postado no Youtube por Bárbara Soares em 12 de novembro, 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5F55A3m90sE>. Acesso em: 12 de novembro, 2024, (2015e)

Referências de partitura

OSWALD, Henrique. *Concerto para Violino e Orquestra, em Ré Menor op.29*. Partitura para violino e orquestra. Anexo 14 com partitura manuscrita autógrafa. 142p. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. (AP 30, QJ, caixa 3, documento 8). p.255-391. 1900.

OSWALD, Henrique. *Concerto para Violino e Orquestra, em Ré Menor op.29*. Cópia de Manuscrito autógrafo para Violino e Orquestra, da composição de 1900. São Paulo: Biblioteca da ECA/USP. Registro HO00029. 216p. 1904.

OSWALD, Henrique. *Concerto para Violino e Orquestra, em Ré Menor op.29*. Edição Crítica por Maluh Guarrino, editado. Partitura para violino e orquestra. Rio de Janeiro. 218p. 1998.

OSWALD, Henrique. *Concerto para Violino e Orquestra, em Ré Menor op.29*. Partitura para violino solo. Banco de Partituras de Música Brasileira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 17p. 2001a.

OSWALD, Henrique. *Concerto para Violino e Orquestra, em Ré Menor op.29*. Partitura para violino solo, *cadenzas* de Erich Lehninger. Banco de Partituras de Música Brasileira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 18p. 2001b.

Referências de software

ADOBE AUDITION. (2022) **Adobe Audition**. Versão 22.6.0.66. Adobe Inc. (software).

FINALE. (2013) **Finale**. Versão 2014.0.03163. Boulder, Colorado: MakeMusic. (software).

SONIC VISUALISER. (2022) **Sonic Visualiser**. Versão 4.5.1. Centre for Digital Music, Queen Mary University of London. (software).

ANEXOS

Anexo 1 – Transcrição da performance de Daniel Guedes (2015) do *Concerto para Violino e Orquestra Op. 29*, de Henrique Oswald: Edição de Performance com apontamentos desta autora e correções

O presente anexo reúne a transcrição da performance realizada por Daniel Guedes, em 2015, do Concerto para Violino e Orquestra Op. 29, de Henrique Oswald, acompanhada de uma edição de performance elaborada por esta autora. A proposta desta edição é sistematizar e tornar visíveis as decisões interpretativas adotadas pelo violinista, conforme os parâmetros analisados nesta pesquisa, além de incorporar correções pontuais resultantes do confronto entre a performance registrada e as fontes textuais históricas da obra. Além do rigor analítico, a diagramação aqui adotada também visa facilitar a leitura prática, especialmente no que se refere à visualização de eventos relevantes e à virada de página em contexto performativo.

Essa edição foi construída a partir da comparação entre a gravação audiovisual, os manuscritos autógrafos (Ms1900 e Ms1904) e edições publicadas — em especial a edição de Felice (1997), cujos equívocos foram reproduzidos na Ed-ABM (2001), utilizada por Daniel Guedes em sua interpretação. As correções de notas foram realizadas com base na verificação da coerência entre as fontes disponíveis, priorizando a fidelidade ao pensamento composicional de Oswald.

Cabeças de nota apresentadas em verde indicam que houve confronto direto com os manuscritos e edições, e que a grafia refletida na partitura corresponde a uma decisão editorial da autora, mesmo quando distinta daquilo que foi efetivamente executado na gravação. Essas intervenções visam representar com maior precisão a partitura segundo critérios analíticos consistentes e fontes historicamente fundamentadas.

Notas em roxo (seja cabeça, haste ou colchete) representam sinais de flutuação temporal percebidos auditivamente na gravação, especialmente em passagens com agógica sutil. Esses gestos foram representados visualmente por meio de espaçamentos alterados entre notas — ora mais alargados, ora mais comprimidos — sugerindo a ocorrência de um *accellerando*, *ritardando* ou inflexão temporal expressiva, mesmo sem modificação explícita do andamento principal.

As **indicações de andamentos e dinâmicas em preto, posicionadas abaixo da pauta**, foram inseridas com base na análise da performance de Daniel Guedes. Essas indicações aparecem apenas quando a alteração temporal ou expressiva foi suficientemente estruturante para justificar seu registro notacional. Já as **indicações em amarelo, acima da pauta**, reproduzem as dinâmicas e marcações de andamento encontradas nos manuscritos autógrafos de Henrique Oswald.

As marcações de metrônomo informam os valores médios de andamento medidos na performance de Daniel Guedes, desconsiderando microvariações internas.

As arcadas (direção do arco) e dedilhados presentes na partitura foram extraídos diretamente da performance audiovisual de Daniel Guedes, com base em observação detalhada da gravação. Tais elementos foram incluídos para representar suas escolhas interpretativas na execução registrada, mesmo quando eventualmente divergentes das edições anteriores ou das sugestões editoriais.

Foram mantidas a *cadenza* original de Henrique Oswald, tal como registrada no manuscrito autógrafo, e a *cadenza* realizada por Daniel Guedes na performance de 2015. Ambas estão indicadas de forma clara na partitura, permitindo ao leitor e intérprete conhecer as duas versões e optar por aquela mais adequada conforme a finalidade interpretativa.

Quanto às passagens alternativas (indicações de *oppure*) presentes nos manuscritos do concerto, foram mantidas apenas aquelas efetivamente escolhidas e executadas por Daniel Guedes na gravação analisada.

A seguir, apresenta-se a descrição detalhada, em ordem cronológica dos compassos, das alterações aplicadas na edição de performance:

PRIMEIRO MOVIMENTO

Compasso 65 – A segunda nota foi executada por Daniel Guedes como corda dupla Lá4 e Ré5, seguindo um equívoco da edição de FELICE, que provavelmente confundiu um dedilhado com uma nota adicional. No entanto, tanto Ms1900 quanto Ms1904 indicam apenas a nota **Lá4**, sendo esta a versão mantida na transcrição.

Compasso 99 e 242 – Na primeira nota de ambos os compassos, Guedes realiza um acorde com Ré3, Ré4 e Ré5, o que representa uma adaptação

interpretativa satisfatória. No entanto, os manuscritos registram apenas Ré5. **Ambas as formas foram mantidas**, as notas extras de Guedes estão entre parênteses.

Compasso 100 e 243 – As duas últimas notas foram executadas como Sib4 e Sib5, conforme encontrado na Ed-FELICE e replicado na Ed-ABM. Contudo, os manuscritos apresentam **Ré5 e Ré6**, sendo esta a forma corrigida na transcrição.

Compasso 160 – A última nota aparece como Sib nas Ed-FELICE e Ed-ABM, mas os manuscritos, assim como a performance de Guedes, indicam **Sil**, o que foi adotado nesta edição.

Compasso 166 – A antepenúltima e a última notas aparecem como Ré#3 na edição Ed-FELICE, o manuscrito sugere Ré3 (como já havia uma nota Ré#3 anterior no compasso, poderia mesmo ser mesmo sustenido), porém a harmonia nos indica um possível esquecimento do compositor em sinalizar o bequadro. A execução de Guedes confirma a correção pela harmonia como **Ré3**.

Compasso 193 – As seis últimas notas foram executadas por Daniel Guedes uma oitava acima (Sol5 a Mi♭4), porém os manuscritos indicam a mesma sequência uma oitava abaixo com a indicação de *restez*. **Ambas as formas foram mantidas, as notas de Guedes em verde, as do manuscrito em preto**

Compasso 195 – Daniel Guedes acrescenta um Sol2 como primeira nota, não presente nos manuscritos. O que reforça o acorde e a potência sonora. **Ambas as formas foram mantidas, as notas extras de Guedes em verde, as do manuscrito em preto.**

Compasso 197 – As últimas duas notas deste compasso já fazem parte da composição de uma Cadenza própria de Guedes. No manuscrito constam para a penúltima colcheia Mi♭5 e Sol4, e na última colcheia Mi♭5 e Sib4. Guedes faz respectivamente, **Mi5 e Sol4, e Sol5 e Sib4**. Foi **mantido apenas a versão intencional de Guedes** apenas, por falta de espaço na partitura.

Compasso 198 (Cadenza de Oswald) – Embora Daniel Guedes não interprete este compasso em sua performance, trata-se de uma passagem significativa, cuja penúltima nota apresenta divergência entre os manuscritos: Lá5 no Ms1904 e Lá♭5 no Ms1900. A versão adotada foi a do manuscrito mais antigo (Ms1900) pela harmonia.

Compasso 255 – Este compasso representa um dos *oppure* presente nos manuscritos, que foi escolhido por Daniel Guedes. Por esse motivo, essa opção também foi mantida na transcrição.

Compasso 270 – A nota aparece como Fá# na Ed-ABM, porém os manuscritos e a performance de Guedes indicam **Fá^b**, sendo esta a versão corrigida na edição.

Compasso 272 – A última nota foi tocada como Mi3 por Guedes, conforme Ed-ABM, mas os manuscritos indicam **Fá3**, o que foi corrigido nesta edição.

Compasso 293 – Na quarta nota, Guedes executa Ré, também constante na Ed-ABM, mas os manuscritos apresentam **Mi**, corrigido nesta transcrição. Além disso, este compasso corresponde ao *oppure* optado por Guedes.

Compasso 298 – As décima segunda e décima terceira notas foram executadas como Ré5, mas no manuscrito Ms1904 constam como Fá5. Já as vigésima e vigésima primeira notas aparecem como Fá5 na performance de Guedes e na Ed-ABM, porém os manuscritos apresentam Ré3, sugerindo uma possível escolha intencional do performer. **As correções foram feitas conforme o conteúdo original.**

Compasso 303 – A primeira nota, Guedes acrescenta a nota Lá2, em verde entre parêntesis, no manuscrito não há esta nota Lá2 no acorde.

Compasso 303 – Nas décima primeira, décima segunda e décima terceira notas, Guedes realiza cordas duplas com Ré4, ao invés do Lá3 indicado no manuscrito. Já nas décima quarta, décima quinta e décima sexta notas, ele executa Fá4, substituindo o Ré4 previsto nos manuscritos. **As correções foram feitas conforme o conteúdo original.**

SEGUNDO MOVIMENTO

Compasso 8 – Daniel Guedes executa este compasso uma oitava abaixo, em conformidade com a Ed-ABM e o manuscrito Ms1900. No entanto, o manuscrito Ms1904 apresenta uma indicação de 8va, sugerindo que o próprio Henrique Oswald teria corrigido posteriormente essa passagem para soar uma oitava acima, o que se justifica tanto pelo perfil melódico quanto pelos dedilhados escritos por Oswald. Esta divergência foi registrada na presente edição. **Ambas as formas foram mantidas, as**

notas de Guedes em verde, as do manuscrito em preto, porém não se deve tocar como corda dupla.

Compasso 18 – As três últimas notas foram executadas como Ré₄, Dó₄ e Si₃ por Daniel Guedes, conforme a Ed-ABM. No entanto, os manuscritos indicam **Mi₄, Ré₄ e Dó₄**, o que altera significativamente o encadeamento melódico da frase. A correção foi aplicada nesta edição, conforme a escrita original de Oswald.

Compasso 40 – As três últimas notas aparecem como Sib₄, Sol₄ e Ré₄ na performance e na Ed-ABM. Contudo, os manuscritos trazem **Sib₄, Sol₄ e Mi₄**, o que restabelece a coerência harmônica do trecho. Essa correção foi devidamente aplicada. Cabe observar que uma nova edição publicada pela Musica Brasilis em 2024 (não considerada oficialmente nesta pesquisa) apresenta um novo erro: Lá₄, Sol₄, Mi₄, o que reforça a importância da confrontação com os manuscritos originais.

Compasso 112 – A segunda nota é apresentada como Mi_b na performance de Guedes e na Ed-ABM, mas os manuscritos revelam claramente a presença de **Mi_b** (bequadro), o que modifica a cor modal da frase para cromático. A correção foi aplicada de acordo com o original.

Compasso 122 – Assim como no compasso 40, as três últimas notas foram tocadas como Sib₄, Sol₄ e Ré₄, seguindo a leitura da Ed-ABM. Os manuscritos, no entanto, apresentam **Sib₄, Sol₄ e Mi₄**, reafirmando a consistência da correção já observada anteriormente.

TERCEIRO MOVIMENTO

No terceiro movimento, as articulações das semicolcheias e ligaduras seguiram predominantemente a interpretação de Daniel Guedes, mesmo quando diferiam das marcações originais dos manuscritos. Essa opção justifica-se pela consistência interpretativa e unidade expressiva que o violinista alcançou ao resolver os diversos *oppure* do movimento, demonstrando profunda compreensão tanto das demandas técnicas quanto das potencialidades expressivas da obra.

Compassos 9 e 139 – O último acorde em *pizzicato* aparece como Mi₃ e Dó₄ no Ms1900 e na Ed-ABM, mas Daniel Guedes acrescenta Lá₄, facilitando a realização técnica do *pizzicato* e evitando o risco de tocar inadvertidamente a corda solta Mi.

Curiosamente, essa sugestão também aparece no compasso 139 no manuscrito Ms1904. Assim, optou-se por manter Mi³ e Dó^{#4} no compasso 9 (como nos manuscritos) **acrescido da nota Lá⁴**, verde entre parêntesis refletindo uma solução técnica pertinente.

Compasso 15 – A segunda nota aparece como Si^b nos manuscritos, porém Daniel Guedes (seguindo a Ed-ABM/LEHNINGER) interpreta Si[#]. Considerando o contexto harmônico da passagem, a presença de Si[#] parece mais coerente, sugerindo inclusive um possível esquecimento do bequadro por parte do compositor. Assim, a versão com Si[#] foi mantida na edição, reforçando o entendimento interpretativo.

Compasso 32 – A edição Musica Brasilis (2024) indica semicolcheia na primeira nota, mas optou-se por manter a **colcheia**, como se encontra nos manuscritos, na Ed-ABM e na performance de Daniel Guedes.

Compasso 36 – A primeira nota é indicada como Fá⁴ e Ré⁵ na Ed-ABM, mas os manuscritos e a performance de Guedes acrescentam Ré³, formando um acorde com **Ré³, Fá⁴ e Ré⁵**, que reforça o apoio harmônico. A versão conforme o manuscrito e Guedes foi mantida.

Compassos 58 e 74 – As quinta, sexta e sétima notas são Fá, Dó e Lá, conforme os manuscritos. A dúvida, no entanto, reside na aplicação da abreviação 8va: Oswald sinaliza a oitava acima a partir da quinta nota no compasso 58, mas apenas a partir da oitava nota no compasso 74. Considerando que, na reexposição desse tema (transposto nos compassos 188 e 204), a linha melódica segue o fluxo observado no compasso 74, optou-se nesta edição por escrever **o resultado sonoro da indicação de 8va a partir da oitava nota**, compreendendo tal decisão como mais coerente com o desenvolvimento temático e a lógica do dedilhado.

Compassos 58 a 70 – Daniel Guedes escolhe a versão principal do texto, descartando os *oppure* disponíveis nos manuscritos. Seguindo sua decisão interpretativa, a presente edição também optou por omitir essas variantes alternativas.

Compasso 61 – A quinta nota aparece como Lá^b em Daniel Guedes e na Ed-ABM, mas o manuscrito Ms1904 apresenta Lá[#], correção aplicada na edição.

Compasso 61 e 191 – A antepenúltima nota é executada um semitom acima em relação aos manuscritos. Foi mantido a versão original.

Compassos 85 e 86 – Daniel Guedes reescreve livremente essa passagem. Por compreender-se como uma solução interpretativa relevante e expressiva, optou-se por registrar ambas as versões nesta edição: **a original de Oswald (cor preta) e a versão do performer (cor verde)**

Compasso 157 – A segunda nota aparece como **Lá#** em Guedes e no manuscrito Ms1904, enquanto a Ed-ABM apresenta Lá4 (natural). A versão com sustenido foi adotada conforme as fontes manuscritas.

Compasso 189 – A última nota surge como Mi4 na Ed-ABM, mas Guedes e o manuscrito Ms1904 indicam Fá4, versão que foi mantida.

Compasso 216 – A décima nota aparece como Sol2 na Ed-ABM, mas os manuscritos e a performance de Guedes indicam Sol#2, versão corrigida nesta edição.

Compasso 217 – Na última nota, tanto Guedes quanto o manuscrito trazem a corda dupla (Ré4 e Si3), enquanto na versão Brasília o Ré4 havia sido **suprimido**. **Manteve-se o original.**

Compasso 219 – A primeira e segunda nota segundo os manuscritos devem ser notas únicas Fá5 e Mi5 respectivamente, porém Guedes faz cordas duplas (oitavas). As notas extras da versão mais potente de Guedes foi mantida em verde entre parêntesis.

Compasso 221 – A primeira nota aparece como Sol#2 e Mi3 na Ed-ABM e na performance, porém os manuscritos apresentam Sol#2 e Ré3, corrigido nesta edição. Na última nota do mesmo compasso, Daniel Guedes executa apenas Fá4, enquanto os manuscritos e a Ed-ABM indicam Ré4 e Fá4; apesar de a escolha de Guedes facilitar o dedilhado, manteve-se o texto original.

Compasso 223 – A segunda nota aparece como Lá5 na performance de Guedes, mas os manuscritos indicam **Lá4 e Lá5**. A versão original foi restaurada por reforçar a potência sonora desejada.

Compasso 225 – A primeira e a terceira notas aparecem como uma única nota Ré3 na Ed-ABM, mas os manuscritos indicam dois Ré3 em uníssono, reforçando a potência sonora do acorde. Essa versão foi adotada. **Manteve-se o original.**

Compasso 229 – As duas últimas notas são Lá4 e Ré4 na performance de Guedes, enquanto os manuscritos apresentam **Lá4 e Fá#4**. Ainda que a escolha do performer tenha sido técnica para facilitar a passagem rápida, optou-se por manter a versão manuscrita.

A série de ajustes realizados ilustra de maneira paradigmática a dupla exigência de rigor editorial e sensibilidade interpretativa no trato com obras de tradição textual polimorfa. Através do registro deste metodológico, esta edição de performance configura-se como mais um instrumento valioso para a compreensão da escrita violinística do compositor.

Legenda válida apenas para a Edição de Performance

	Cabeças de nota verdes: indicam que houve confronto direto com as fontes textuais (manuscritos e edições), e que a grafia representada reflete uma decisão editorial da autora. Nesses casos, a escolha não corresponde necessariamente ao que foi executado por Daniel Guedes, mas sim ao que se verificou mais consistente com os documentos históricos consultados, corrigido ou ajustado conforme critérios interpretativos e analíticos adotados nesta pesquisa.
	Notas em roxo (seja cabeça, haste ou colchete): Representam sinalizam trechos em que se observam flutuações temporais agógicas sutis, percebidas auditivamente na gravação. Esses gestos são representados visualmente por meio de espaçamentos alterados entre notas — ora mais alargados, ora mais comprimidos — sugerindo a ocorrência de um <i>accelerando</i>, <i>ritardando</i> ou inflexão temporal expressiva, sem modificação explícita do andamento principal.
	Marcação de andamentos e dinâmicas em preto, abaixo da pauta: Indicações de andamento (como <i>accelerando</i>, <i>ritardando</i>, <i>rallentando</i>) e de dinâmica observadas na performance de Daniel Guedes, com base na análise desta pesquisa. Essas indicações são inseridas apenas quando a alteração temporal ou expressiva foi suficientemente estruturante para justificar sua anotação na partitura.
	Marcação de andamentos e dinâmicas em amarelo, acima da pauta: Indicações de andamento e dinâmicas extraídas dos manuscritos autógrafos de Henrique Oswald.
	As marcações de metrônomo indicam os valores de andamento medidos na performance de Daniel Guedes, calculados ignorando microvariações.
	Indicações de arcadas e dedilhados: Todas as marcações de arcadas (direção do arco) e dedilhados presentes na partitura foram extraídas da performance de Daniel Guedes, com base na observação detalhada da gravação audiovisual. Essas informações representam as escolhas interpretativas do violinista na execução registrada e não derivam de edições anteriores ou sugestões editoriais.
	Foram mantidas ambas as <i>cadenzas</i> associadas ao <i>Concerto</i>: a <i>cadenza</i> original de Henrique Oswald, tal como registrada no manuscrito autógrafo, e a <i>cadenza</i> realizada por Daniel Guedes na performance de 2015. Ambas estão indicadas de forma clara na partitura, permitindo ao leitor e intérprete conhecer as duas versões e, eventualmente, escolher entre elas conforme a finalidade.
	Quanto às passagens alternativas (indicações de <i>oppure</i>) presentes nos manuscritos do <i>Concerto</i>, foram mantidas apenas aquelas efetivamente escolhidas e executadas por Daniel Guedes na gravação analisada.

Concerto para Violino e Orquestra Op. 29 (Mov.1)

Transcrição de decisões da performance de Daniel Guedes (2015) considerando: Henrique Oswald
Transcrição Bárbara Soares

Allegro Moderato



2

PRIMEIRA CADENZA

63 *a piacere*

66 *cresc.* *dim.* *cresc.*

67 *cresc.* *dim.* *cresc.*

68 *cresc.* *dim.*

69 *cresc.* *dim.* *cresc.*

70 *rit.* *dim.* *cresc.*

71 *a tempo* *p* *cresc.* *dim.*

75 *mp* *cresc.* *sf* *dim.* *poco rit*

79 *mf* *più mosso (Daniel Guedes) cresc.* *dim.* *mp* *cresc.*

83 *f* *appassionato* *cresc.* *dim.* *cresc.*

3

D

87 *p* *cresc.* *dim.*

♩ = 180

91 *cresc.* *f* *cresc.*

♩ = 183

95 *f* *ten*

♩ = 176

99 *f* *cresc.* *ff* *ten*

100 *f* *cresc.* *ff*

101 *talon* *rit.* *a tempo* *cresc.*

104 *dim.* *cresc.* *dim.* *cresc.*

♩ = 173

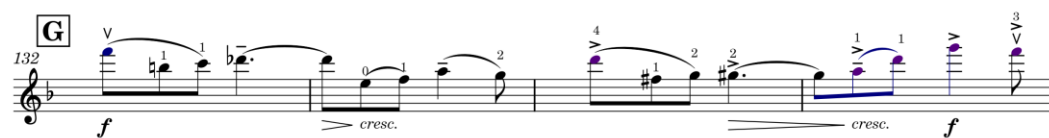
108 *dim.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

111 *de la pointe* *dim.*

114 *dim.* *f*

F

4

**a tempo**

5

143 **a tempo**

149 *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

152 *mf* *dim.* *cresc.* *subp* *cresc.*

155

159 *cresc.* *dim.* *cresc.*

162 *dim.* *cresc.* *dim.* *cresc.*

165 *cresc.* *dim.*

167 *cresc.* *dim.* *cresc.* *dim.*

169 **I** *f* *più mosso*
(Daniel Guedes)
♩ = 183

175 *ff* *allarg.*

6

INÍCIO DA SEGUNDA CADENZA

Moderato
a piacere

181 *f* Vivace *dim.* *rall.* *cresc.* - - -

183 *meno mosso* *dim.* *cresc.* *dim.* *expres.* *cresc.* *dim.*

185 *(dim.)* *cresc.* *dim.* *expres.* *cresc.* - -

187 *mf* *dim.* - - *cresc.* *dim.* *dim.* *cresc.*

190 *cresc.* *dim.* - *cresc.*

192 *f* *dim.* *pp* *cresc.* *f* *dim.* *cresc.* -

Poco agitato

194 *f* *f* *cresc.* *cresc.* *rall.*

196 *cresc.* *ff*

Últimas duas colcheias fazem parte da criação da Cadenza de Guedes

CONTINUAÇÃO DA CADENZA SEGUNDO O MANUSCRITO (DANIEL NÃO TOCA ESTA PÁGINA)

Piú Lento

198

200

rall. --

(preparez)

202

204

206

208

210

Lento **Vivace**

212

f

Há um Oppure suprimido, pois em 1900 estava riscado e em 1904 não consta.

FIM DA CADENZA DE H. OSWALD
A SEGUIR O COMPASSO 214 DA OBRA

8

TRANSCRIÇÃO DA CONTINUAÇÃO DA CADENZA DE DANIEL GUEDES (A PARTIR DE DO COMPASSO 198)

Più Lento

198 *f* *mf* *cresc.* *f* *f*

200 *f* *mf* *f* *subp* *cresc.* *f*

202 *f* *mf*

204 *f* *mf*

206 *f* *f*

208 *cresc.* *rall.* *f* *Lento* *Vivace*

210 *f* *allarg.*

212 *mf* *a tempo* *mf* *subp* *allarg.* *accel.* *allarg.* *mf*

216 *f* *accel.* *allarg.* *p*

FIM DA CADENZA DE DANIEL GUEDES.
SEGUIR PARA O COMPASSO 214 DA OBRA

a tempo

214 $\text{♩} = 187$

218 mp sf dim. poco rit

222 $\text{p cresc. poco a poco}$ mf dim. mp cresc. $\text{♩} = 193$ più mosso

226 f f cresc.

J

230 mf cresc. rit. $\text{♩} = 175$

234 f cresc. f $\text{♩} = 170$

238 f $\text{♩} = 172$

242 f cresc. f cresc. ff cresc. $\text{f} \leftarrow \text{ff}$ ten

244 f cresc. rit. ff dim. mf cresc. $\text{♩} = 175$ **K** **a tempo**

11

M *p*
267 *mp* *dim.* *cresc.* *cresc.*
♩ = 150

271 *mf* *cresc.* *dim.* *cresc.*
♩ = 150

275 *f* *cresc.* *cresc.*
♩ = 147

279 *dim.* *rall.*

N *a tempo*
283 *f* *mf* *cresc.* *f* *mf* *cresc.* *f*
♩ = 175

287 *f* *mf* *cresc.* *f* *mf* *cresc.* *f*
♩ = 175

292

12

293
 (oppure) *mf* *cresc.* *f*
 ♩ = 175

296
 ♩ = 180 *cresc.*

298
cresc.

300
cresc.

302
ff ♩ = 180

304
rit. *ff*

Concerto para Violino e Orquestra Op. 29 (Mov.2)

Henrique Oswald

Transcrição e Correções Bárbara Soares

Adagio

p molto espressivo

mf

cresc.

molto rit

a piacere

mp

cresc.

mp

string poco a poco

mf

dim.

cresc.

rall.

rit.

A

a tempo

f

mf 103

dim.

cresc.

dim.

cresc.

f

p

pp

B

poco stringendo

mf

rit.

a tempo

mf 124

rit.

p

cresc.

dim.

rit.

f

p

pp

rit.

meno 114

meno 109

meno 103

2

C
a tempo

32 *mf* $\text{♩} = 113$

35 *cresc.* *rit.* *f* *cresc.* *allarg.* *mf* *a tempo*

38 *cresc.* *f* *rit.* *dim.*

D
animez

42

50

4

J**a tempo***molto espressivo**p*

99 *f* $\text{♩} = 150$

103 *cresc.* **allarg.**

107 *allargando* *sff* *sff* *sff* *mp* *accel.* *rit.* *f* *accel.* *rit.* *mf*

K**Adagio****primo tempo**

114 $\text{♩} = 113$ *rit.* **a tempo** *accel.*

118 *rit.* *p* *sff* *sff* *mp* *mf* **a tempo**

120 *mf* *p* *rit.* *cresc.* *rit.*

L

124 *subf* **più mosso** *rit.* **a tempo** *rit.*

128 *mf* *mf* *ppp* (1904) *pp* (1900)

Concerto para Violino e Orquestra Op. 29 (Mov.3)

Henrique Oswald
Transcrição Bárbara Soares

Allegro vivace
p deciso

Violino

$\text{♩} = 175$ *mp* *talon* *mf*

detache du talon

Vln. *dim.* *cresc.* *pizz.*

Vln.

Vln. *f* *arco* *rinz*

Vln. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Vln. *cresc.*

2

25
Vln. *dim.* *cresc.* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

28
Vln. *cresc.* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *subp* *3*

30
Vln. *stringendo* *ff* *cresc.* *♩ = 200* *allarg.*

35
Vln. *ff* *(allarg.)* *B* *3* *2* *0*

37
Vln.

45
Vln.

3

Violin score, measures 55 to 92. The score is divided into sections C, D, and E. It includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p, pp, cresc.), articulation (accents, slurs), and fingerings. A tempo marking of quarter note = 175 is present. A green box highlights a modification in the final measure (92).

Measures 55-58: Section C. Dynamics: *f*, *f*, *p*, *mf*, *cresc.*, *cresc.*. Tempo: $\text{quarter note} = 175$.

Measures 59-62: Section C. Dynamics: *mf*, *cresc.*.

Measures 63-66: Section C. Dynamics: *p sautillante*, *cresc.*.

Measures 67-70: Section C. Dynamics: *pp*, *cresc.*.

Measures 71-74: Section D. Dynamics: *f*, *mf*, *cresc.*.

Measures 75-78: Section D. Dynamics: *cresc.*.

Measures 79-82: Section E. Dynamics: *subp*, *f*, *ff*, *f*, *cresc.*, *cresc.*.

Measures 83-86: Section E. Dynamics: *cresc.*.

Measures 87-90: Section E. Dynamics: *cresc.*.

Measure 91: Section E. Dynamics: *cresc.*.

Measure 92: Section E. Dynamics: *cresc.*. Modification: *Modificação interpretativa de D. Guedes*.

4



F (oppure)

Meno mosso
molto tranquillo (1900)
calmo (1904)

pp

104

Vln.

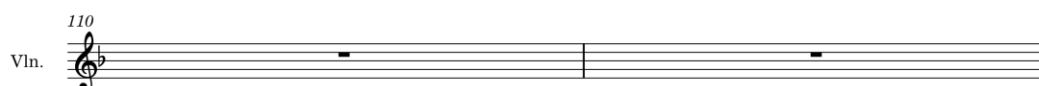
mf $\text{♩} = 150$

cresc.

dim. **accel.**

cresc. **rit.**

a tempo $\text{♩} = 175$



Meno
p

112

Vln.

mf $\text{♩} = 150$

cresc.

dim. **accel.**

cresc. **rit.**

a tempo $\text{♩} = 175$



G

120

Vln.

126

Vln.

rit.

f **rit.**

H tempo primo

Vln. 131 *mp* *mf* *dim.* *pizz.* *5*

Vln. 137 *dim.*

Vln. 140

Vln. 144 *I* *arco* *dim.* *cresc.*

Vln. 148 *dim.* *cresc.*

Vln. 150 *dim.* *cresc.*

Vln. 152 *dim.* *cresc.*

Vln. 155 *subp* *mf* *cresc.*

Vln. 158 *subp* *f* *talón* *200*

Vln. 163 *cresc.* *ff* *allarg.*

(oppure)

6

K

Vln. 167

L

Vln. 185 *f* $\text{♩} = 175$ *mf* *cresc.* (oppure) *sautillé*

Vln. 189 *mf* *f*

Vln. 193 *mf*

Vln. 197

M

Vln. 201 *f* *mf*

Vln. 205

N

Vln. 209 *subp* *cresc. molto* *f*

Vln. 213 *mf* *cresc.*

Vln. 215 (oppure)

Vln. 217 *f*

Vln. 221 (oppure)

Vln. 225 *mf* *p* *cresc.*

Vln. 227 *mf* *p* *cresc.*

Vln. 229 *f* *mf* *cresc.*

Vln. 231 *mf* *cresc.*

Vln. 233 *rit.* *ff*

Vln. 235 *a tempo* *ff* *rit.*

$\text{♩} = 175$

Anexo 2 – EdEsP do Solo do *Concerto para Violino e Orquestra* na performance de Daniel Guedes de 2015

Este anexo apresenta uma EdEsP — edição espectrográfica de performance — referente à parte solo da gravação de 2015 do *Concerto para Violino e Orquestra*, de Henrique Oswald, interpretado por Daniel Guedes. Trata-se de uma representação visual do som, construída a partir de espectrogramas extraídos da gravação audiovisual e organizados em formato contínuo, permitindo a leitura paralela da performance.

A EdEsP torna visíveis diversos elementos interpretativos relevantes, como dinâmicas, articulações, variações rítmicas, respirações e fermatas, os quais foram analisados ao longo da tese. O leitor poderá acompanhar, por meio deste anexo, os dados visuais que fundamentam muitas das observações feitas nos capítulos analíticos, integrando escuta e visualização para uma compreensão mais detalhada das decisões performáticas.

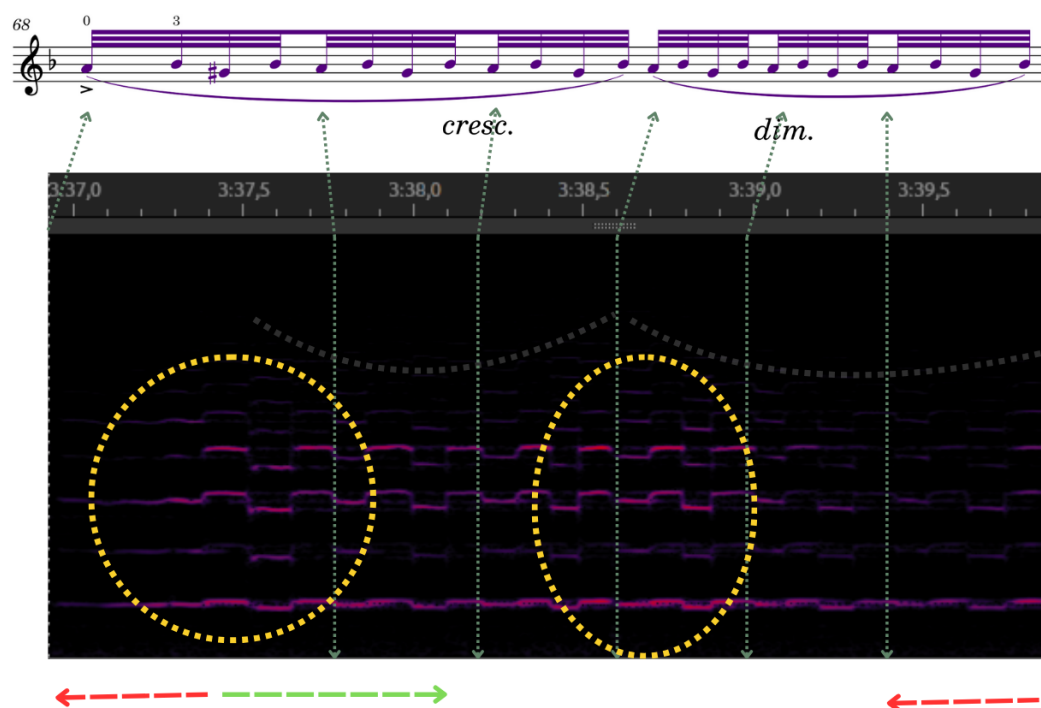
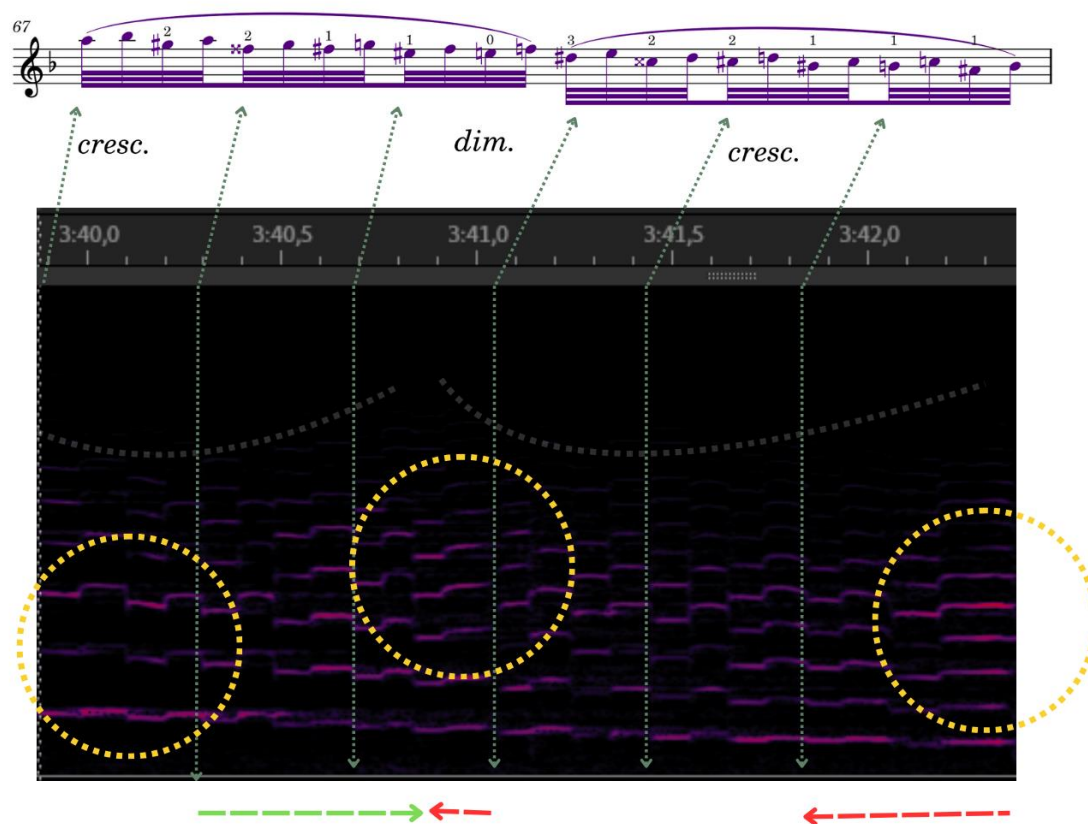
Além da versão impressa inserida neste volume, uma versão digital em alta resolução encontra-se disponível mediante solicitação por link, com acesso concedido com fins exclusivamente acadêmicos.

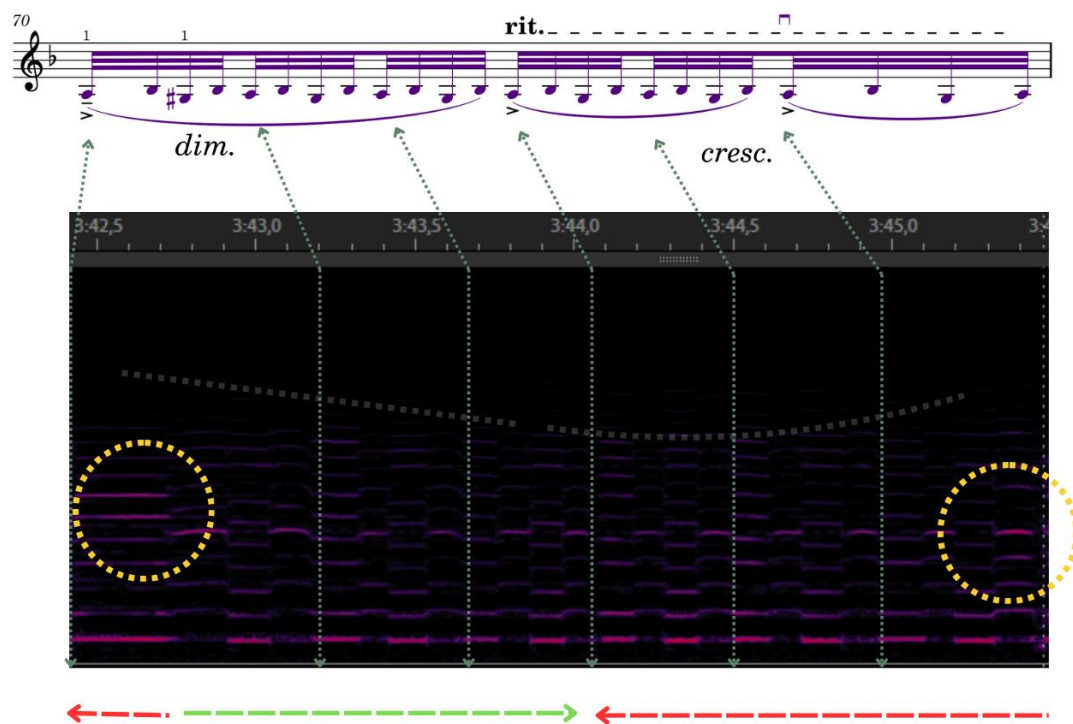
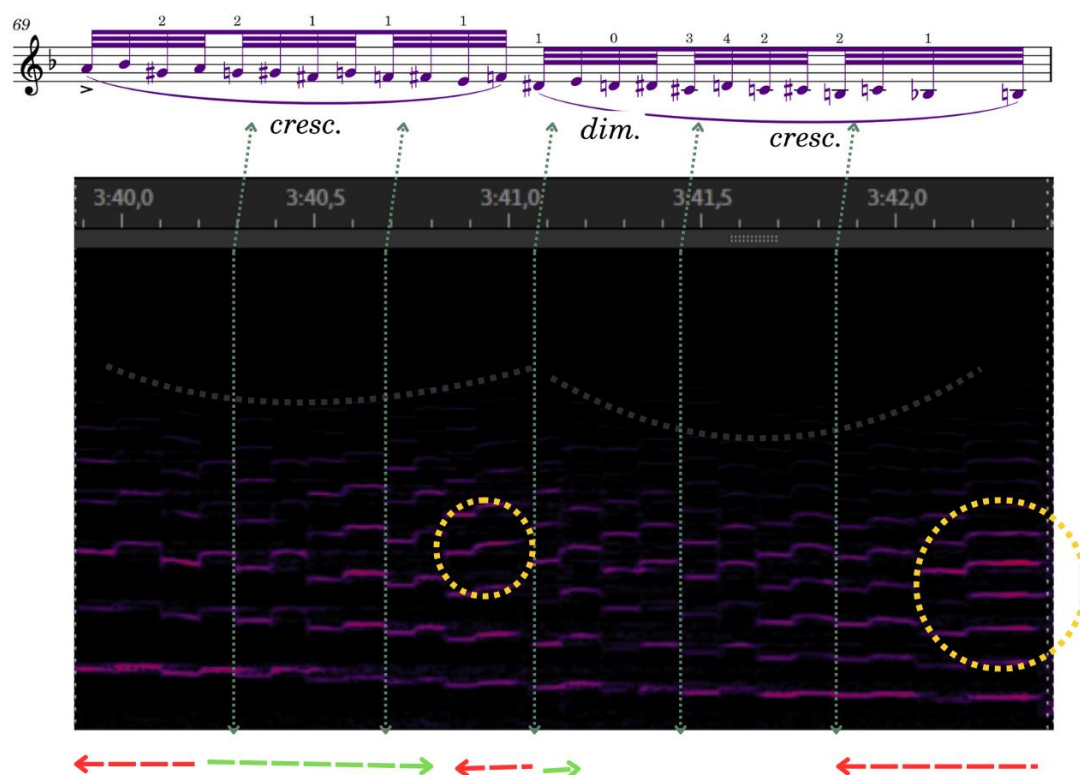
Versão digital via link (atualizada):

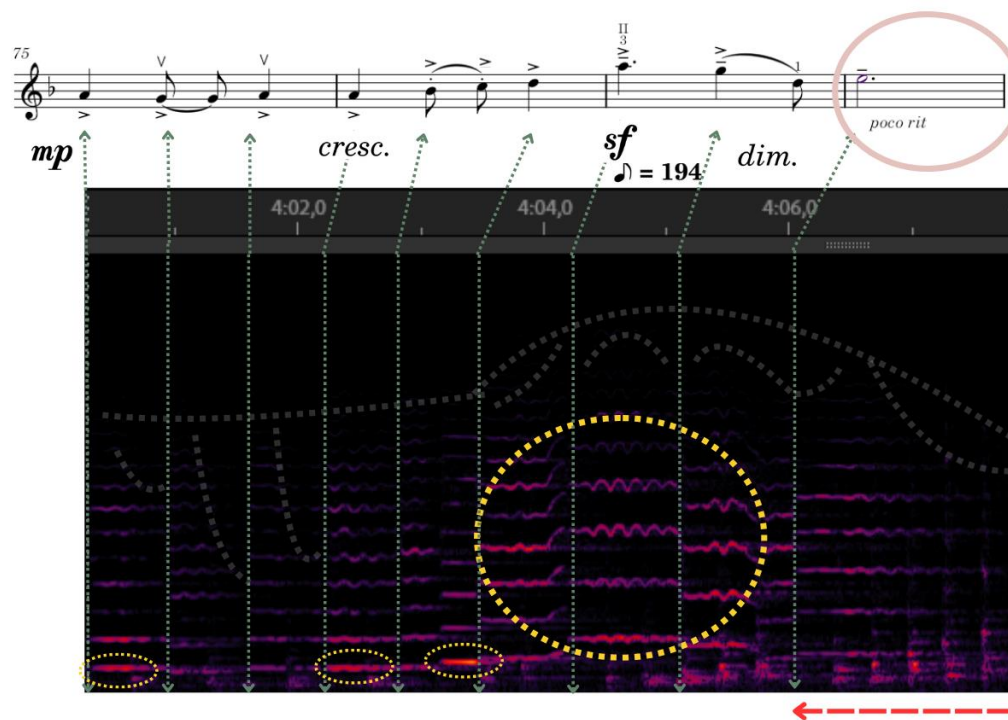
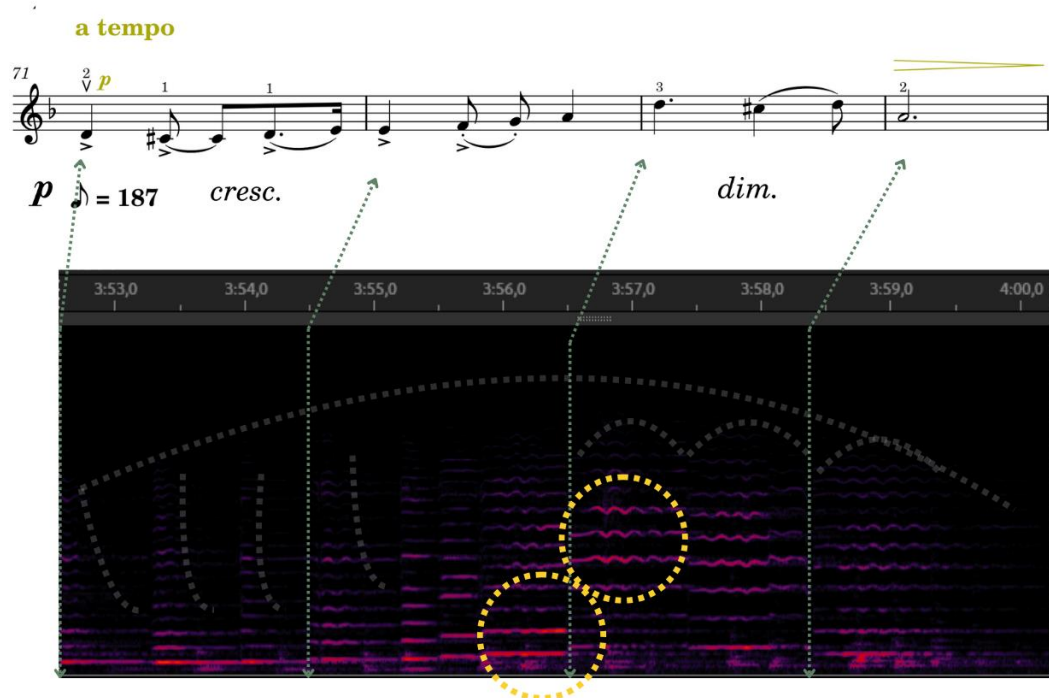
https://docs.google.com/document/d/1CMij0SYtSVcd8tgq_ejx6JwKcJfDrv6tM4DbH1EL_FU/edit?usp=sharing)

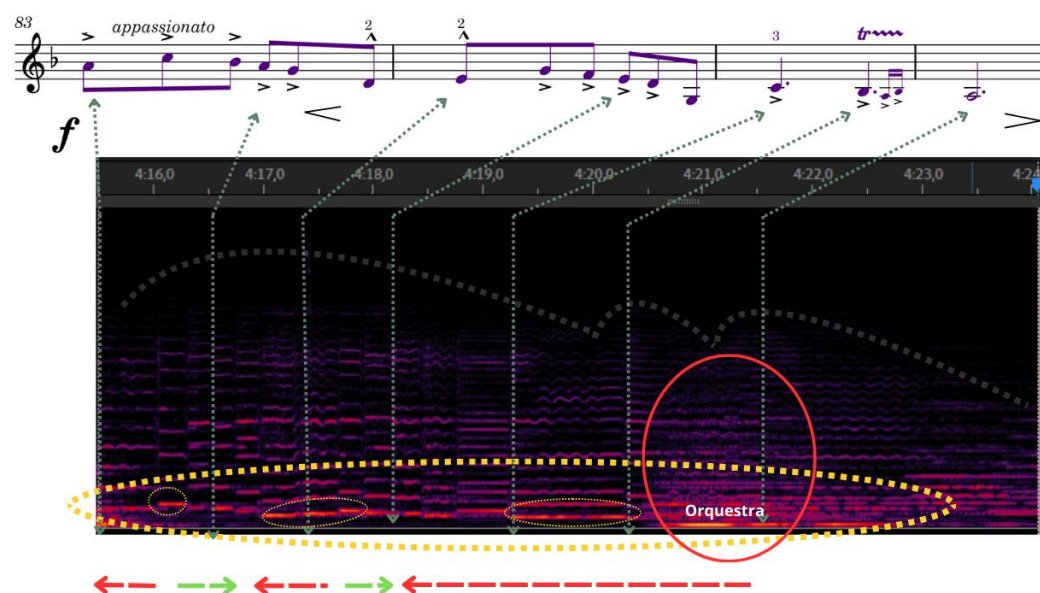
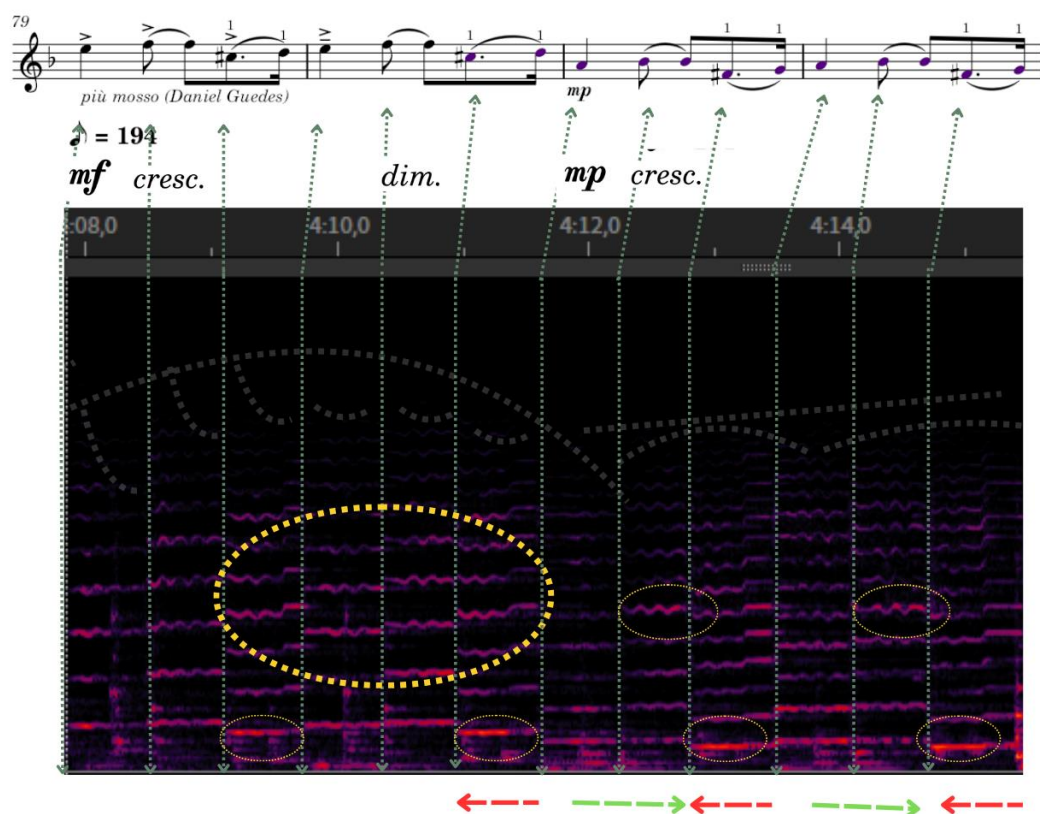
Legenda válida apenas para a EdEsp

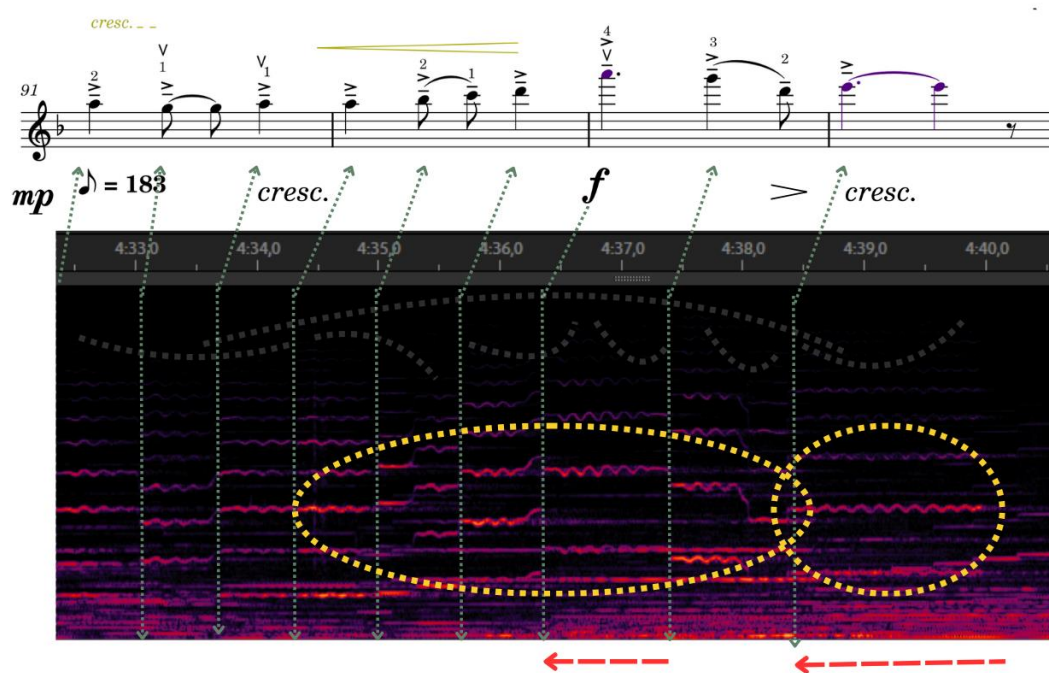
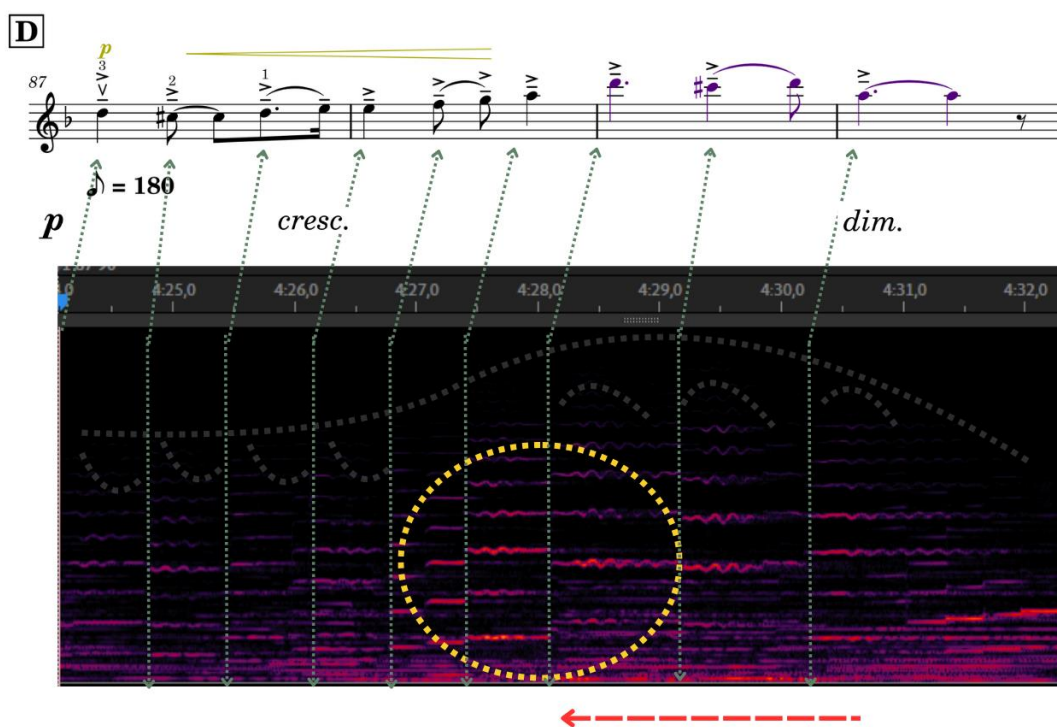
 Setas pontilhadas verdes: Indicam a sincronização manual entre partitura e espectrograma, especialmente quando a exportação automática pelo MuseScore não oferece alinhamento satisfatório. Auxiliam o leitor a localizar com precisão os momentos analisados.	 Linhas curvas pontilhadas brancas: Representam o contorno dinâmico geral (dynamic contour), com base na distribuição espectral da energia sonora. Tornam visíveis graduações de intensidade, como crescendo, diminuendo e realces locais.
 Círculos pontilhados amarelos: Destacam zonas de maior densidade espectral (brilho mais intenso), associadas a eventos interpretativos relevantes, como ênfases dinâmicas, articulações expressivas ou variações tímbricas. Esses pontos estão relacionados às marcações feitas na partitura e discutidas nos capítulos analíticos.	
 Cabeças de nota verdes: para a EdEsp Indicam notas reproduzidas exatamente como tocadas por Daniel Guedes na performance, sem intervenção editorial ou correção com base nos manuscritos. Essas notas foram transcritas diretamente da escuta e da observação espectrográfica, representando fielmente a execução registrada, independentemente da notação original.	
 Notas em roxo (seja cabeça, haste ou colchete): Representam flutuações temporais (microvariações) percebidas auditivamente.	
Setas verdes horizontais para a direita:  Indicam que a flutuação rítmica também é visível no espectrograma, correspondendo a um <i>accelerando</i> detectável acusticamente.	Setas vermelhas horizontais para a esquerda:  Indicam um <i>ritardando</i> ou <i>rallentando</i> percebido visual e auditivamente, representando a desaceleração progressiva do tempo musical.
Marcação de andamentos e dinâmicas em preto, abaixo da pauta: Indicações de andamento (como <i>accelerando</i>, <i>ritardando</i>, <i>rallentando</i>) e de dinâmica observadas na performance de Daniel Guedes, com base na análise desta pesquisa. Essas indicações são inseridas apenas quando a alteração temporal ou expressiva foi suficientemente estruturante para justificar sua anotação na partitura.	
Marcação de andamentos e dinâmicas em amarelo, acima da pauta: Indicações de andamento e dinâmicas extraídas dos manuscritos autógrafos de Henrique Oswald.	
As marcações de metrônomo indicam os valores de andamento medidos na performance de Daniel Guedes, calculados ignorando microvariações.	
Indicações de arcadas e dedilhados: Todas as marcações de arcadas (direção do arco) e dedilhados presentes na partitura foram extraídas da performance de Daniel Guedes, com base na observação detalhada da gravação audiovisual. Essas informações representam as escolhas interpretativas do violinista na execução registrada e não derivam de edições anteriores ou sugestões editoriais.	

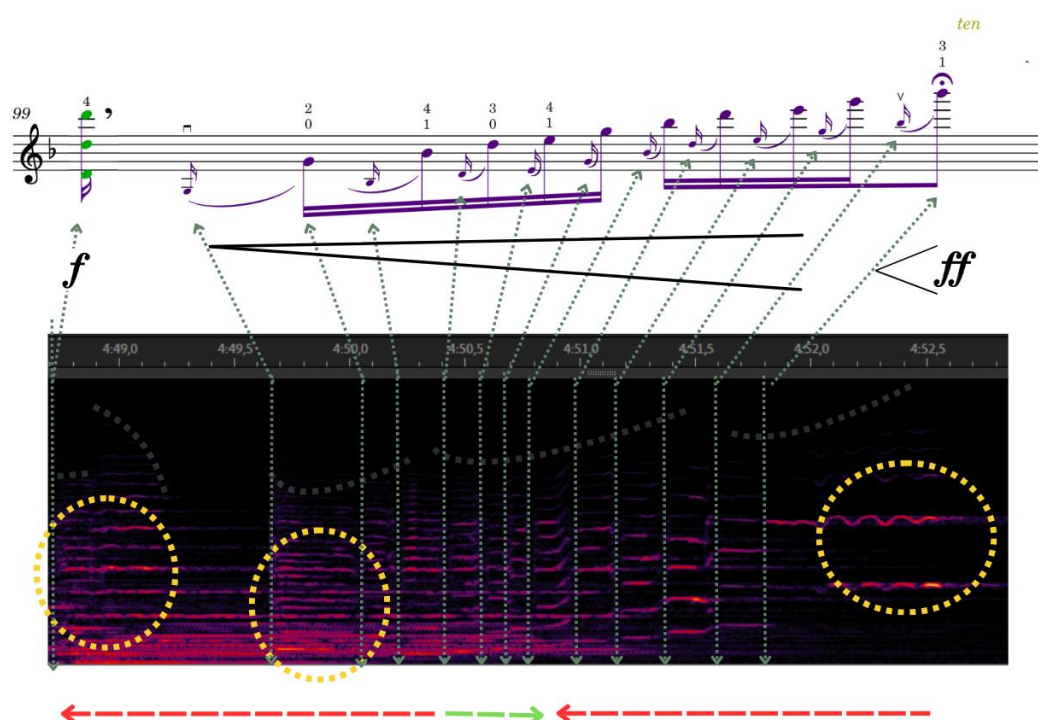
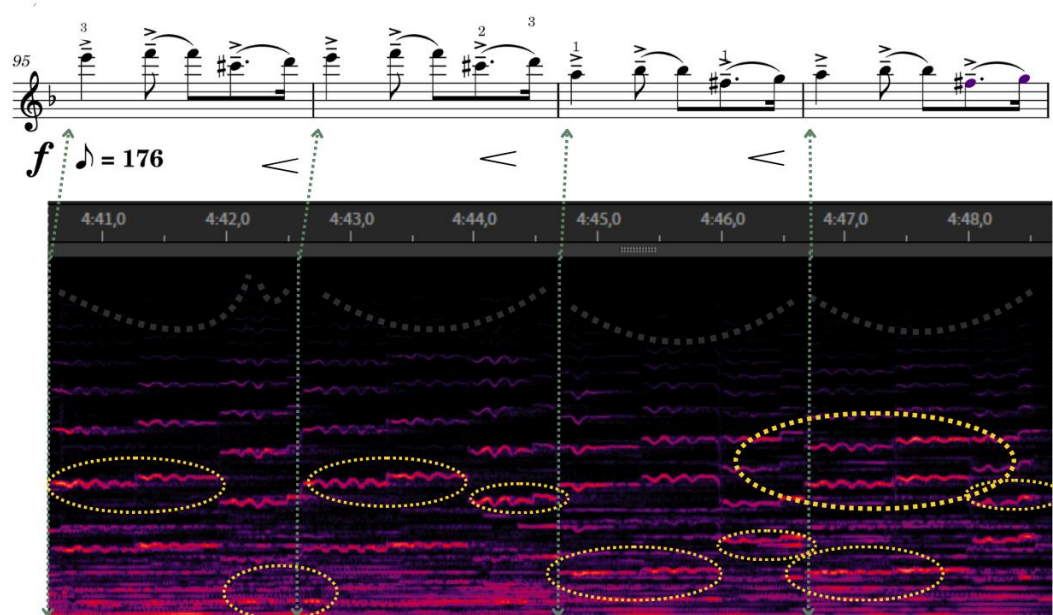


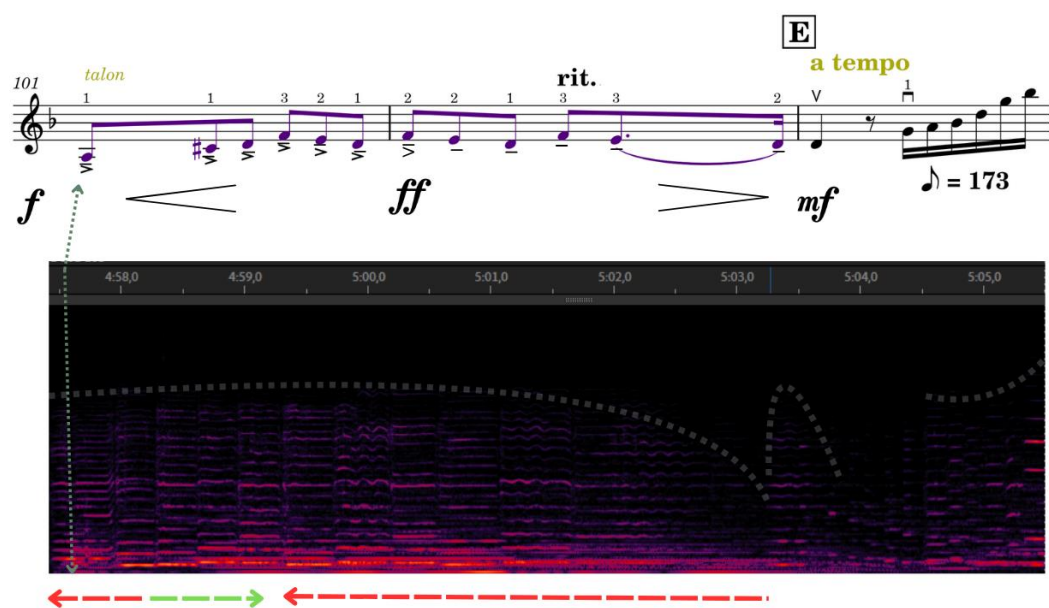
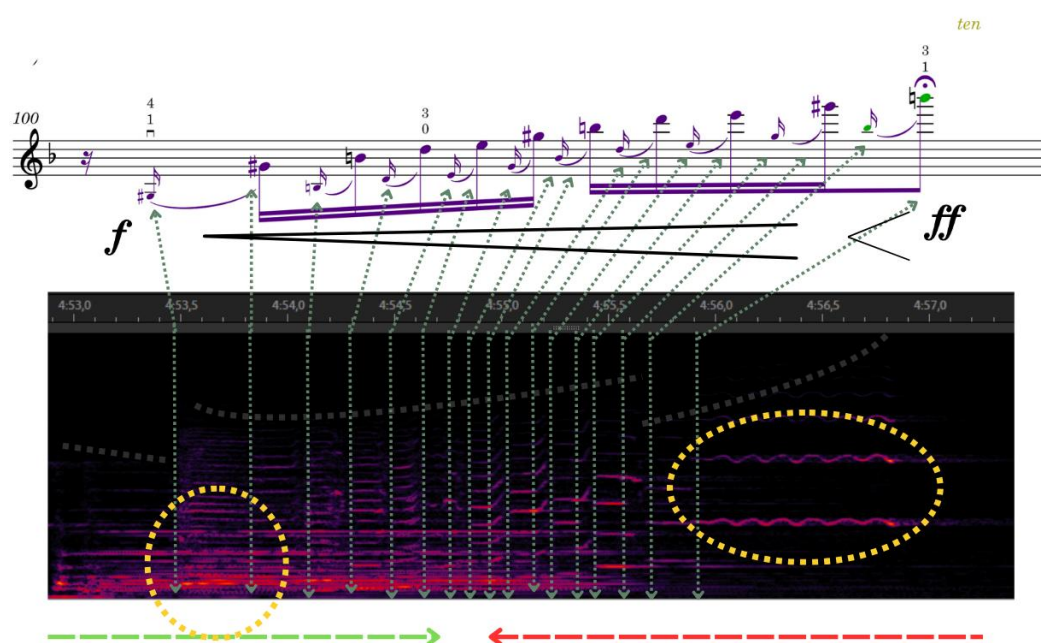












104

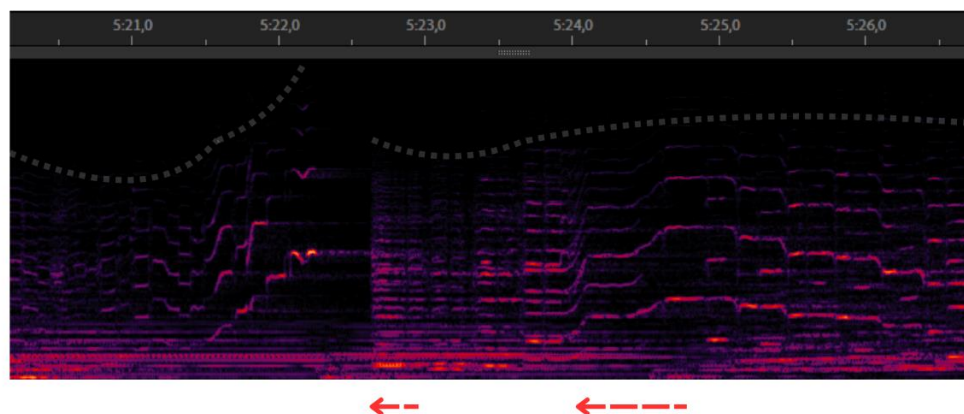
Measures 104-107 of a musical score in G major. The notation includes trills, triplets, and sixteenth-note runs. A yellow *f* (forte) dynamic marking is present at the end of measure 107. Below the score is a spectrogram with a time axis from 5:06,0 to 5:13,0. A dashed green arrow points from the first measure of the spectrogram to the first measure of the score.

108

Measures 108-111 of a musical score in G major. The notation includes triplets, sixteenth-note runs, and a crescendo. A yellow *p* (piano) dynamic marking is present at the start of measure 108. Below the score is a spectrogram with a time axis from 5:14,0 to 5:20,0. A dashed green arrow points from the first measure of the spectrogram to the first measure of the score. Two yellow dotted circles highlight specific areas in the spectrogram at approximately 5:18,0 and 5:19,0.

111

cresc. ***f***



114

cresc. ***f*** **F**

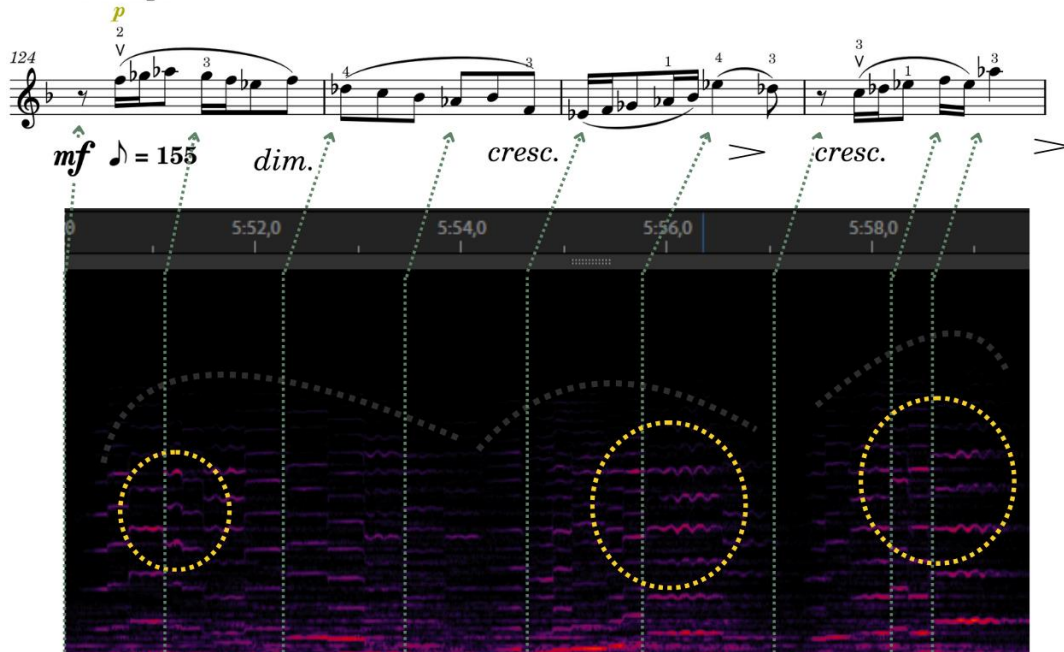
117 poco rit. -



a tempo

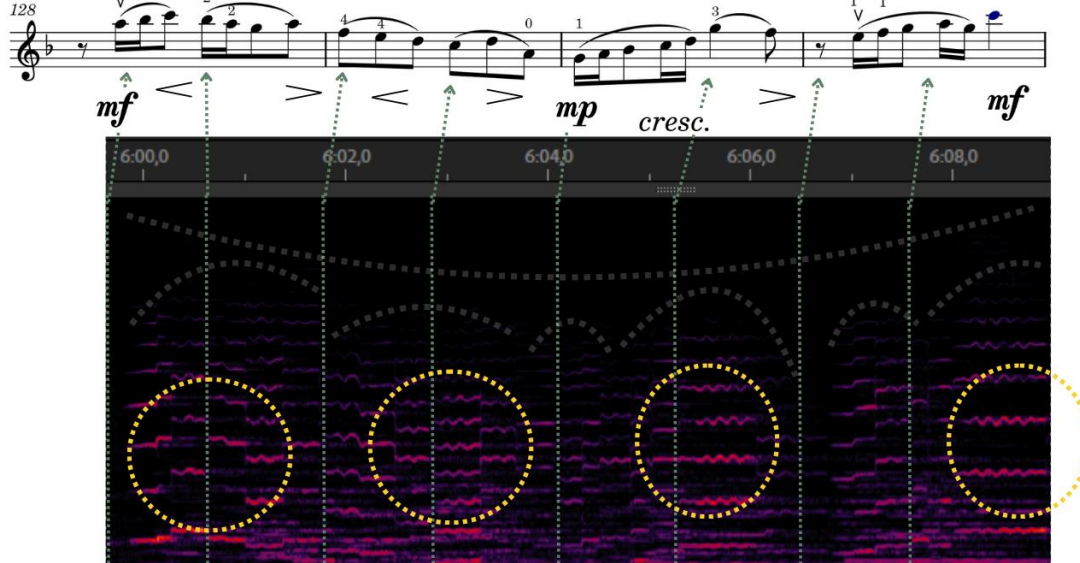
p

124 *mf* $\text{♩} = 155$ *dim.* *cresc.* *cresc.*

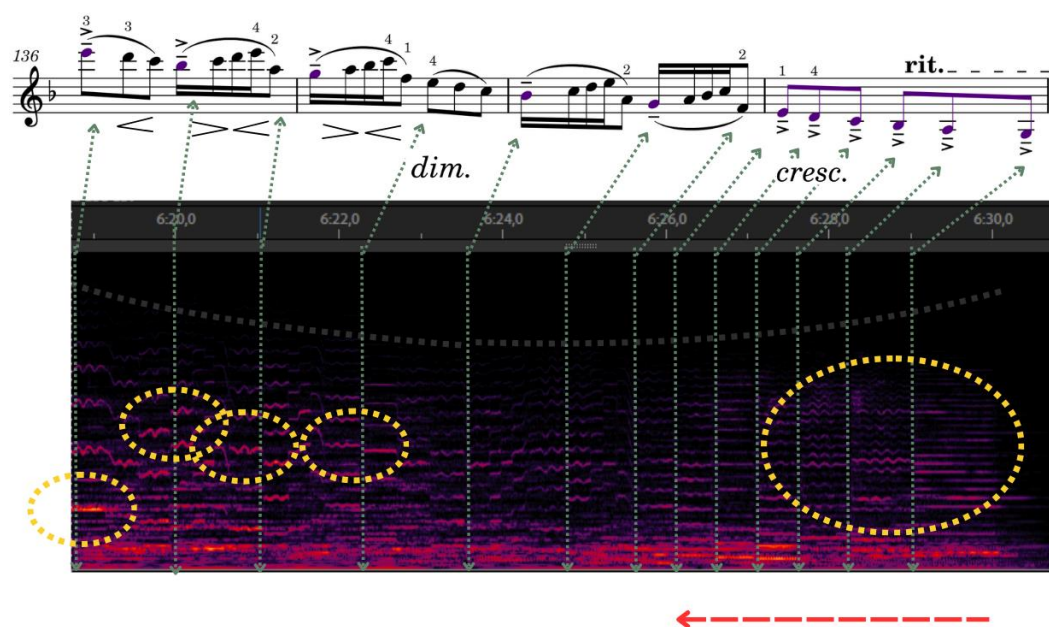
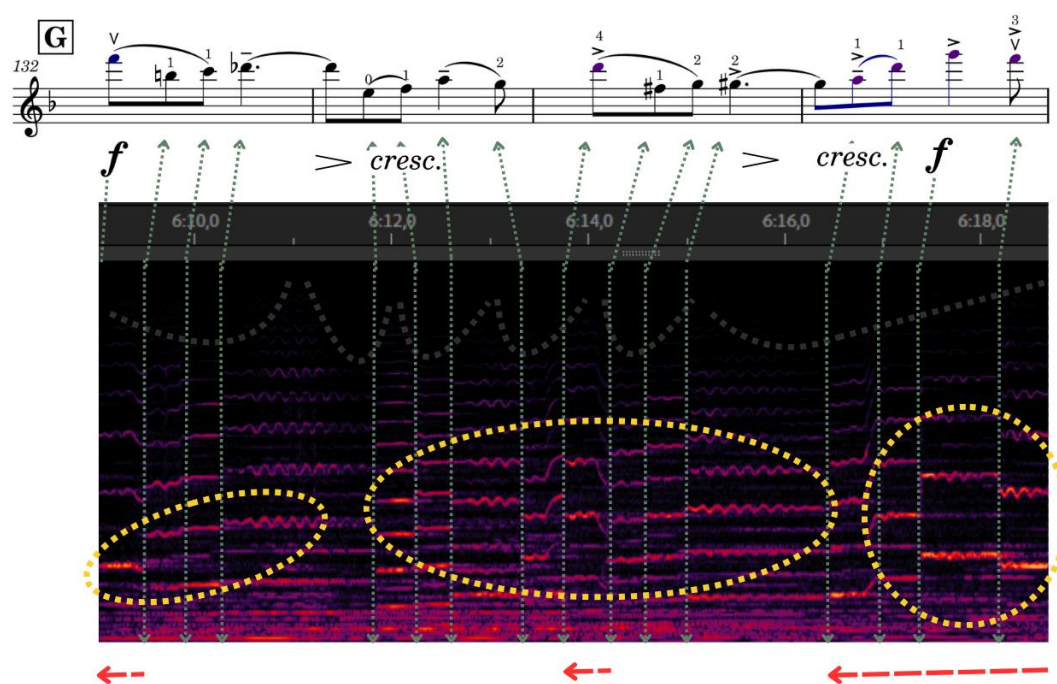


The musical staff for measures 124-127 includes performance markings: *mf*, $\text{♩} = 155$, *dim.*, *cresc.*, and *cresc.*. Fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks (V) are indicated. A spectrogram below the staff shows the frequency content over time, with yellow dashed circles highlighting specific harmonic regions.

128 *mf* *mp* *cresc.* *mf*

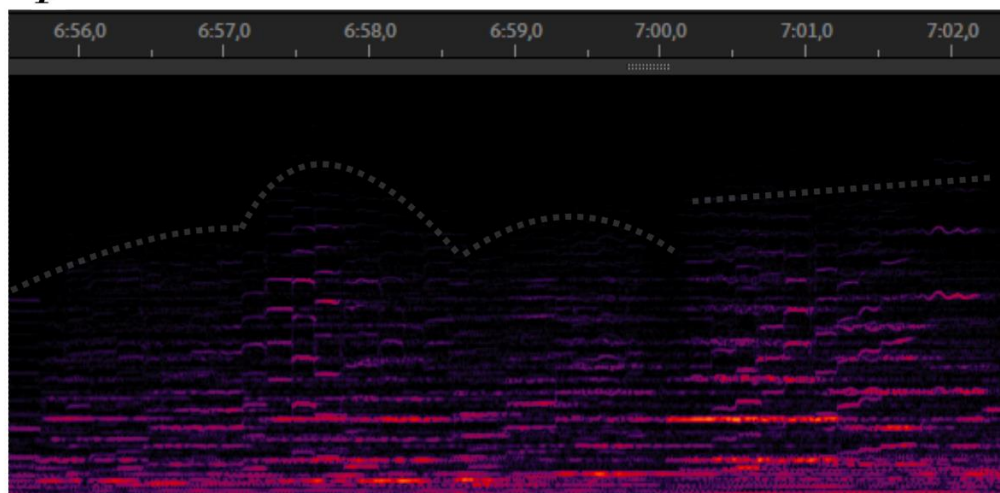
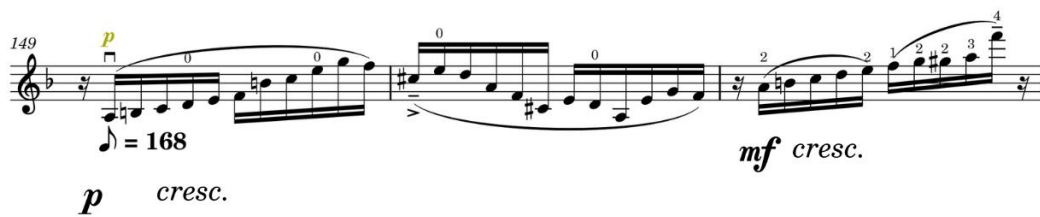


The musical staff for measures 128-131 includes performance markings: *mf*, *mp*, *cresc.*, and *mf*. Fingerings (1, 2, 4, 0, 1, 3, 1) and breath marks (V) are indicated. A spectrogram below the staff shows the frequency content over time, with yellow dashed circles highlighting specific harmonic regions.



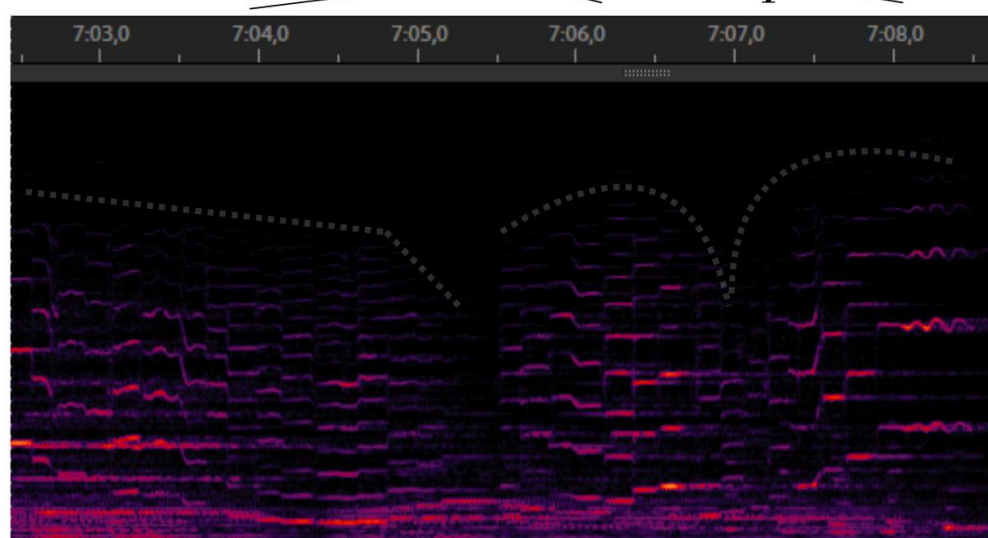
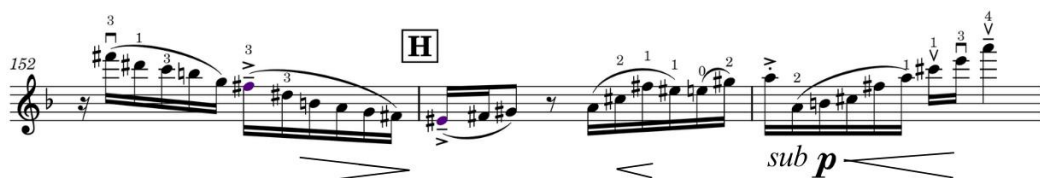
149 *p* *cresc.* *mf cresc.*

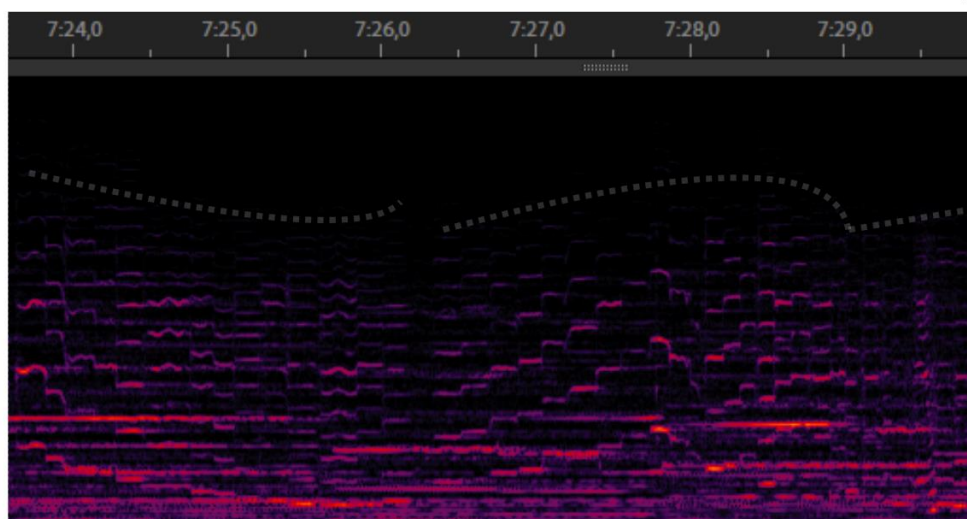
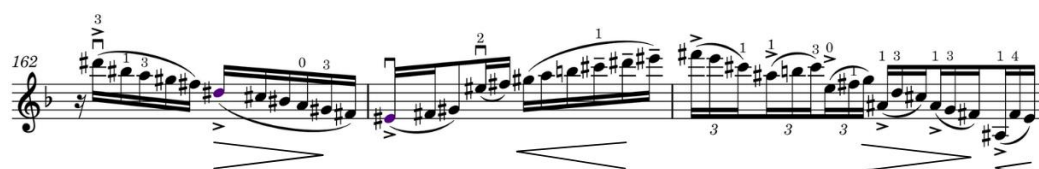
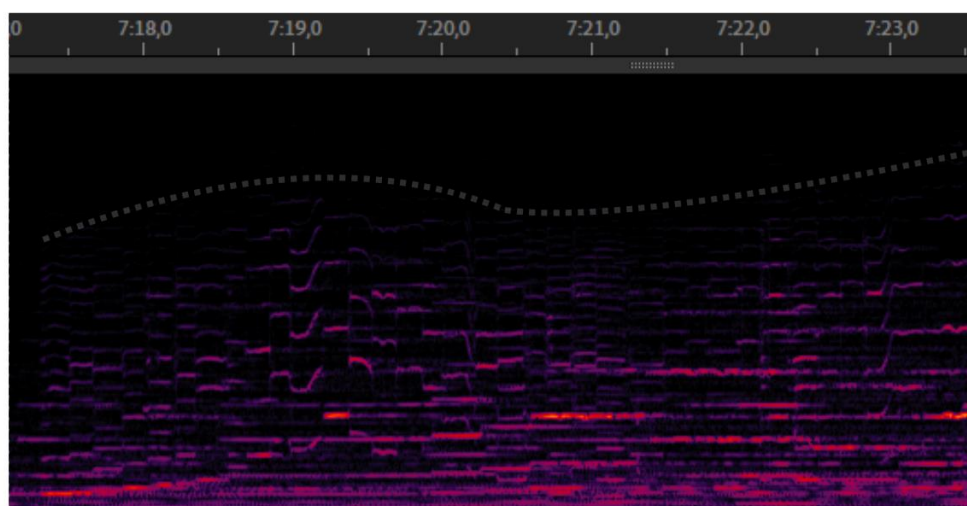
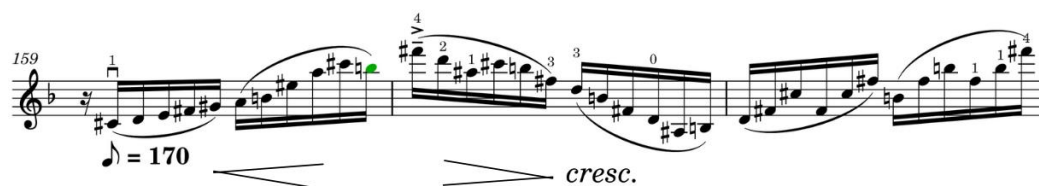
$\text{♩} = 168$

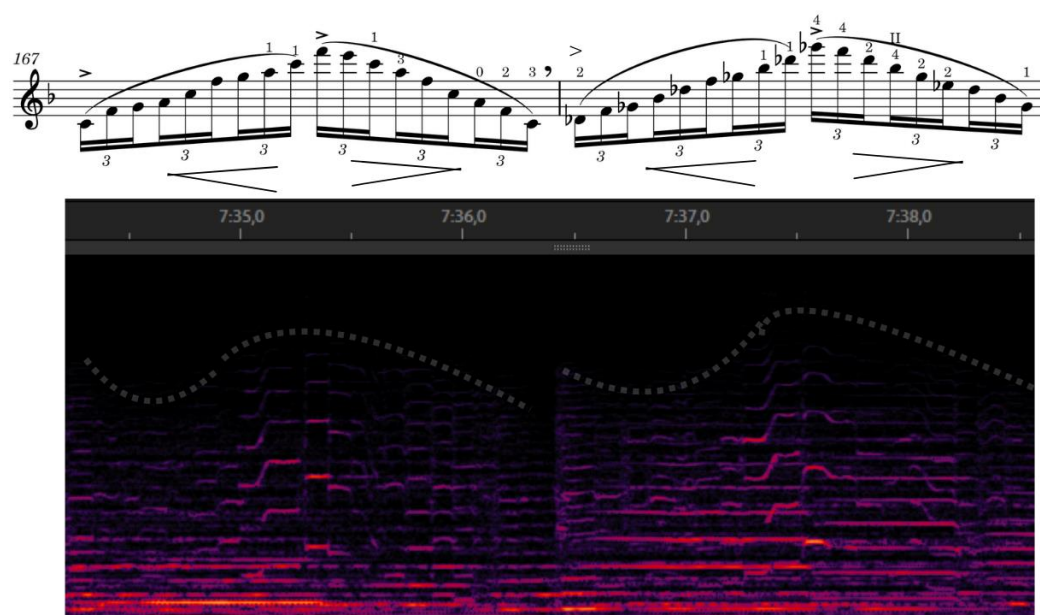
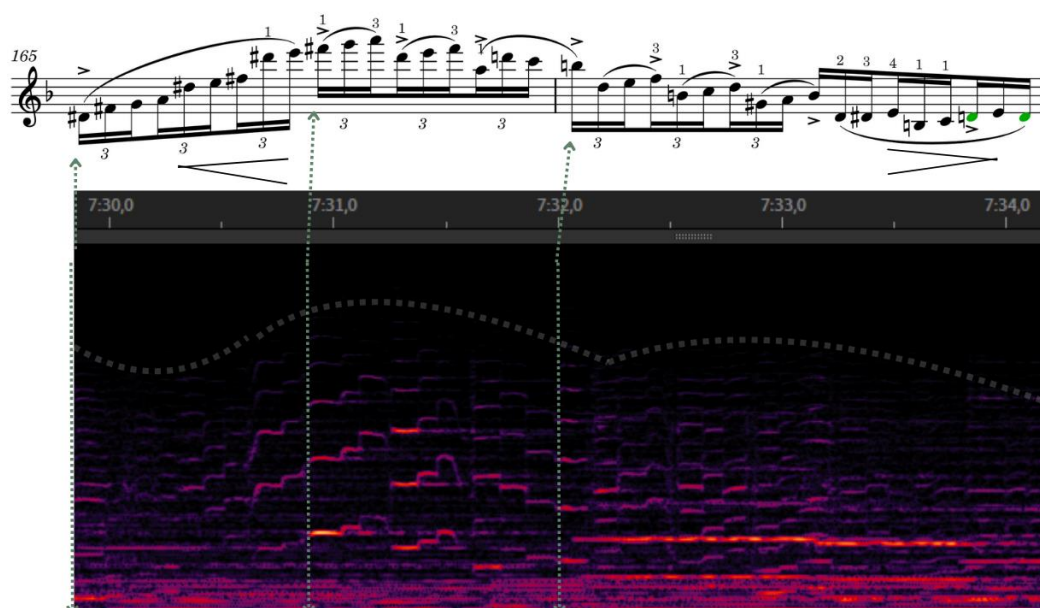


152 *sub p*

H





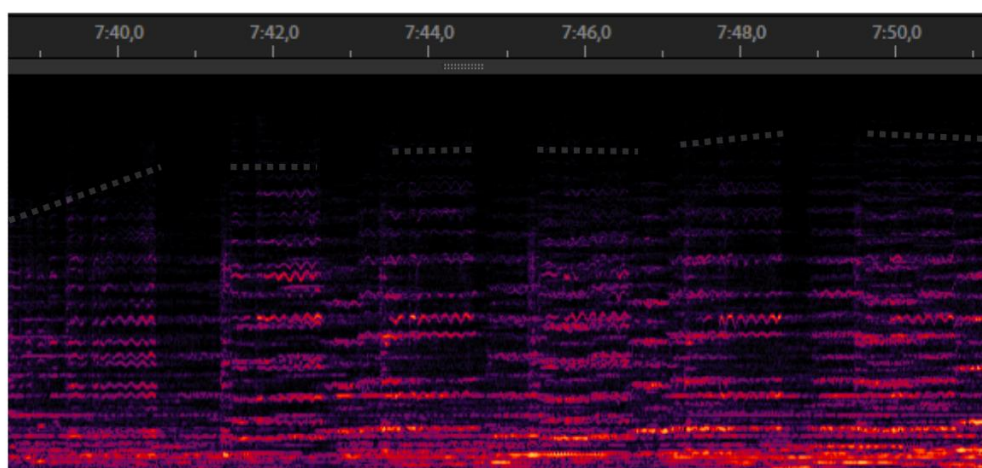


169 **I**

2
3
1
0

4
3
1

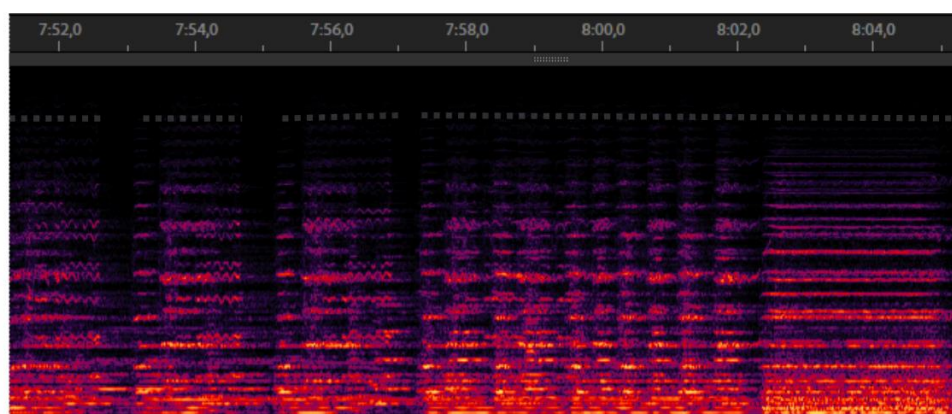
più mosso (Daniel Guedes)
♩ = 183



175 **ff**

allarg.

4
1
3



INÍCIO DA SEGUNDA CADENZA

Moderato
a piacere

181

f Vivace

rall.

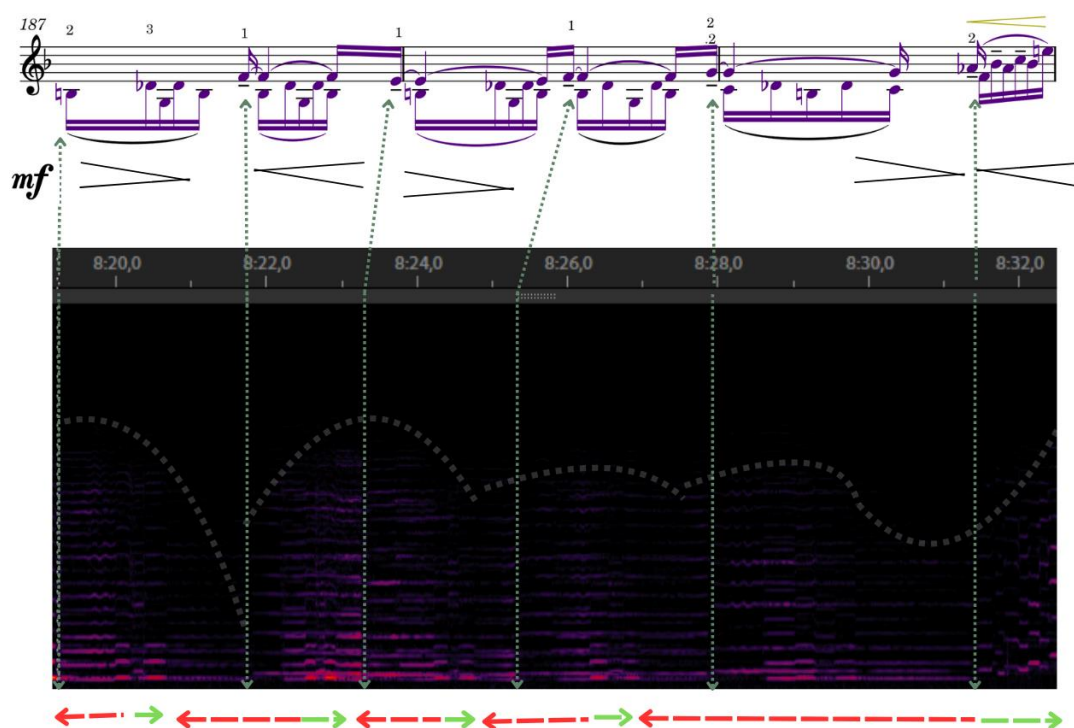
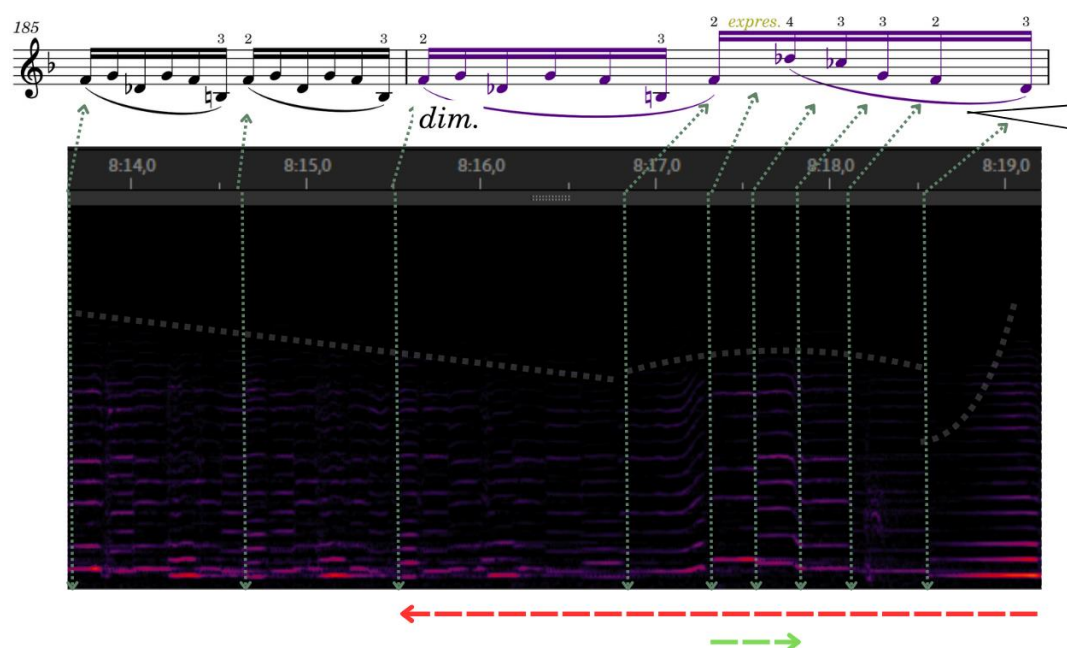
8:05,5 8:06,0 8:06,5 8:07,0 8:07,5 8:08,0

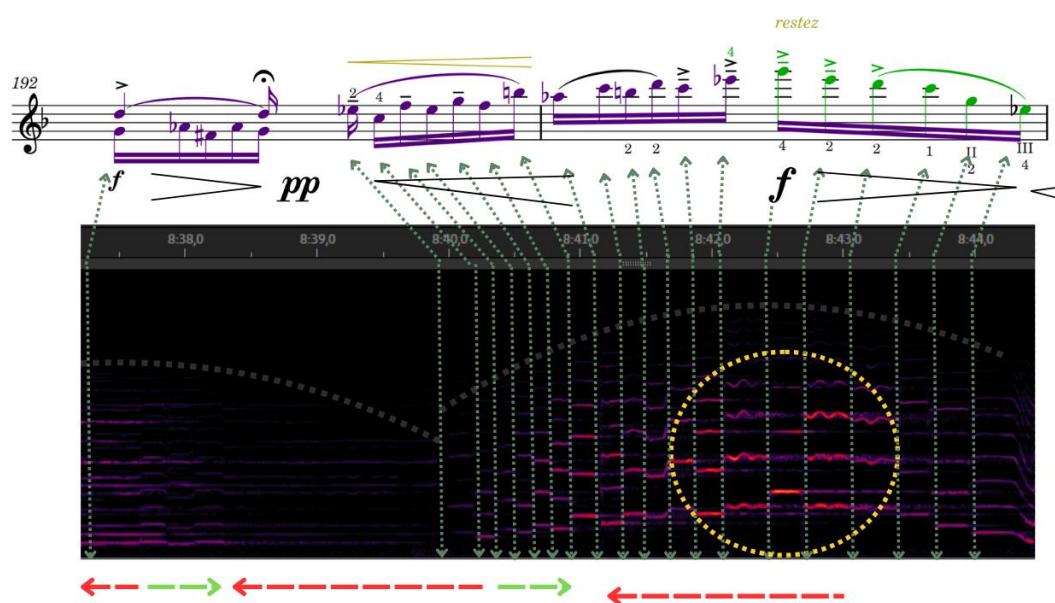
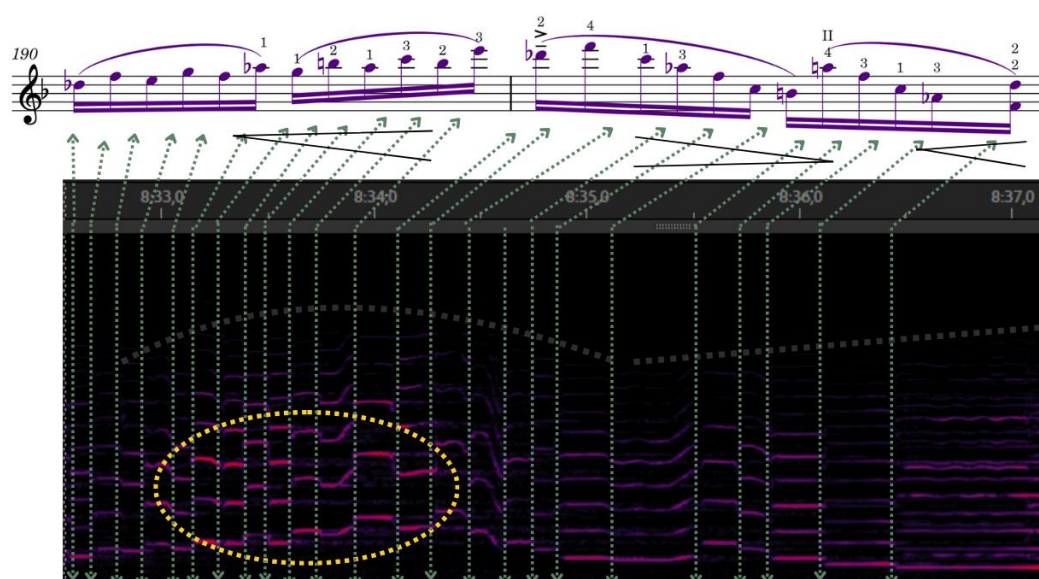
183

meno mosso

expres.

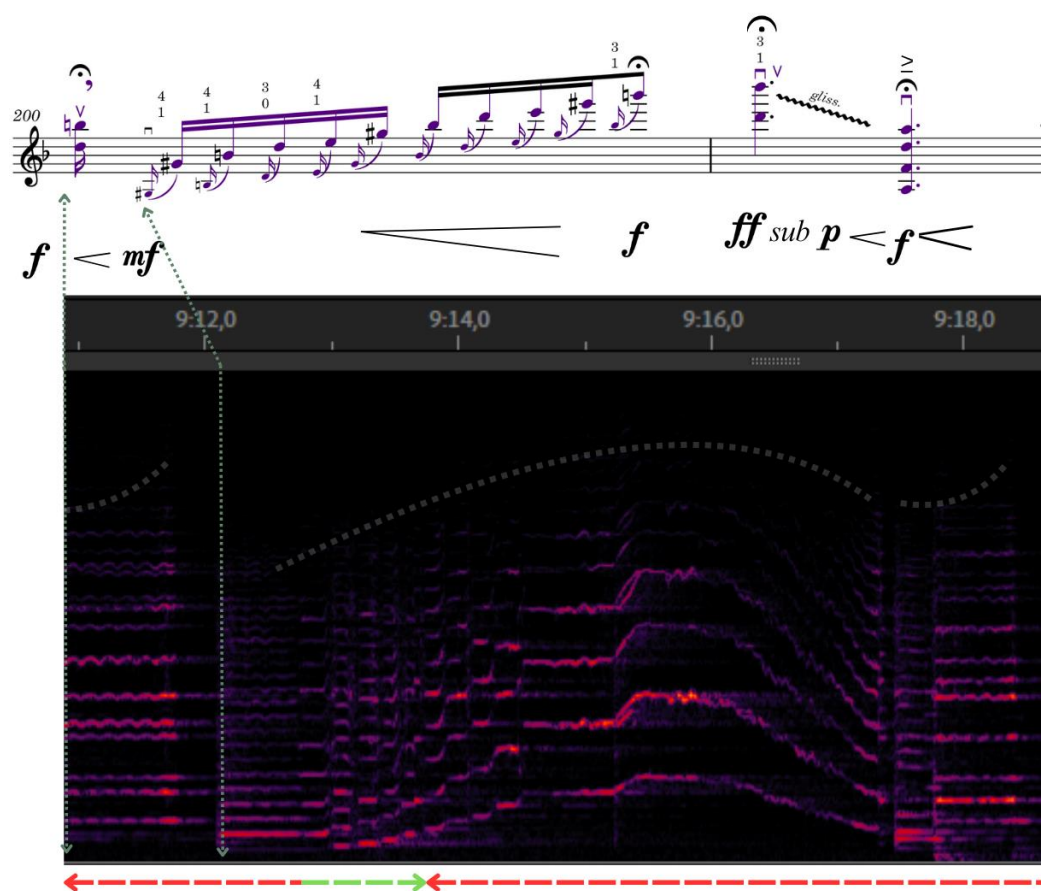
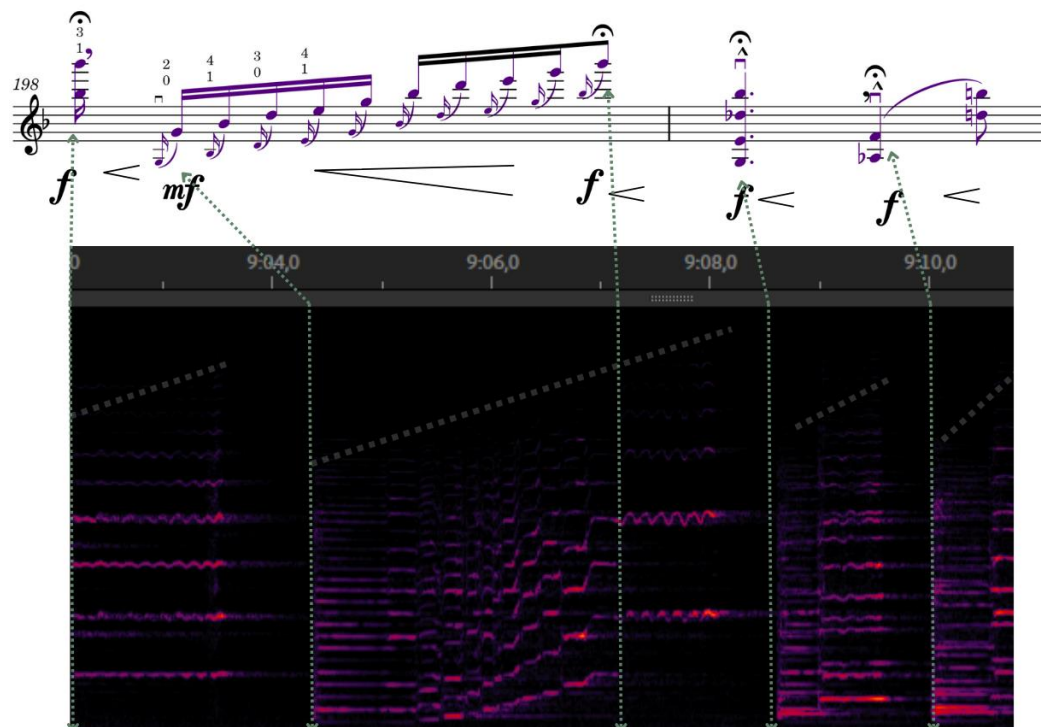
8:09,0 8:10,0 8:11,0 8:12,0 8:13,0

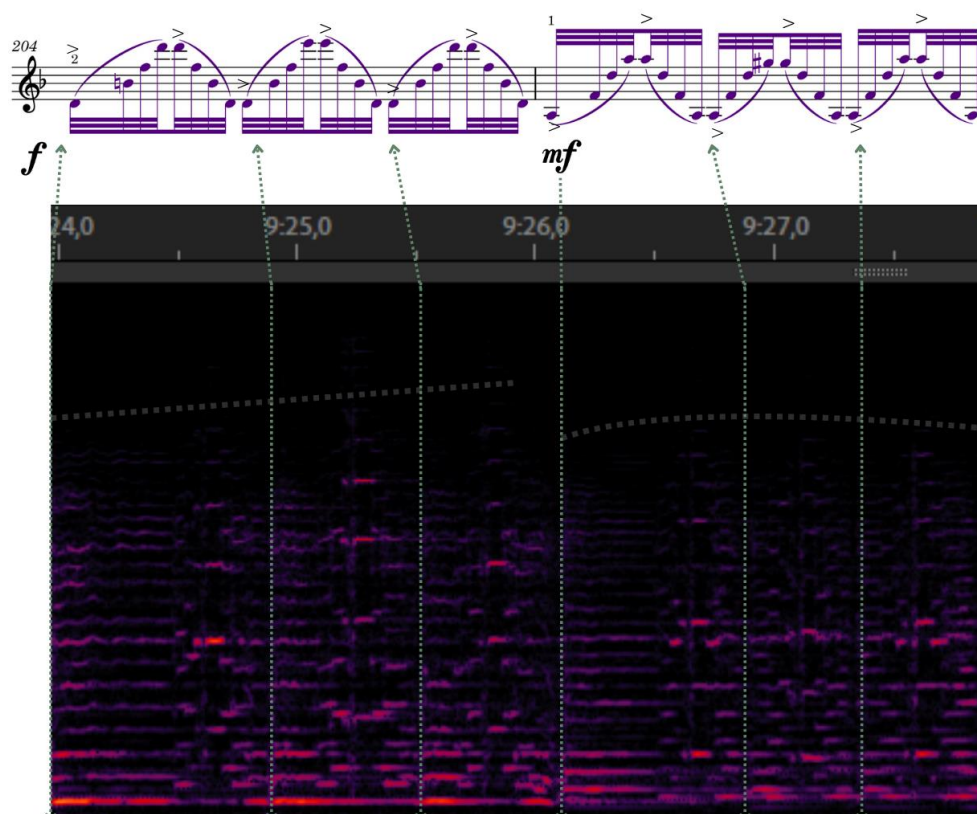
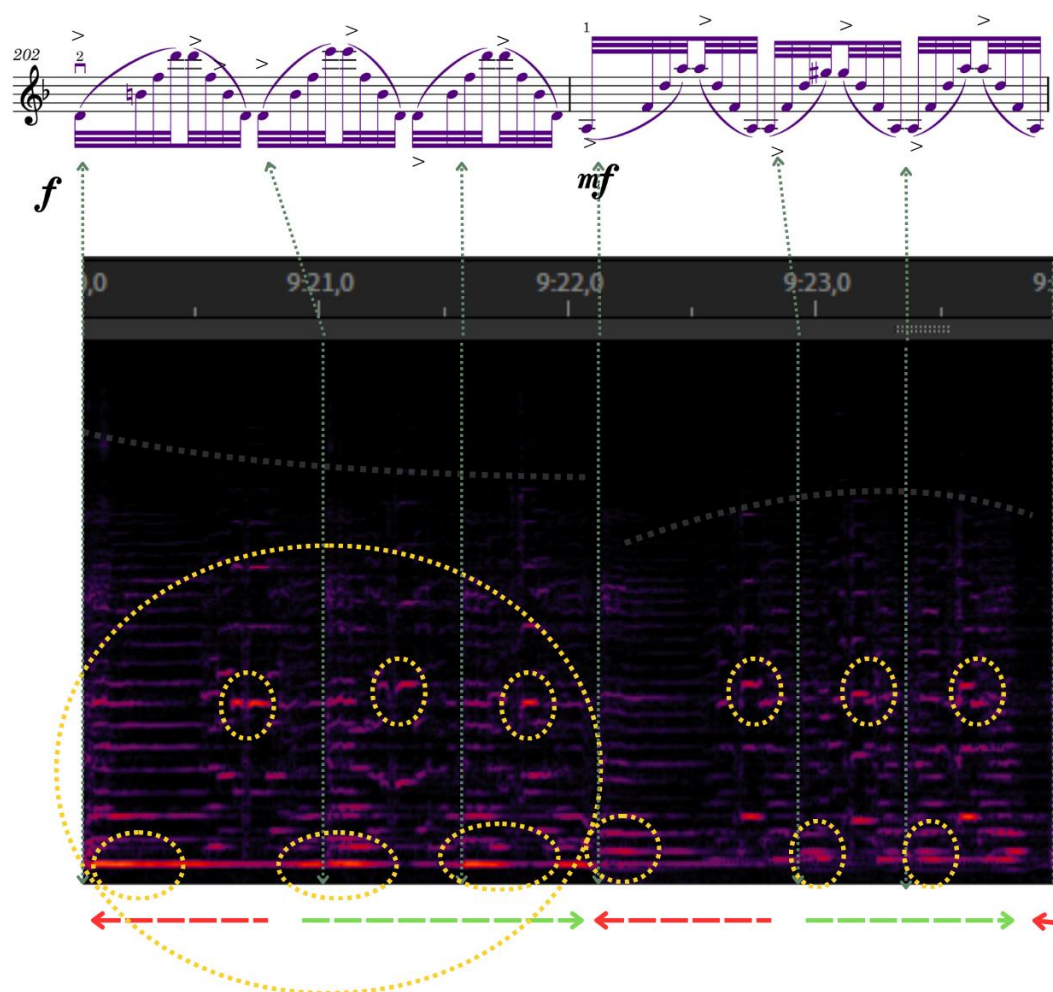




TRANSCRIÇÃO DA CONTINUAÇÃO DA CADENZA DE DANIEL GUEDES (A PARTIR DE DO COMPASSO 198)

Più Lento





206

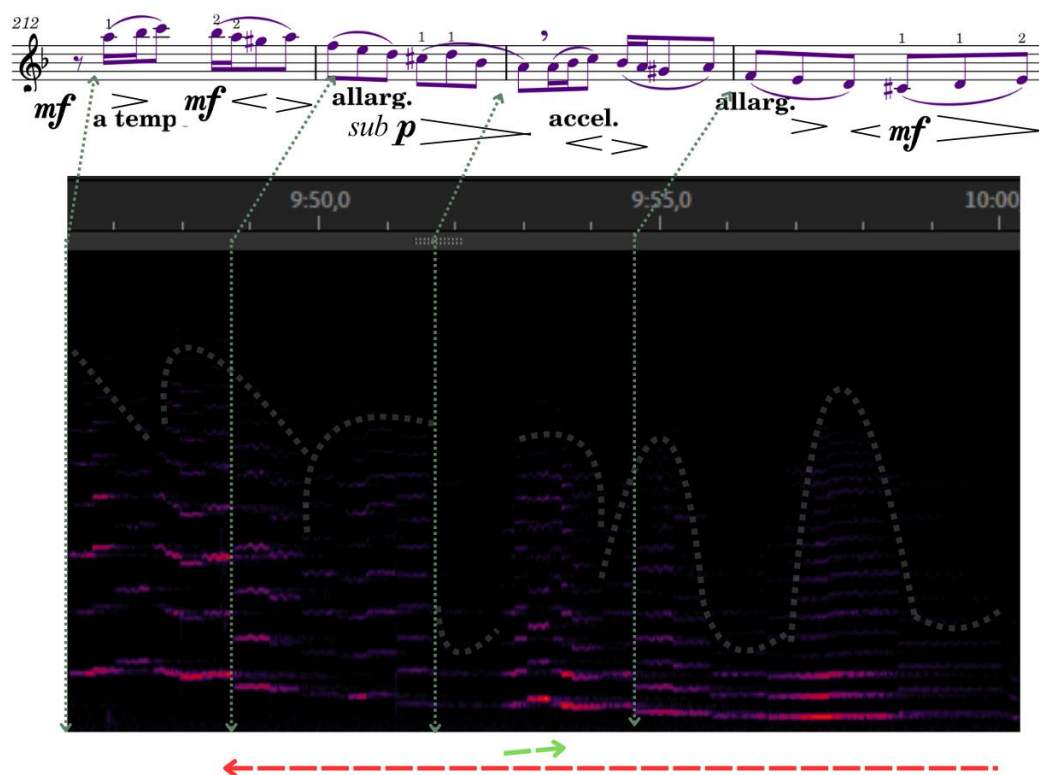
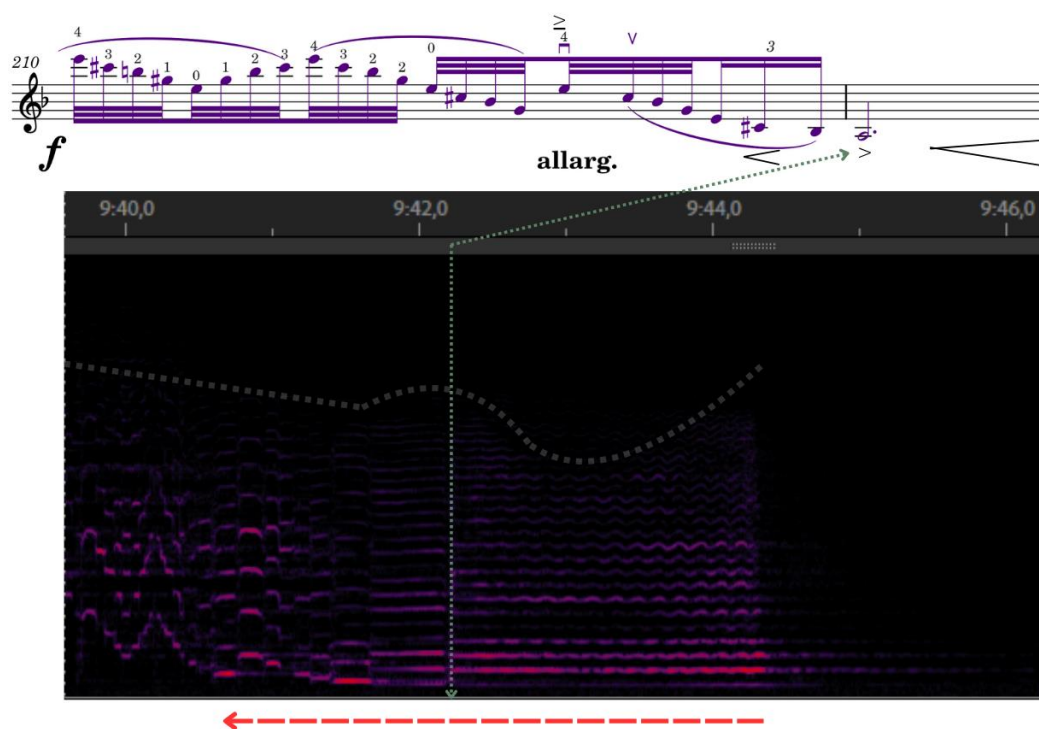
9:28,0 9:29,0 9:30,0 9:31,0

f *f*

208

rall *Lento* *Vivace*

9:32,0 9:34,0 9:36,0 9:38,0



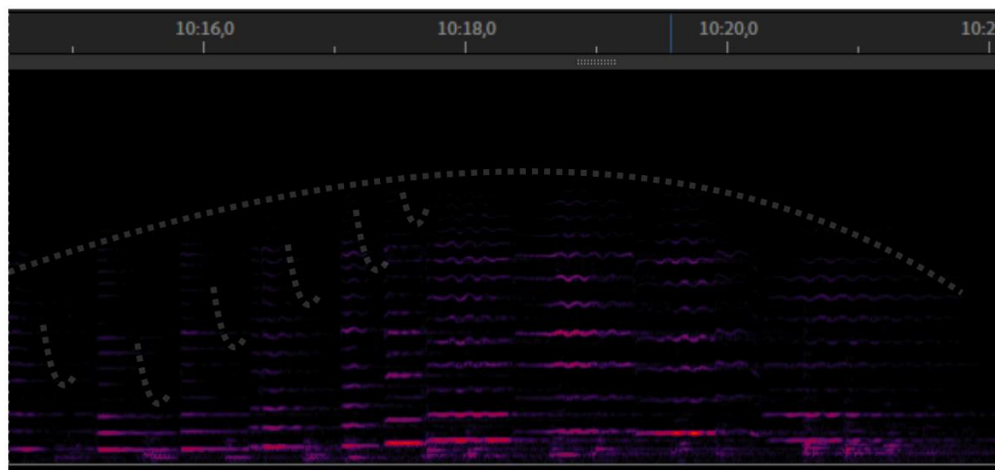
The figure displays a musical score and a corresponding spectrogram for a piano cadenza. The musical score at the top shows a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are tempo markings: "accel." (accelerando) and "allarg." (ritardando). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The tempo markings are placed above specific measures: "accel." above measures 1-3 and "allarg." above measures 4-6. The score ends with a double bar line and the instruction "FIM DA CADENZA DE DANIEL GUEDES. SEGUIR PARA O COMPASSO 214 DA OBRA".

Below the musical score is a spectrogram. The spectrogram shows the frequency spectrum of the sound over time. The time axis is labeled with "0" and "10:05,0". The frequency axis is represented by the vertical axis of the spectrogram. The spectrogram shows a series of horizontal lines representing the harmonics of the notes. The lines are colored in shades of purple and blue. A yellow dashed circle highlights a specific region of the spectrogram, corresponding to a particular note in the musical score. Green dashed lines connect the notes in the musical score to their corresponding regions in the spectrogram. At the bottom of the spectrogram, there are red and green arrows indicating the direction of time.

a tempo

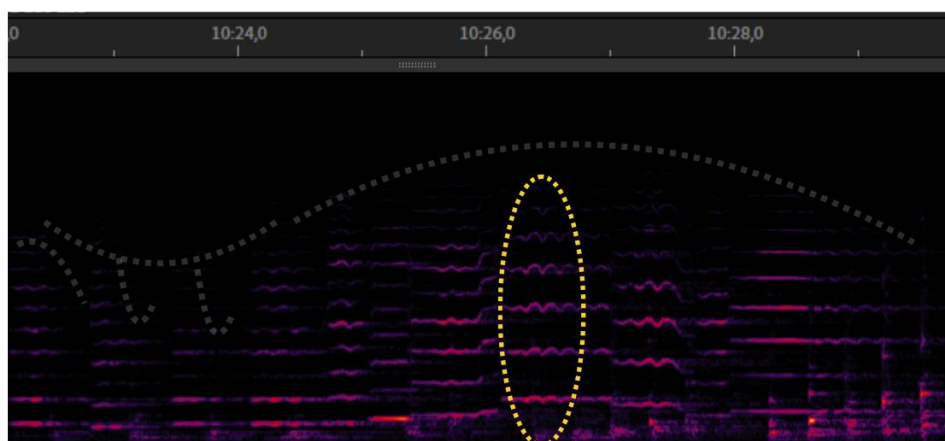
214 $\frac{2}{4}$ 1 1 III 3 2

$\text{♩} = 187$ *cresc.* *dim.*



218

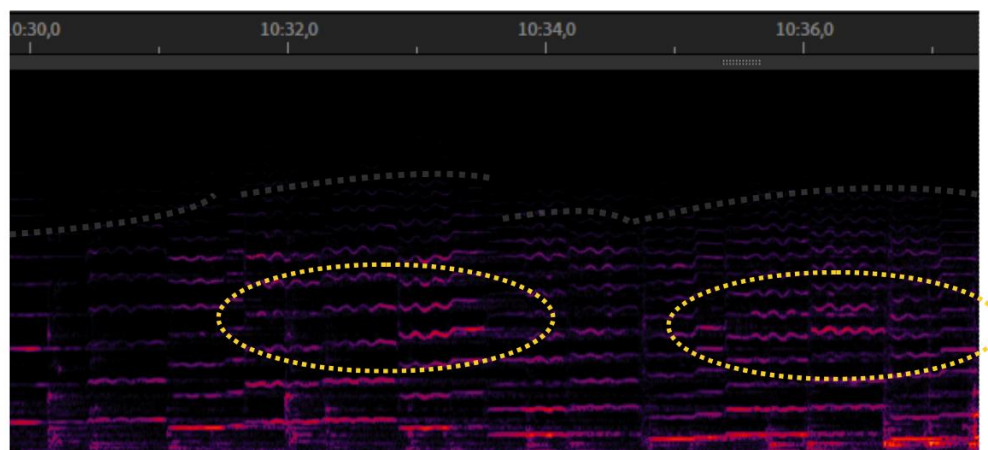
mp *cresc.* *sf* *dim.* *poco rit*

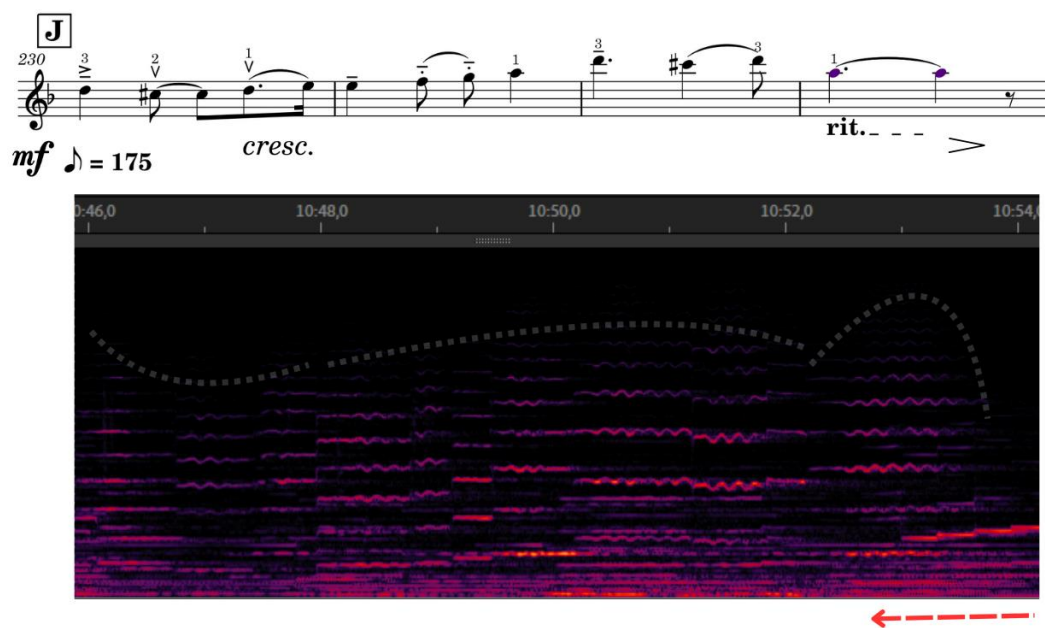
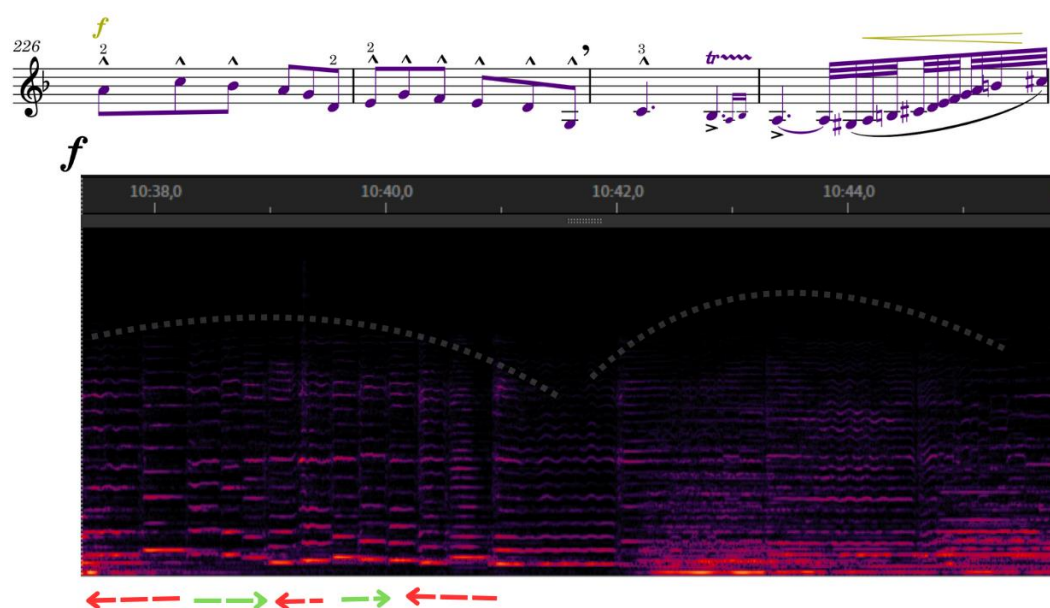


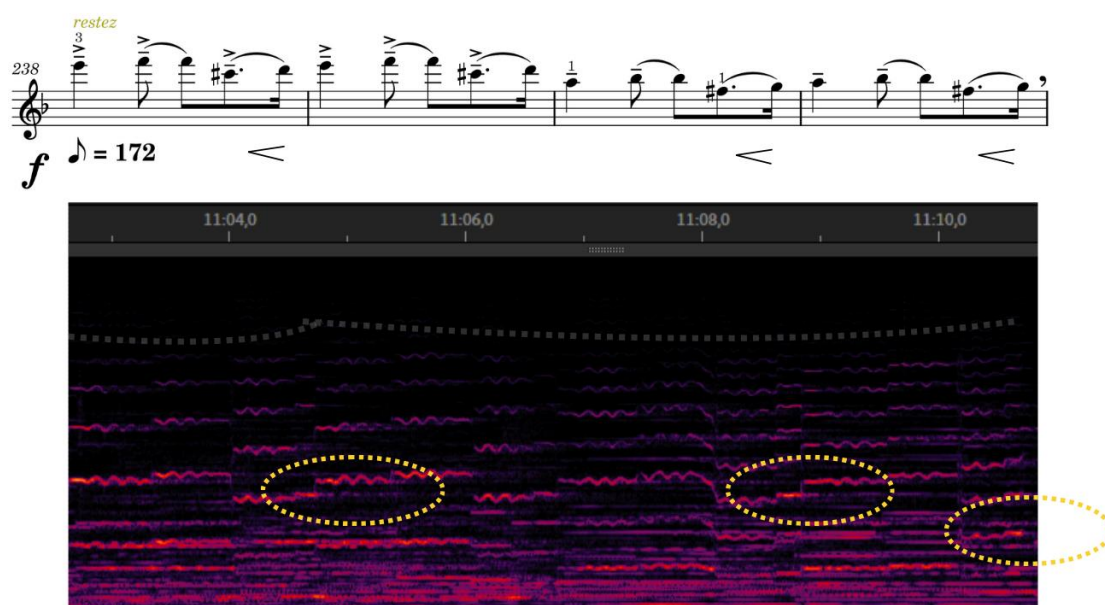
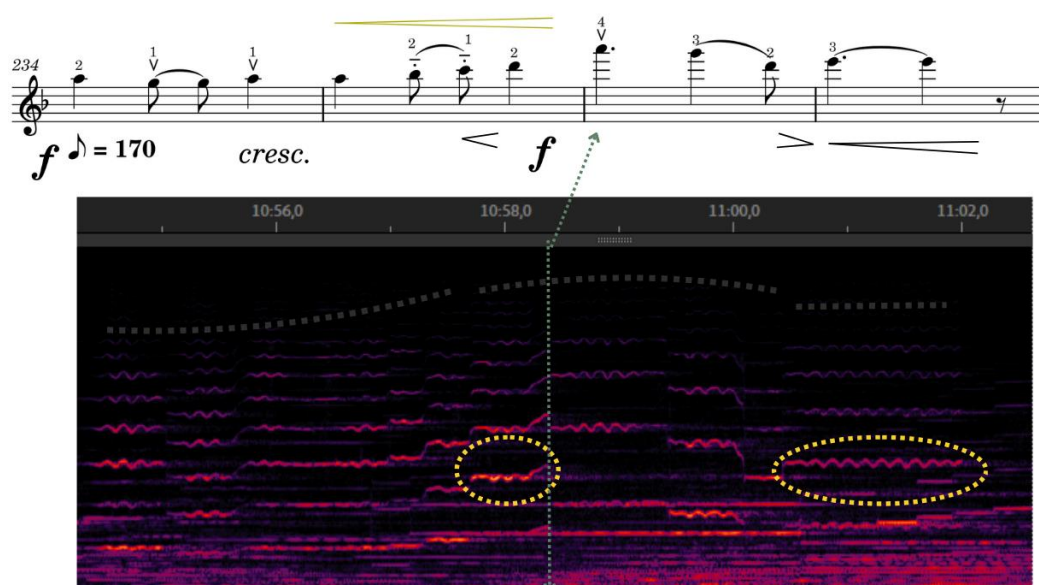
222

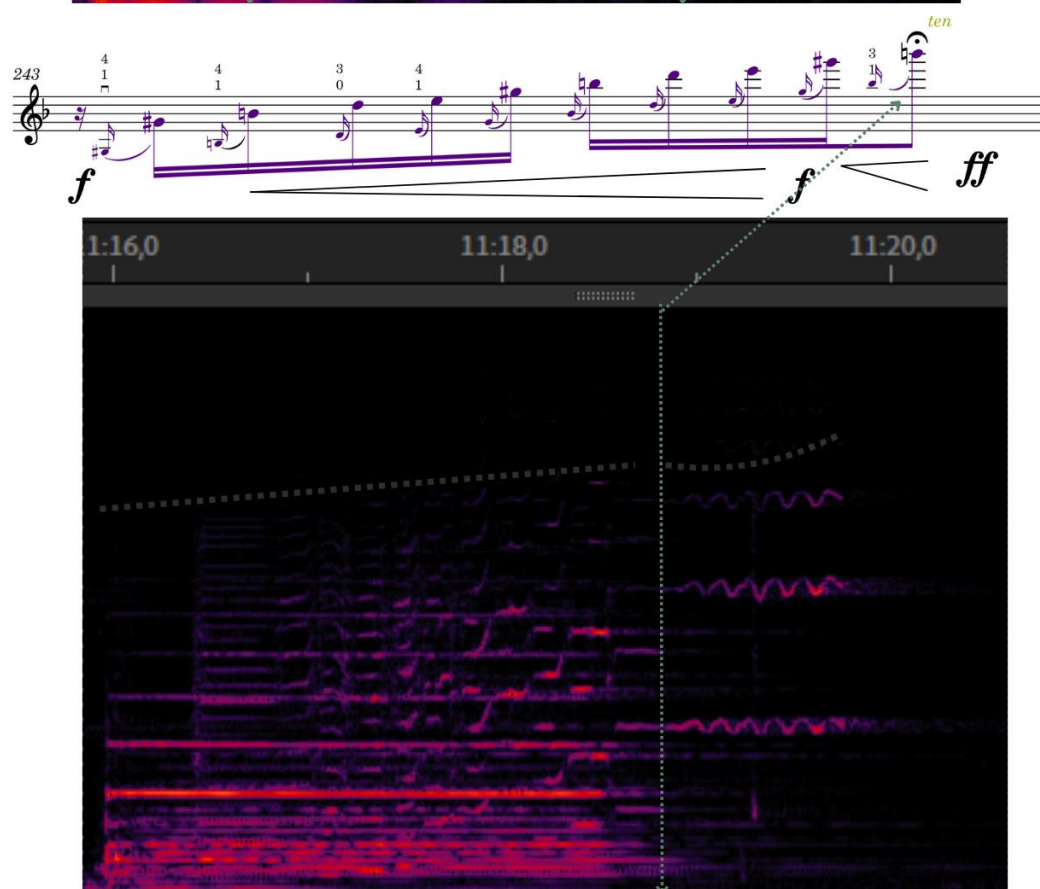
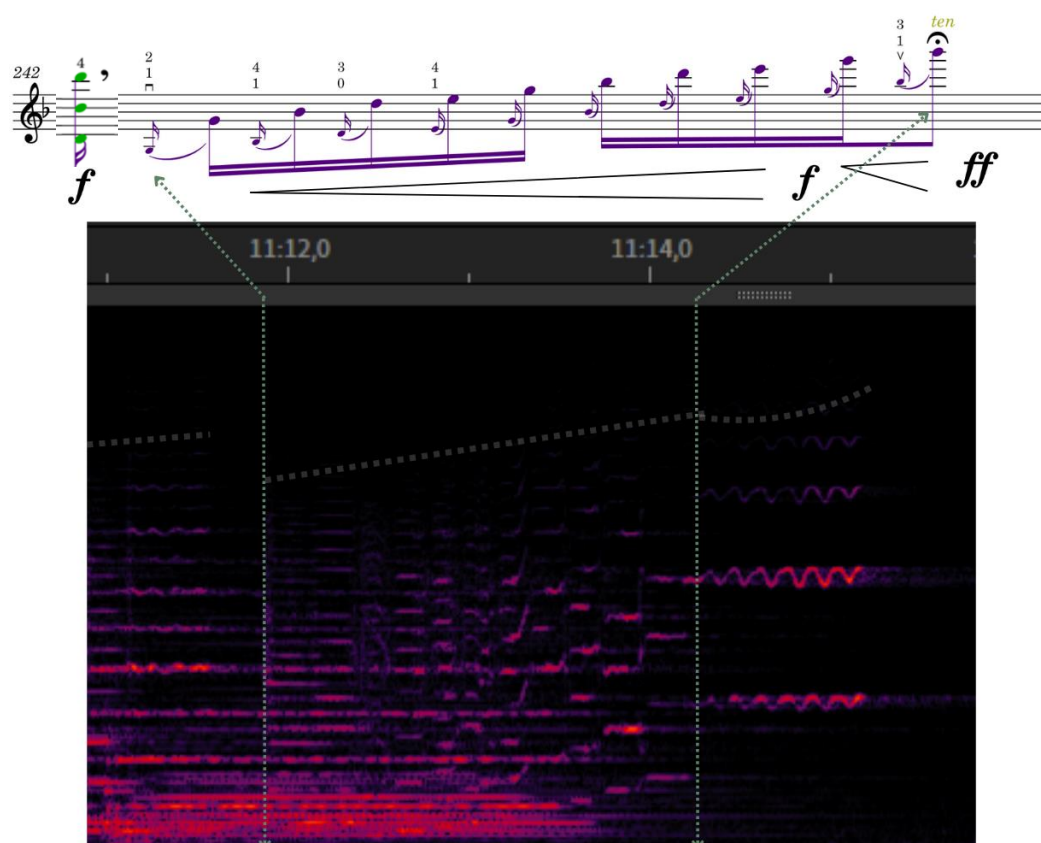
p cresc. poco a poco

mf ♩ = 193 *cresc.* *dim.* *mp* *cresc.*









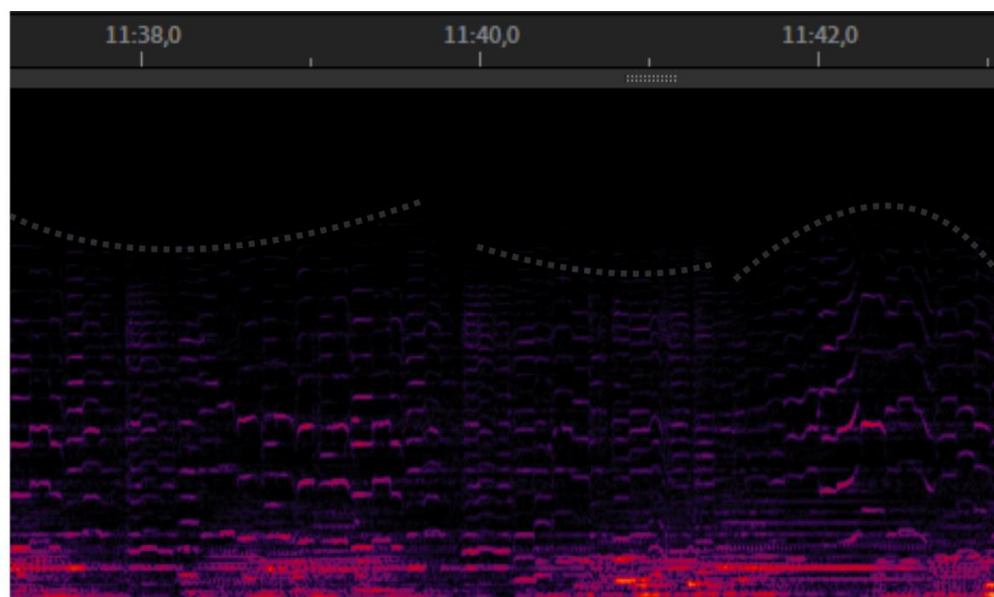
244 *talon* 1 1 3 2 1 rit. **K** a tempo *mf* $\text{♩} = 175$

f *ff*

247 *tr* *tr* 0 2 *du milieu et de la pointe* 1 1 3 4 3 1 0 2 0 4 4 0 0 1 3 4 4 1 1 1 *sautillé*

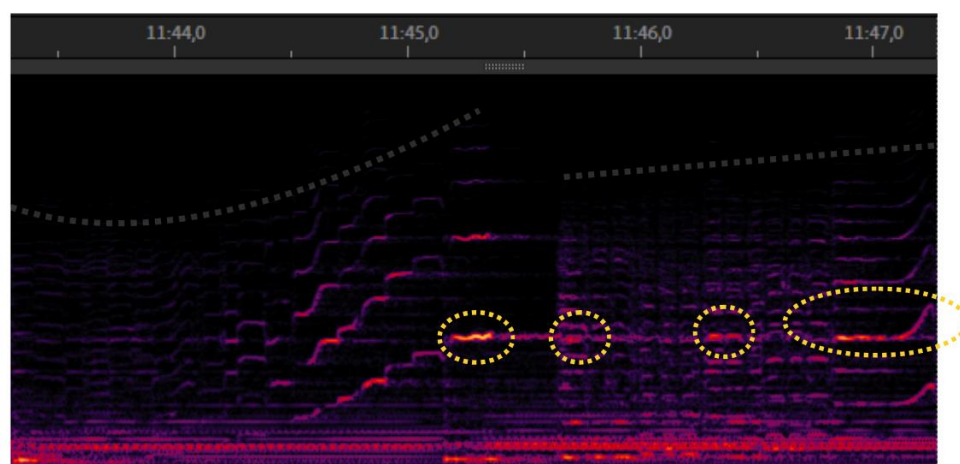
251

cresc. *dim.* <



254

cresc. ***f*** *(oppure) più mosso* ♩ = 180



256

f *dim.* *f* *dim.*

11:48,0 11:49,0 11:50,0 11:51,0

258

cresc. *meno mosso* ♩ = 173

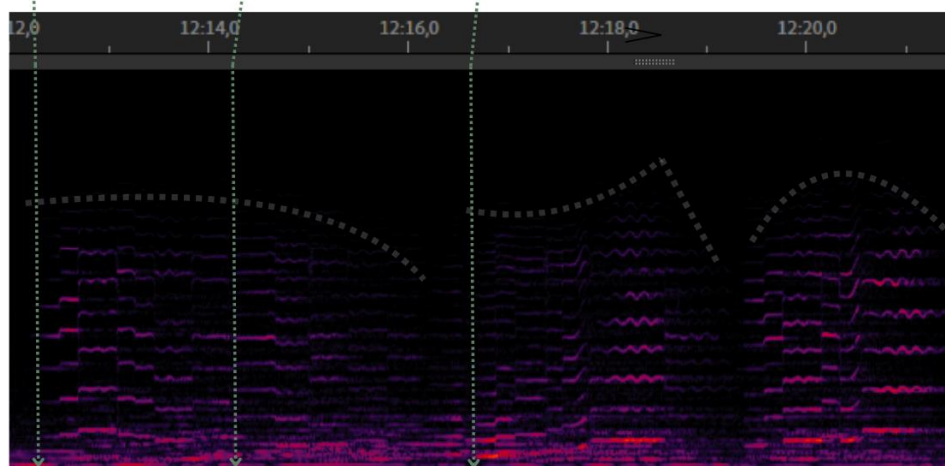
11:52,0 11:54,0 11:56,0 11:58,0 12:00,0



267

M *p* $\text{♩} = 150$

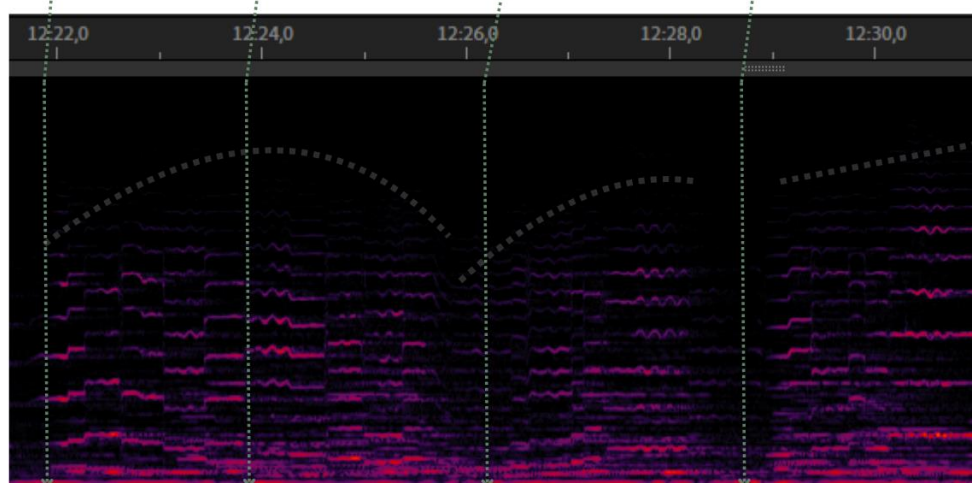
dim. *cresc.* *cresc.*

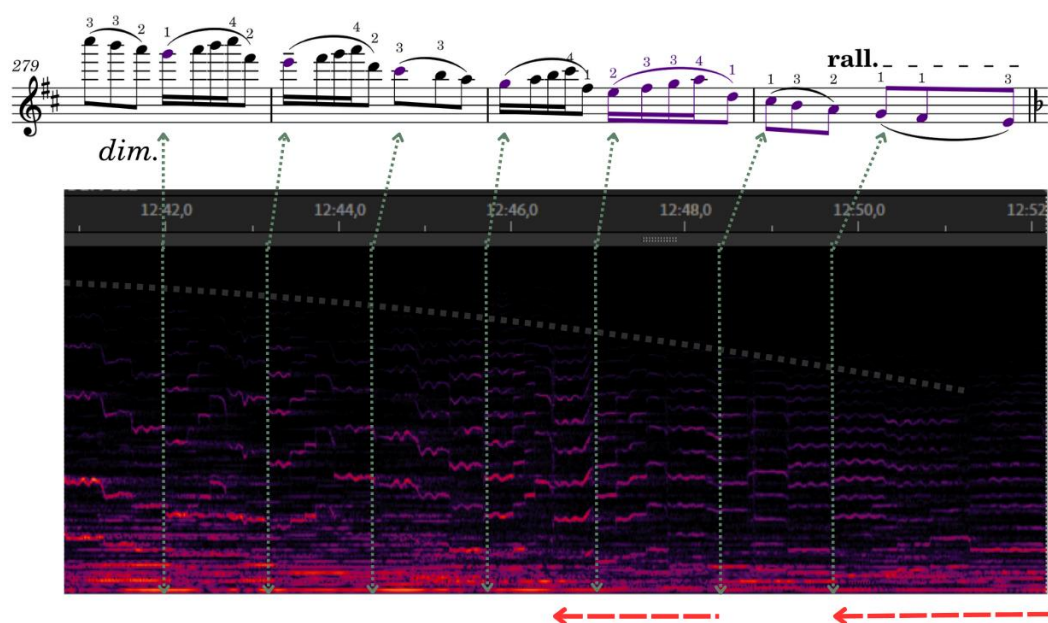
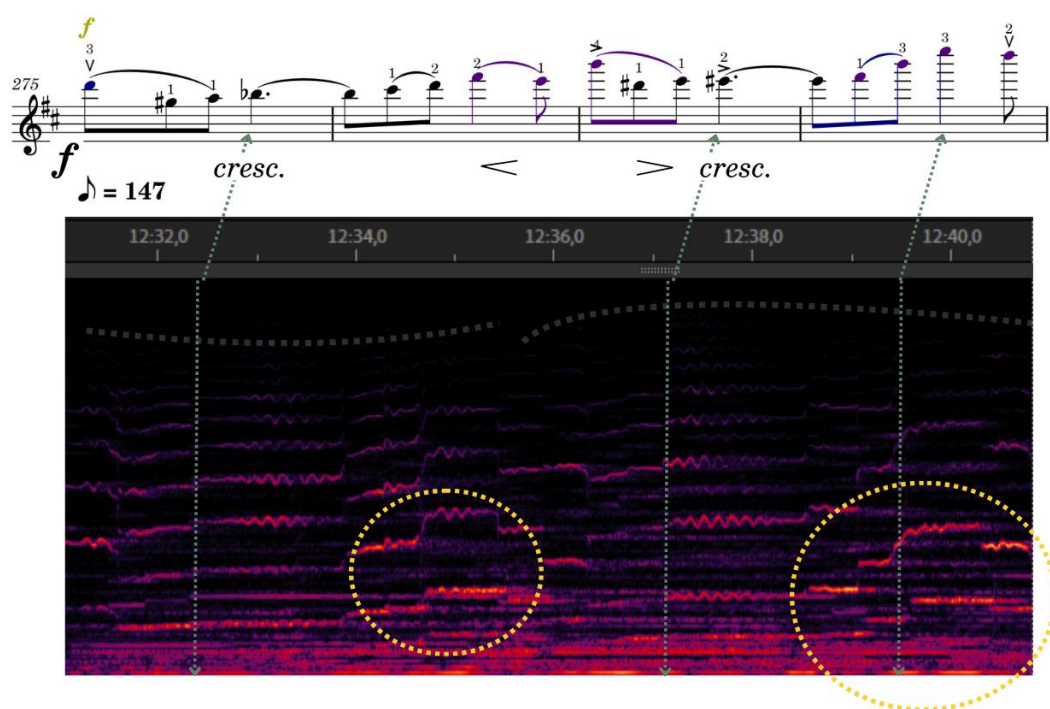


271

mf *cresc.* *dim.* *cresc.*

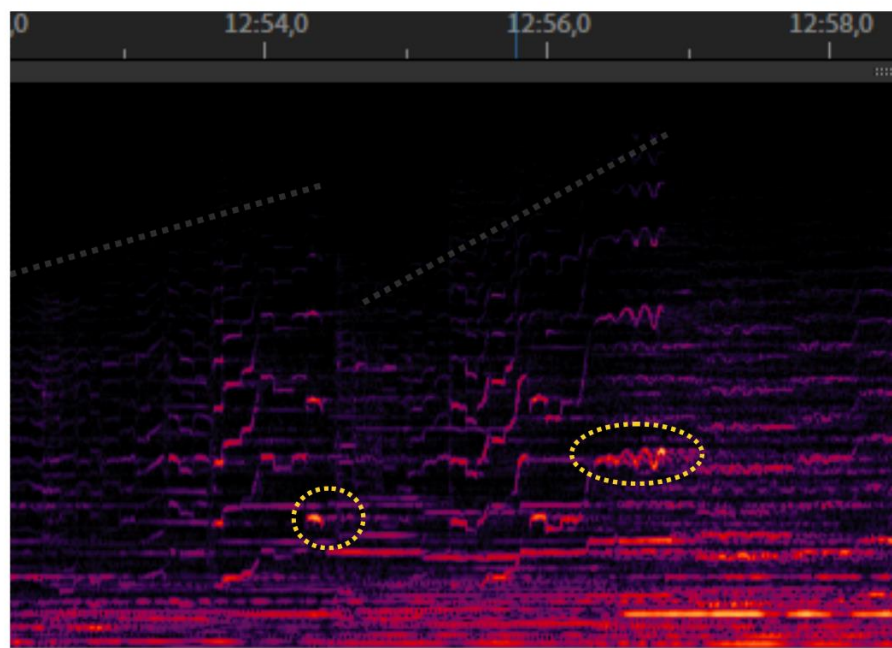
cresc. *dim.* *cresc.*



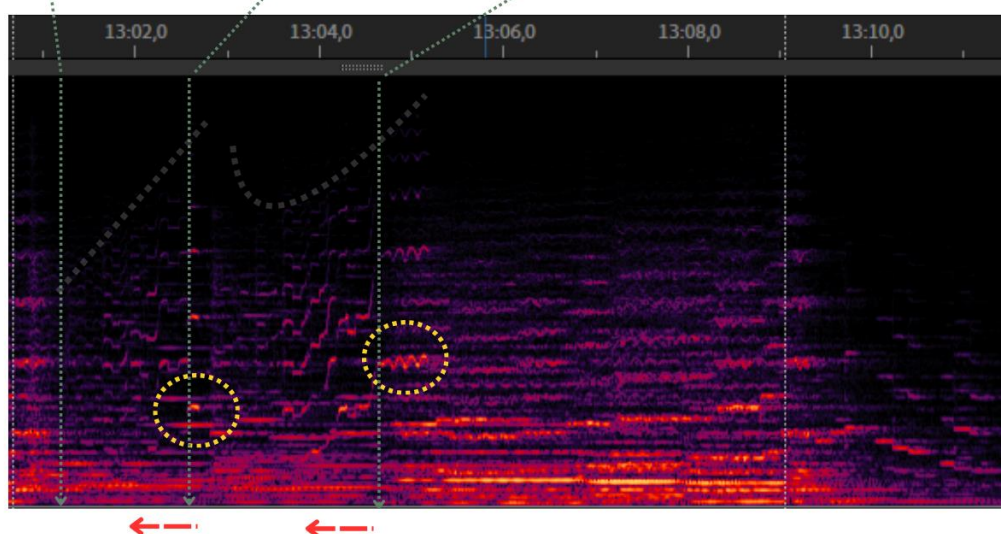


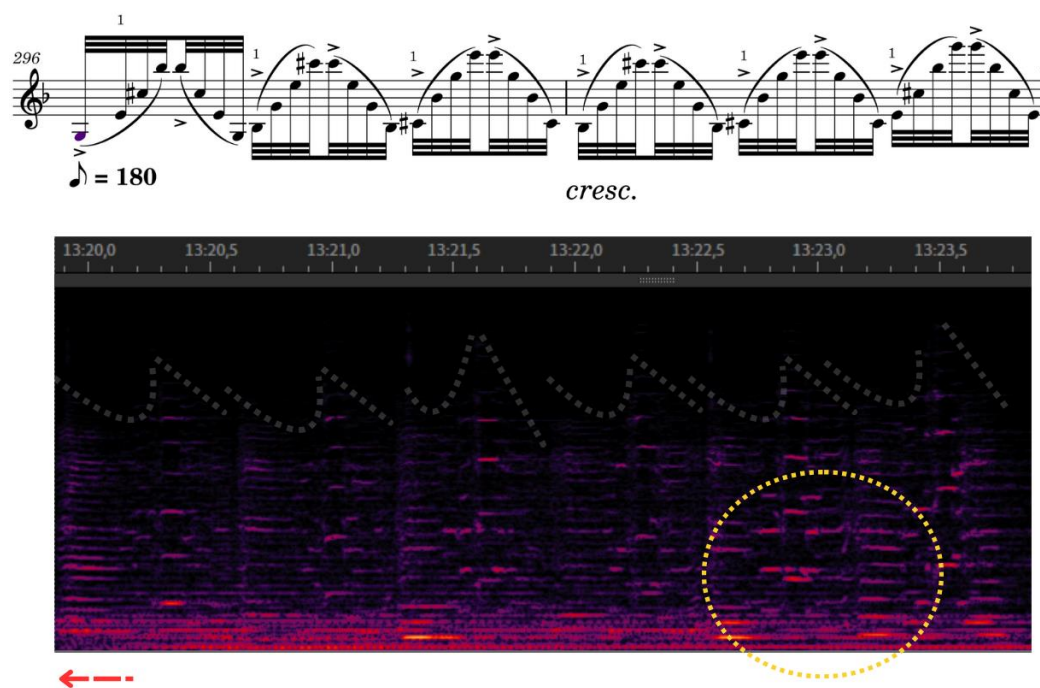
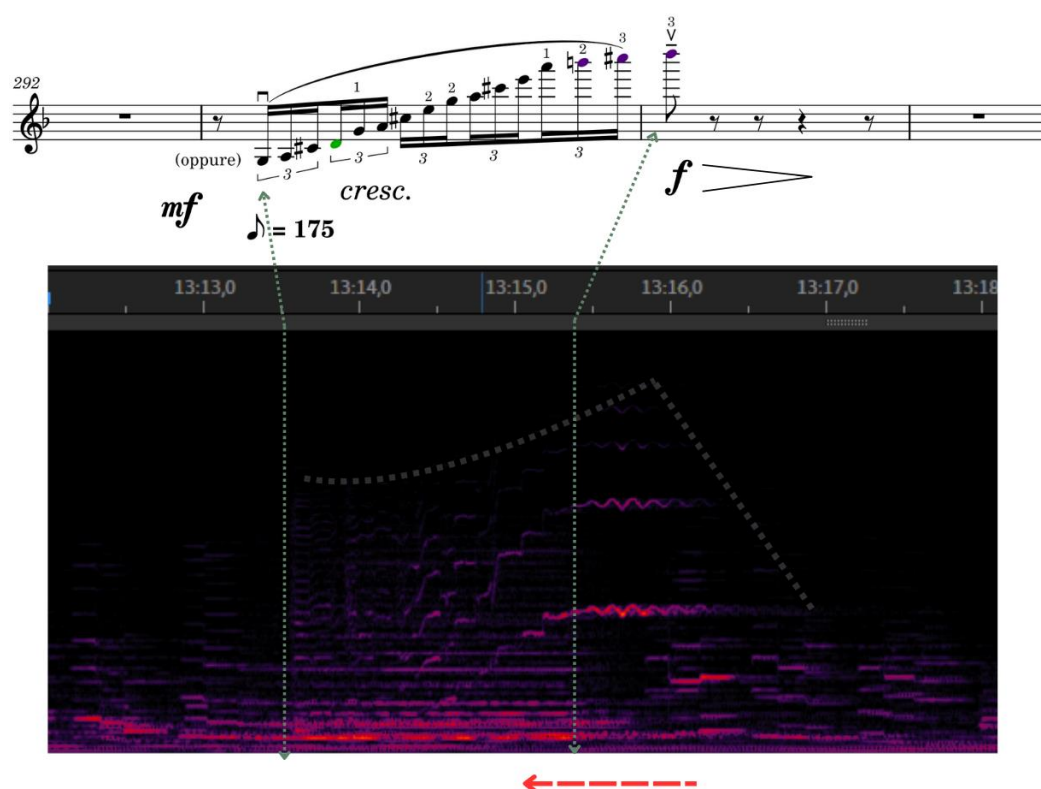
N a tempo

283 *mf* $\text{♩} = 175$ *cresc.* *f* *mf* *f*



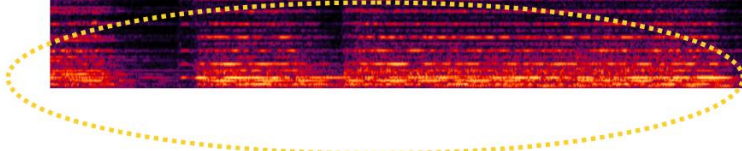
287 *mf* $\text{♩} = 175$ *cresc.* *f* *mf* *cresc.* *f*



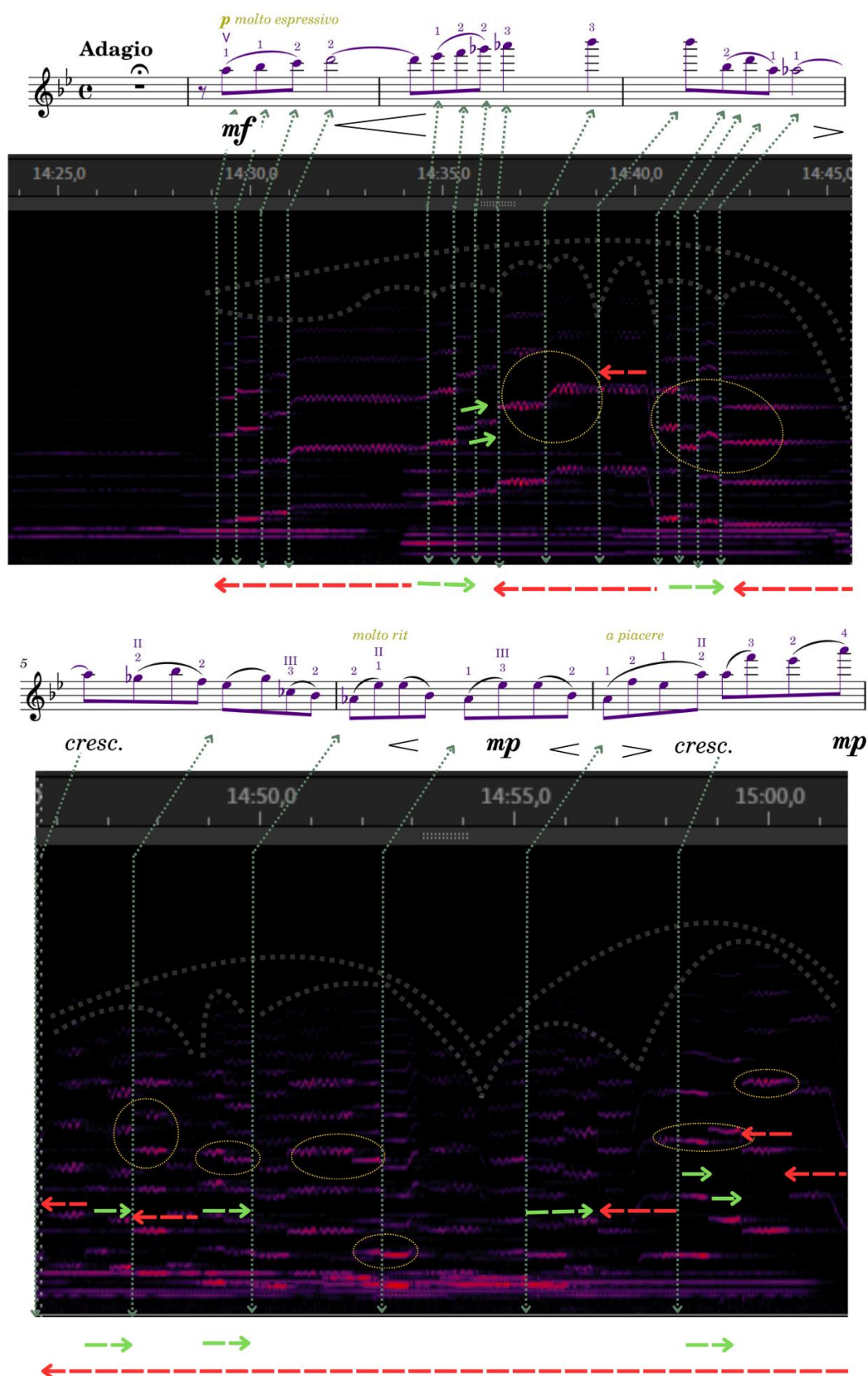


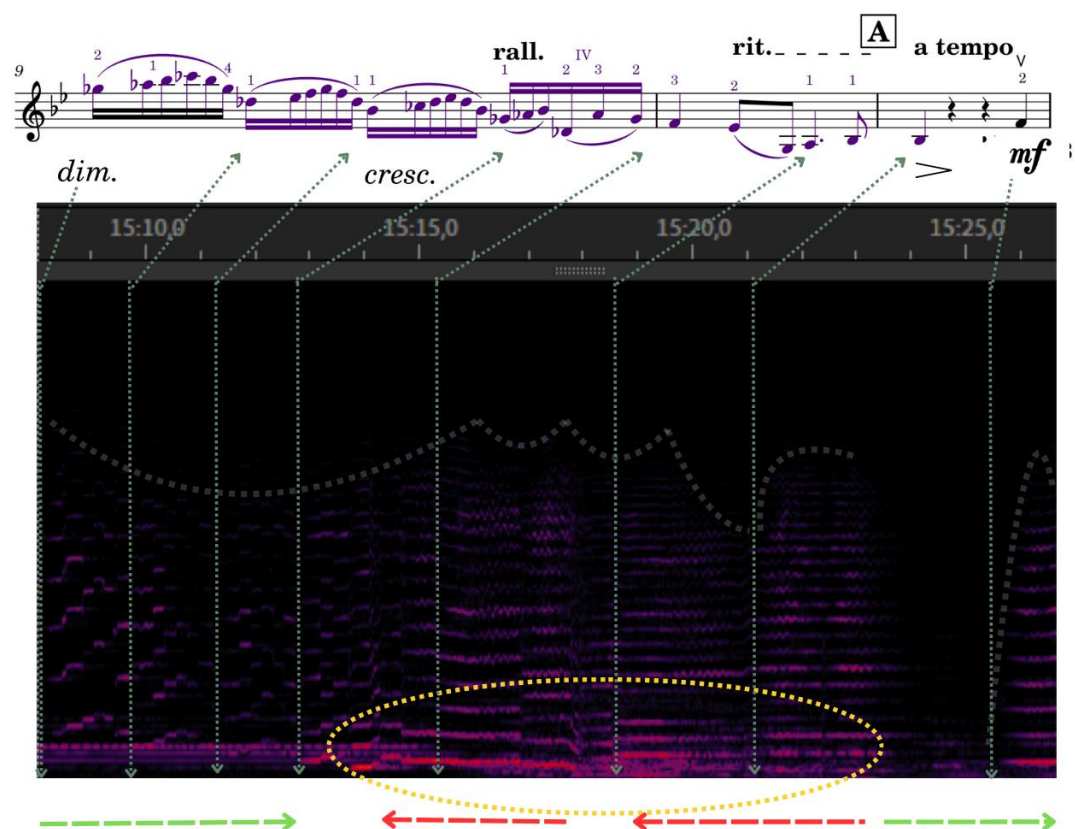
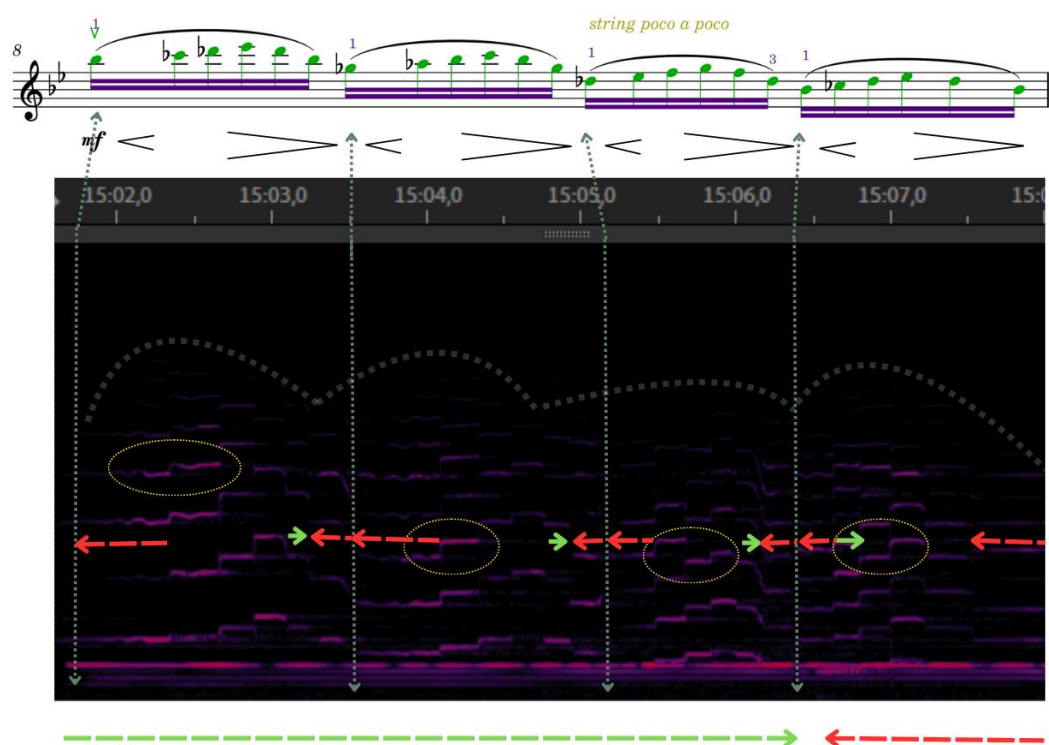
[illegible]

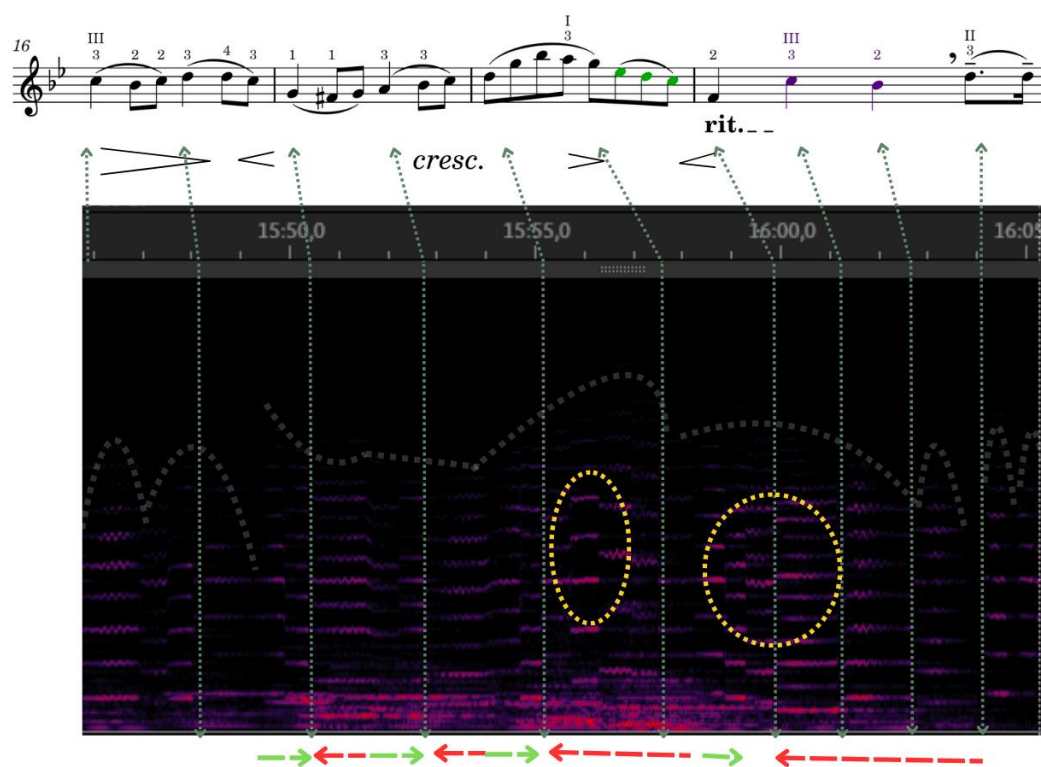
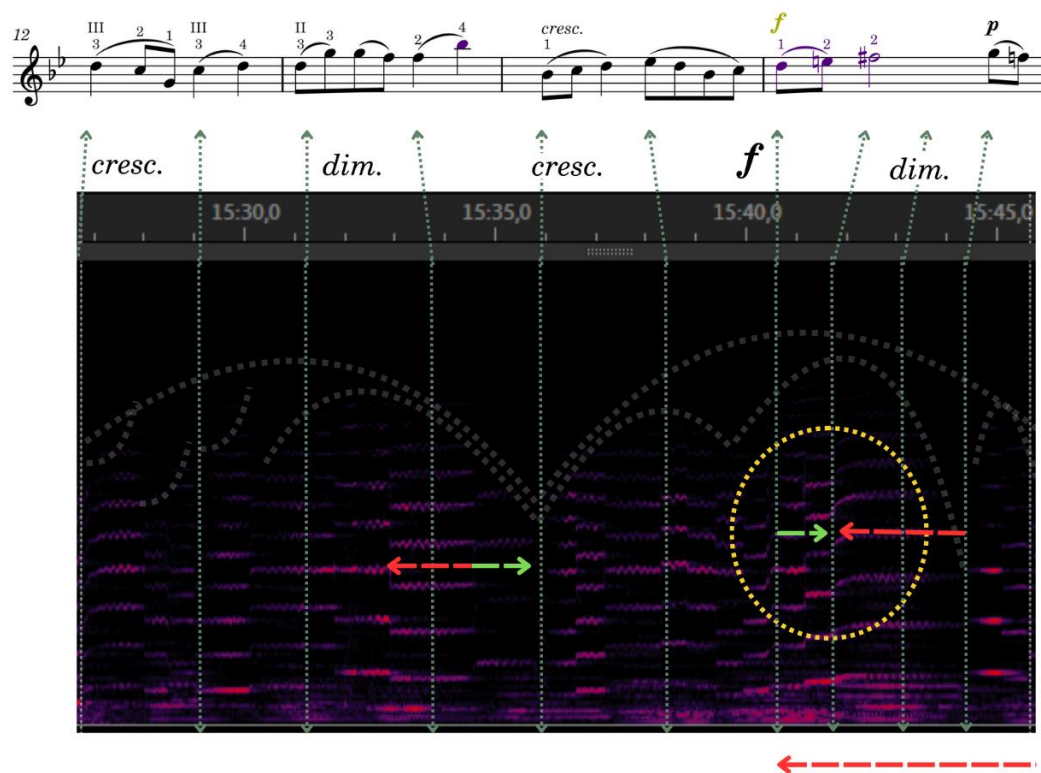
The image displays a musical score and its corresponding spectrogram. The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 300. The score begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there are numbers indicating fingerings or articulation: 1 0 0, 3 3 2, 2 1 0, 3 3 2, 2 1 0, 2 1 1, 2 1 0, 2 1 1, 2 2 1, 2 0, and 2 0. The spectrogram below the score shows the frequency content over time. The time axis is labeled with timestamps: 13:28,0, 13:29,0, 13:30,0, 13:31,0, 13:32,0, 13:33,0, and 13:34,0. A yellow dotted circle highlights a specific region in the spectrogram, likely corresponding to a particular musical feature or event.

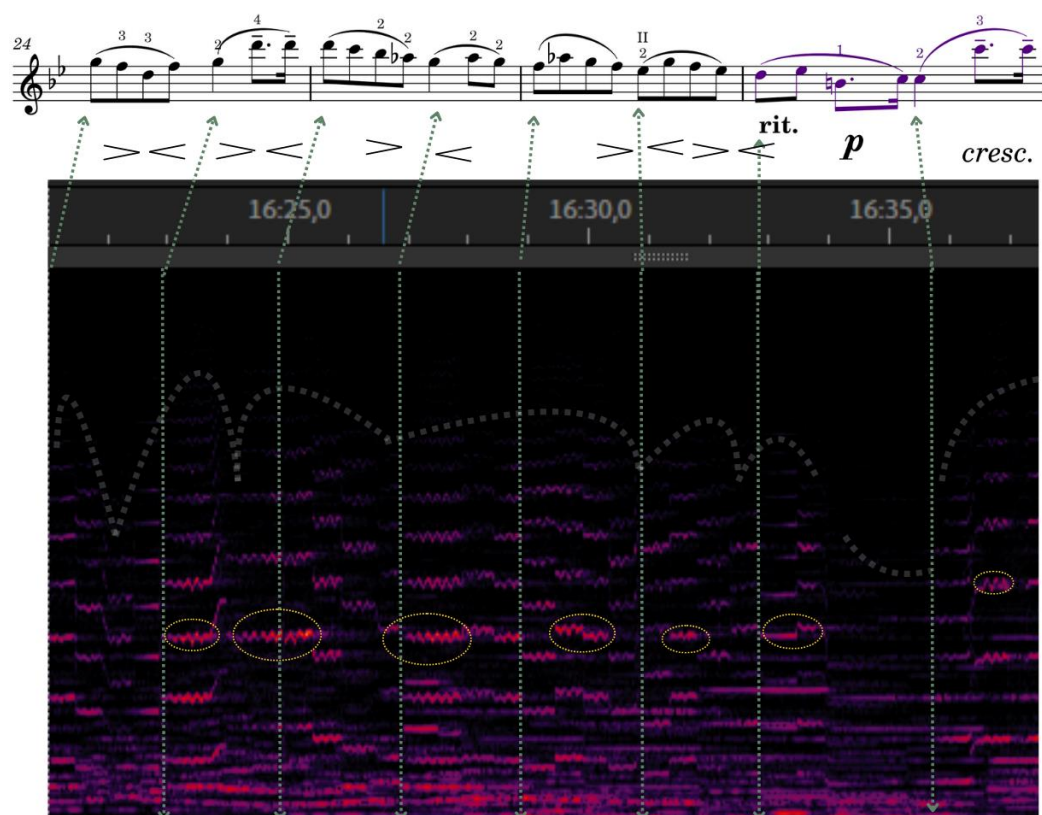
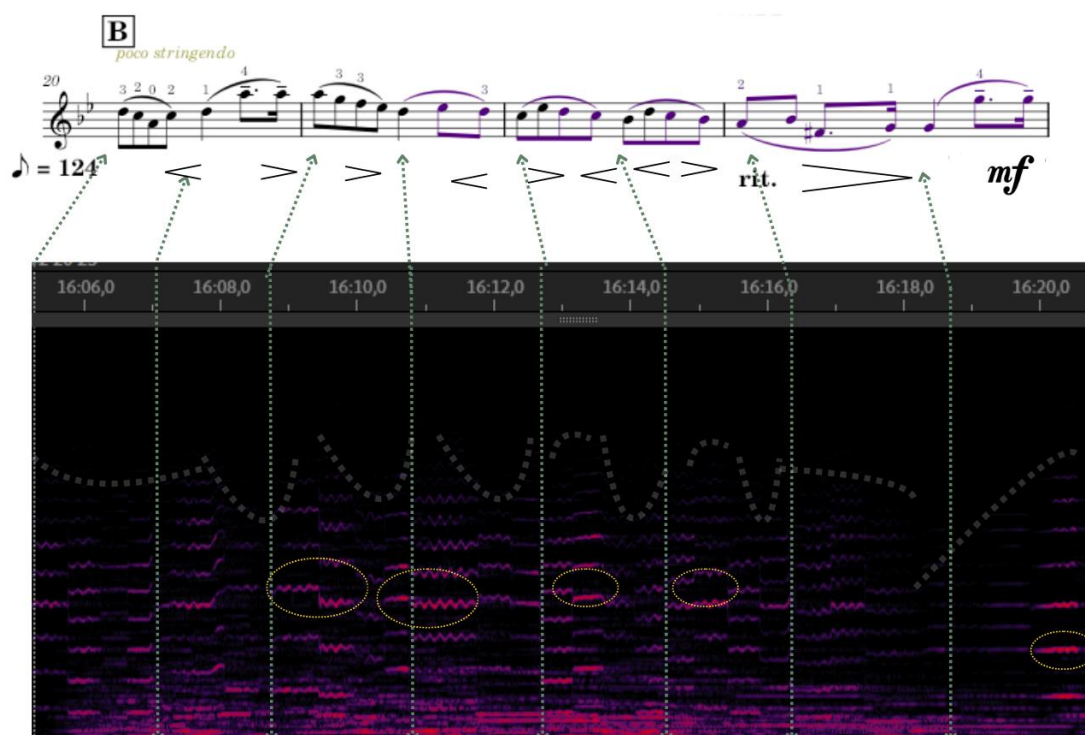

$$ff$$


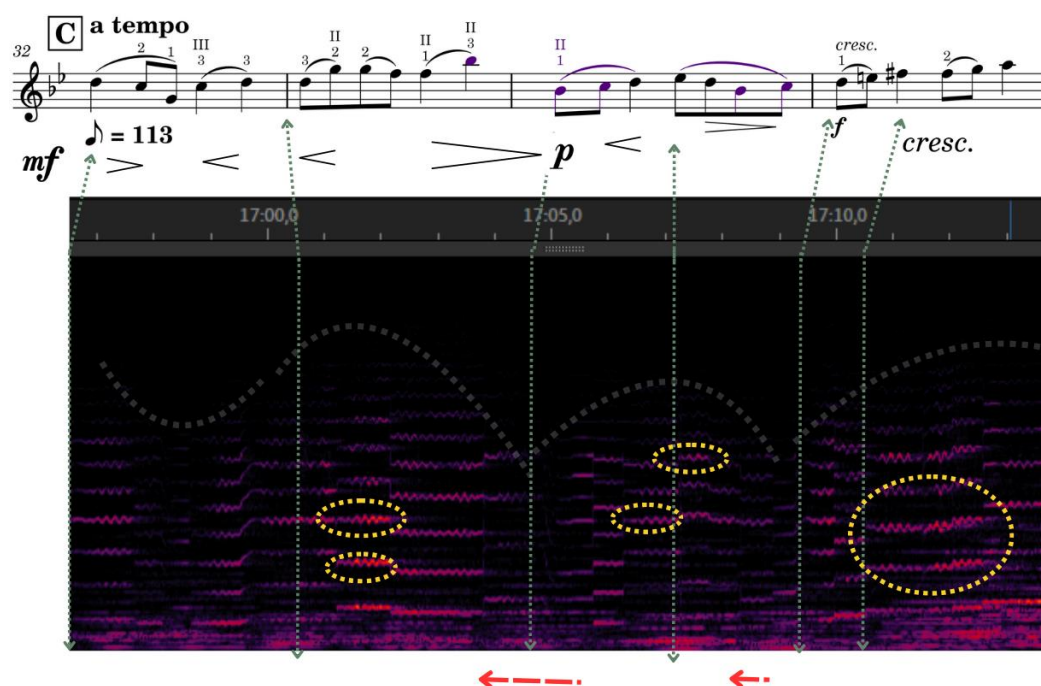
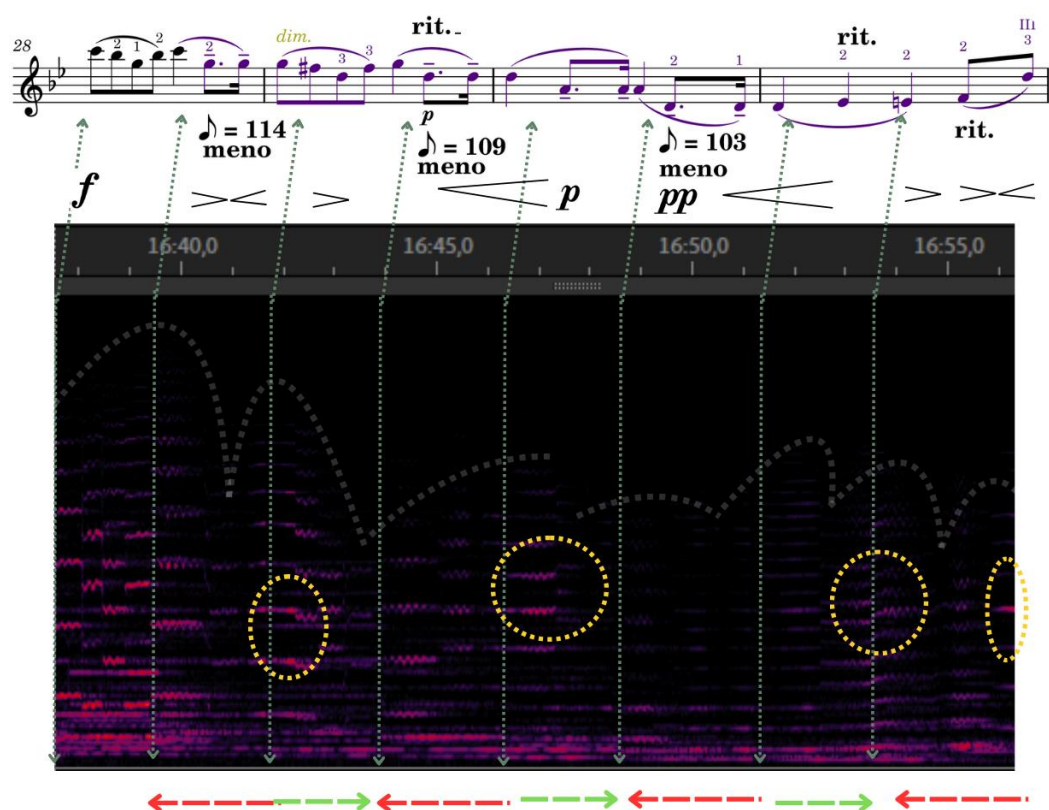
II Movimento – Adagio

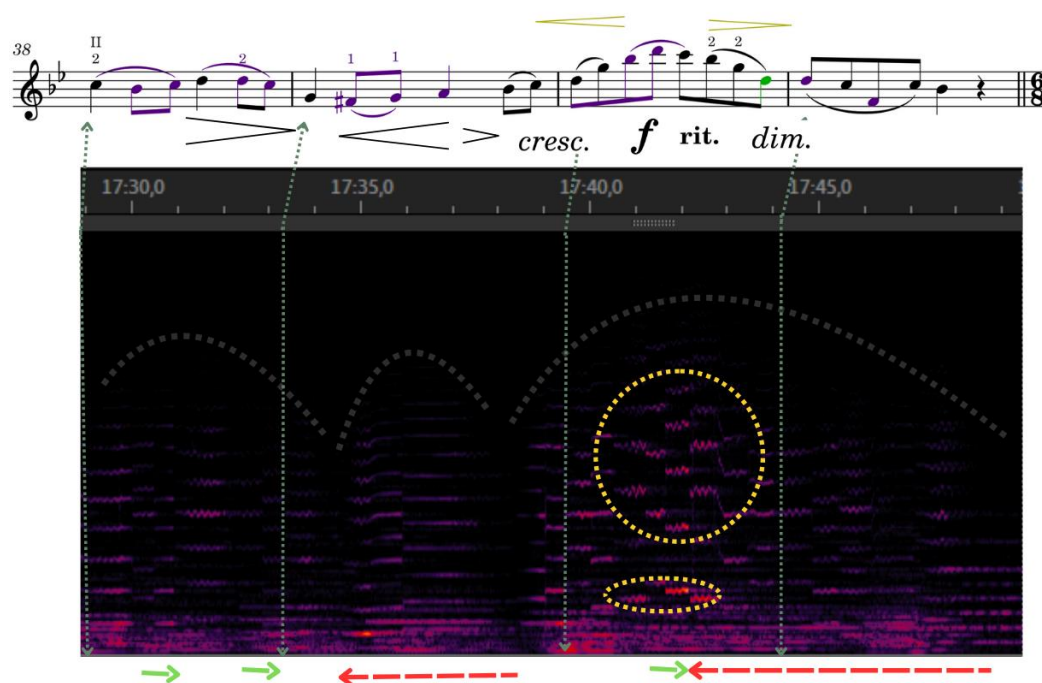












D
animez

42

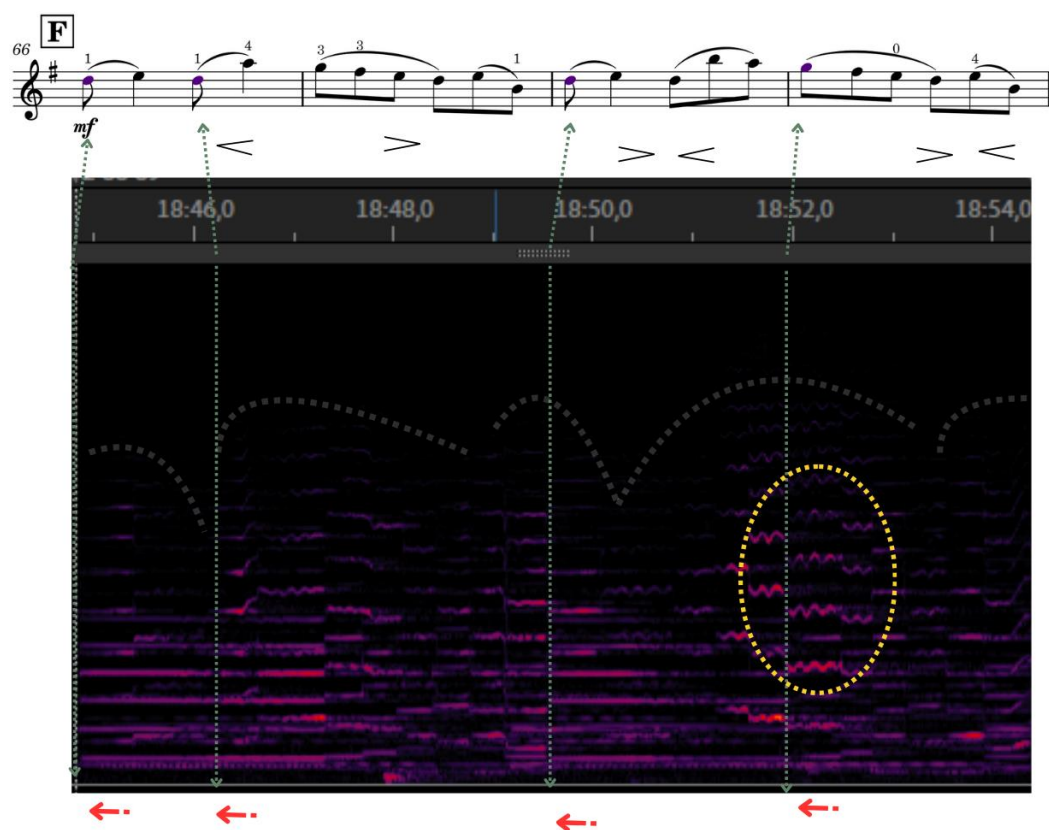
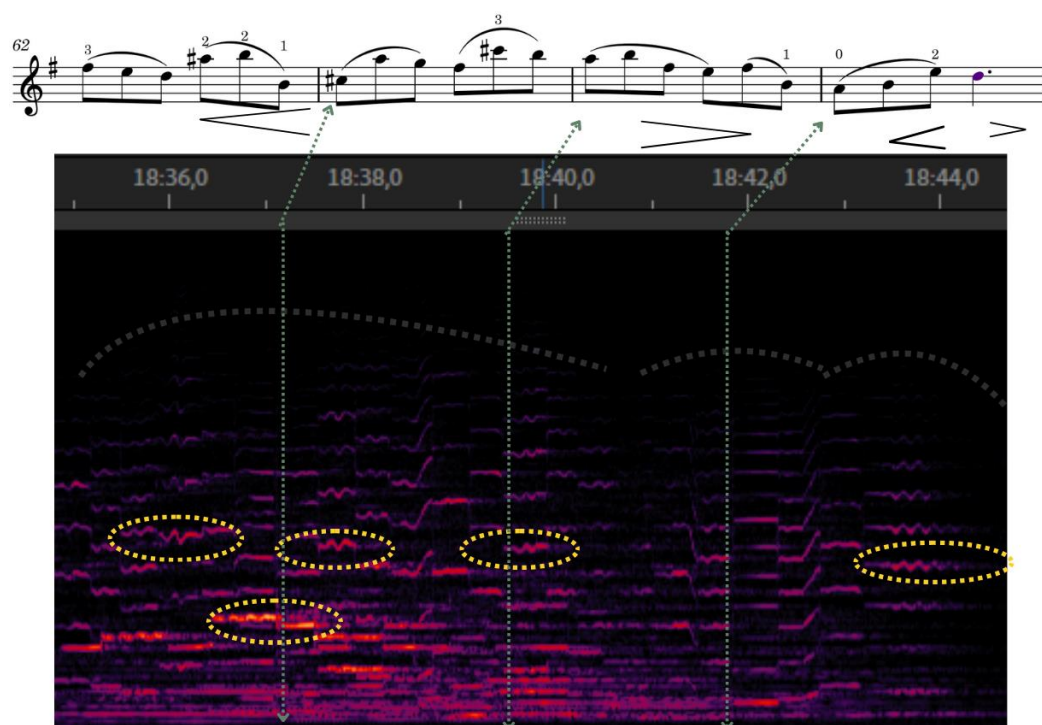
50

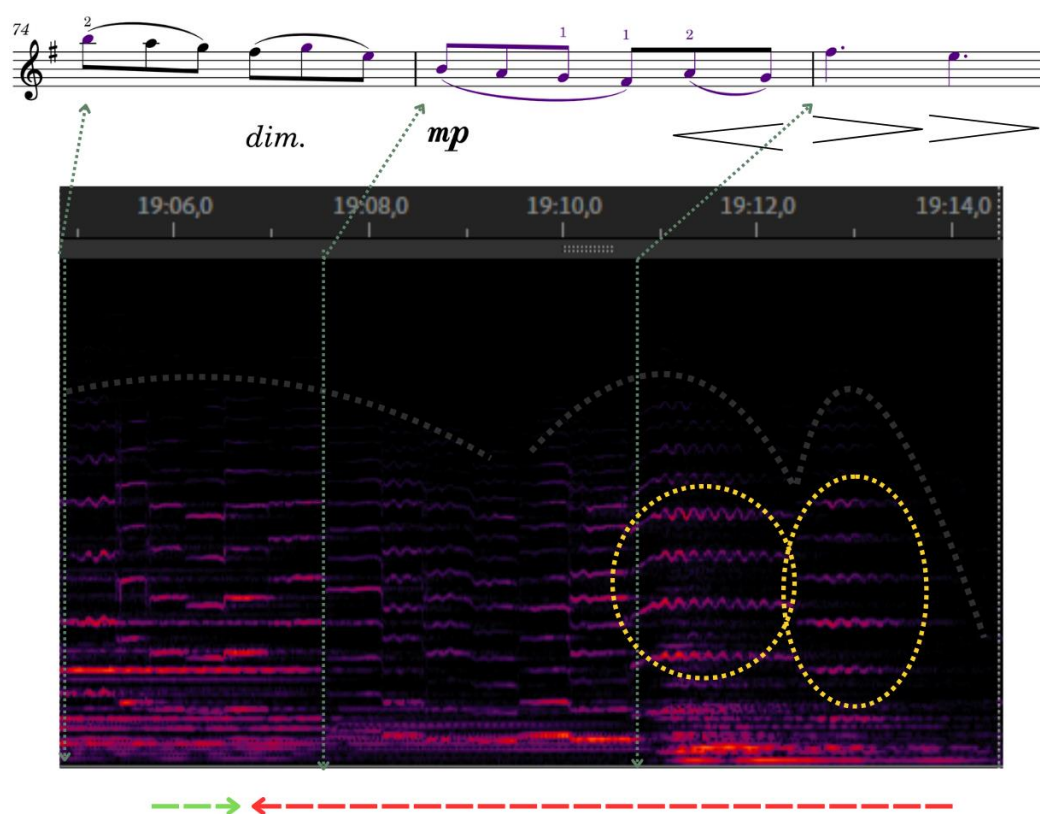
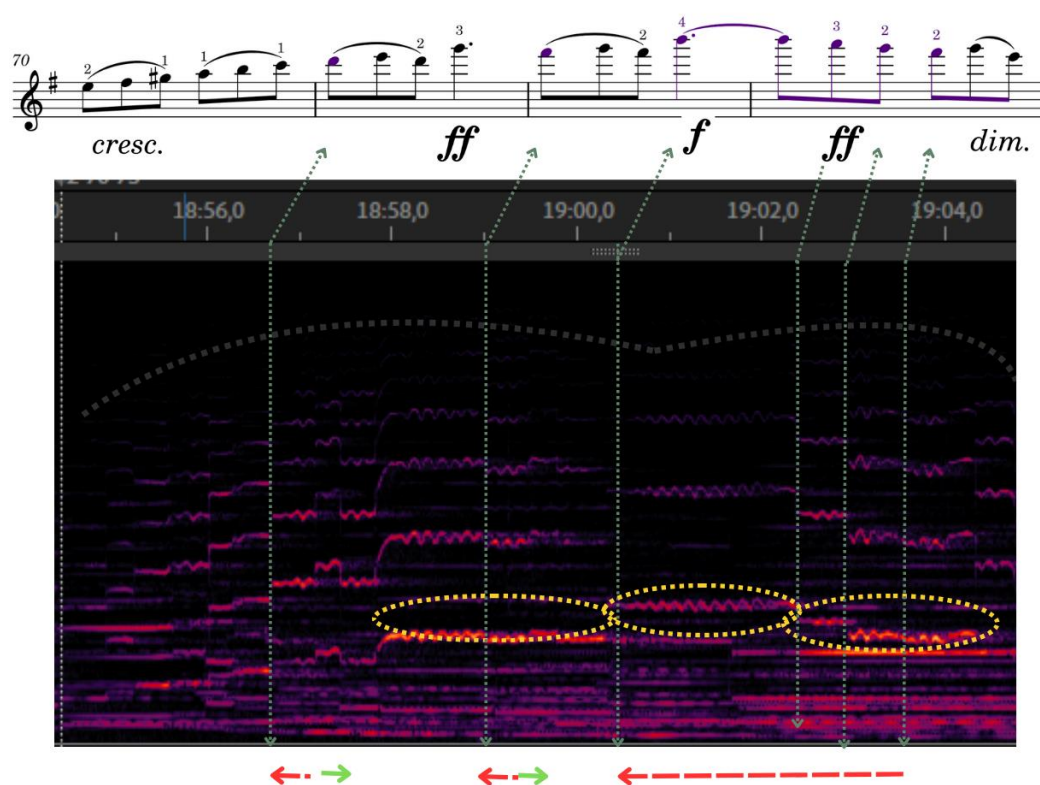
meno (calmíssimo) 1900
a tempo (calmo) 1904
semplice

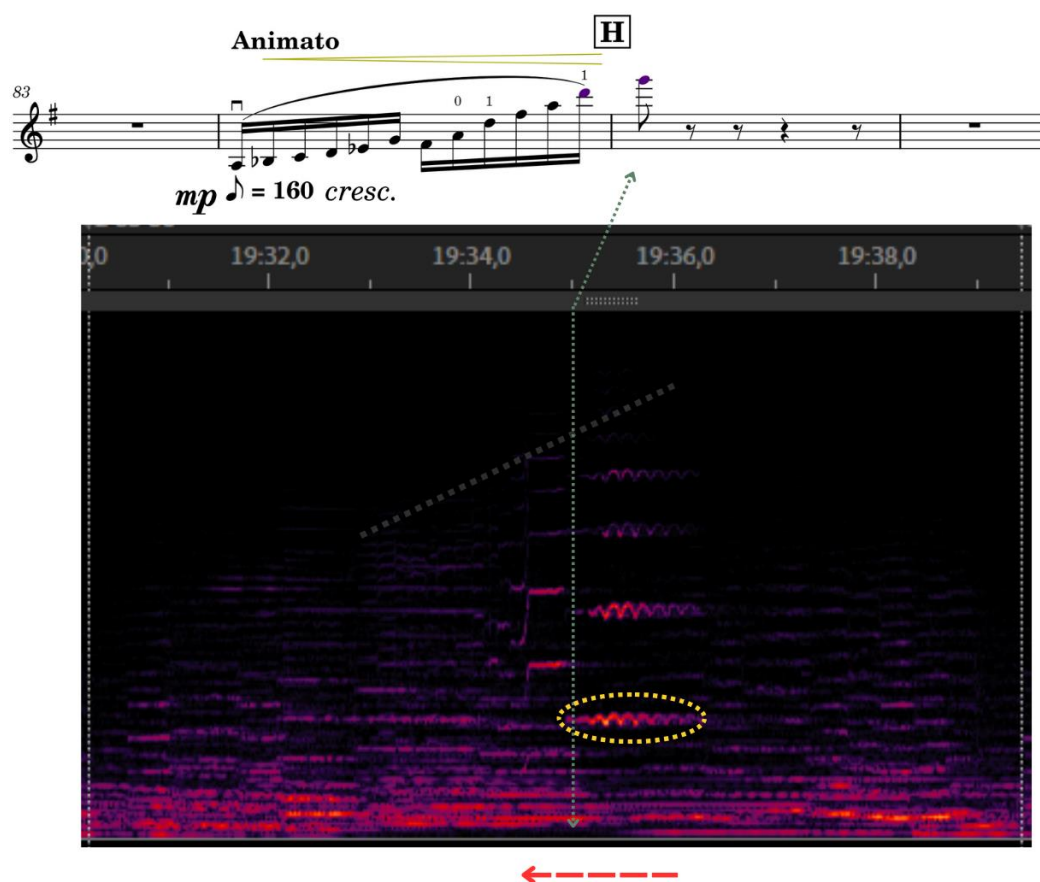
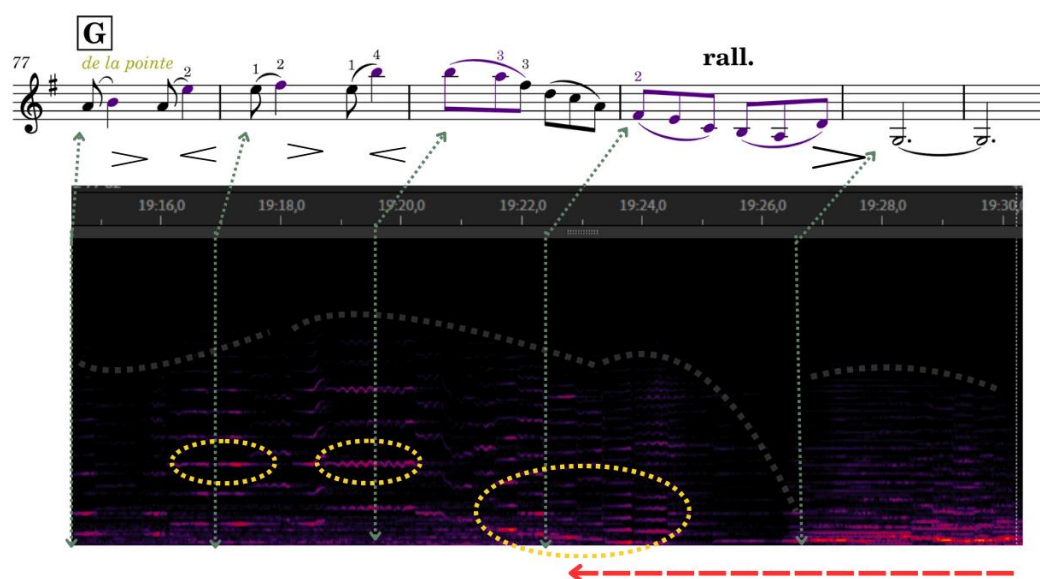
E *p*

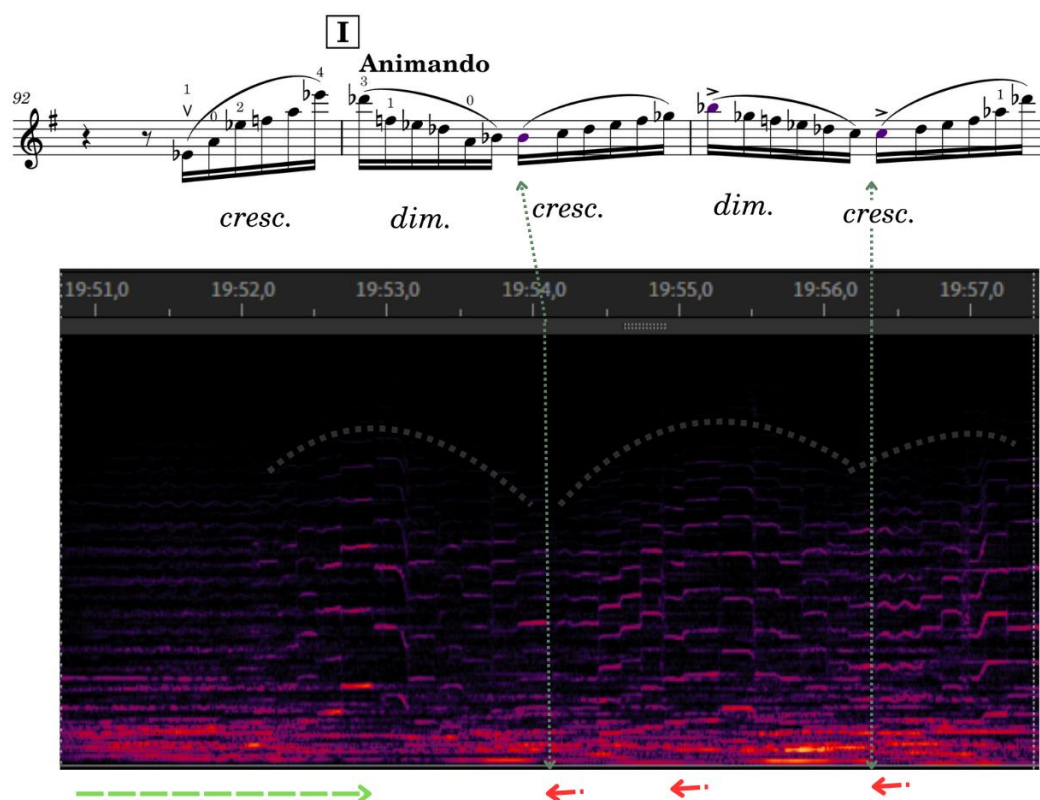
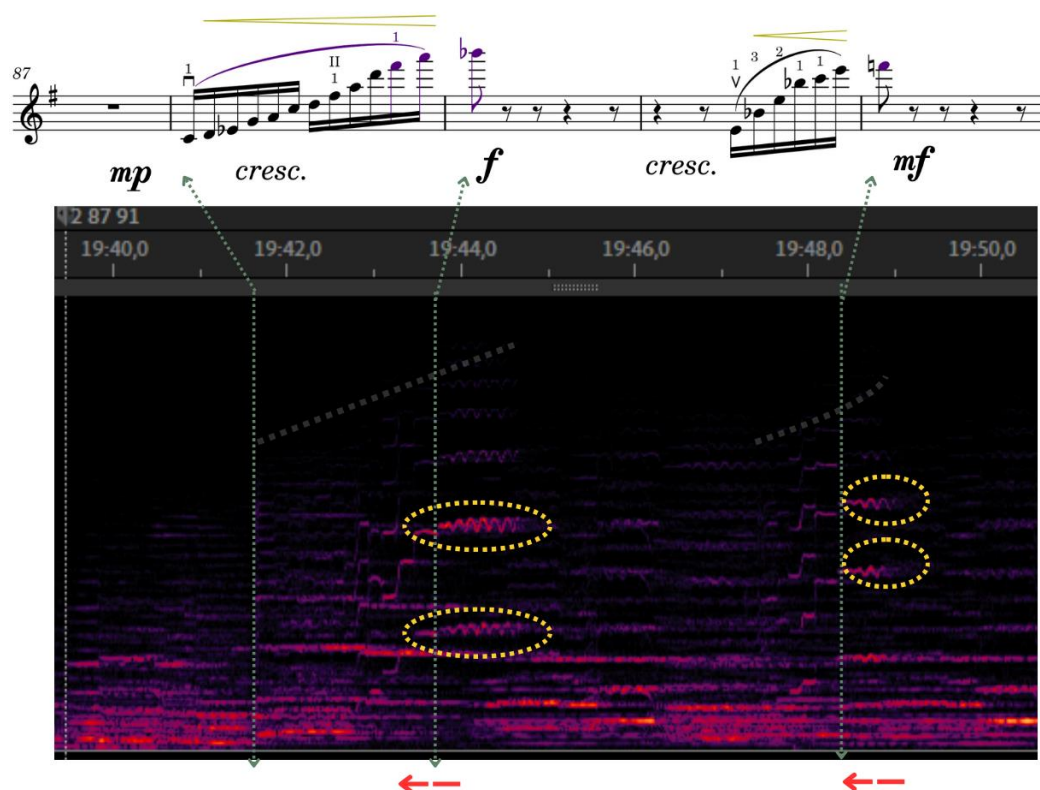
58 *mf* ♩ = 124

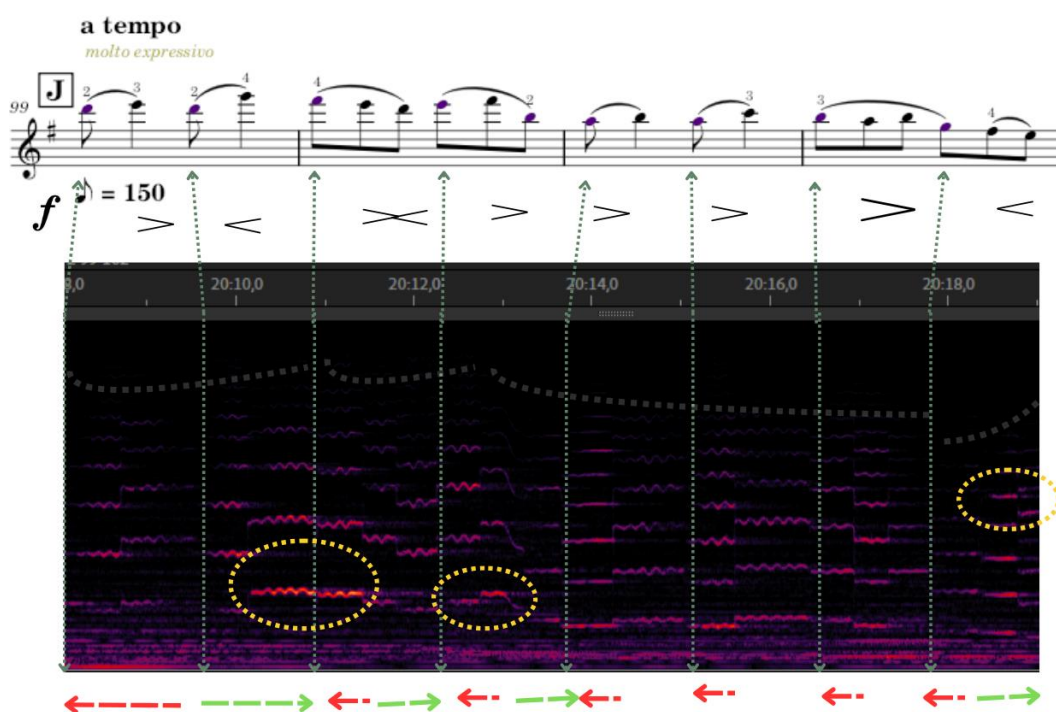
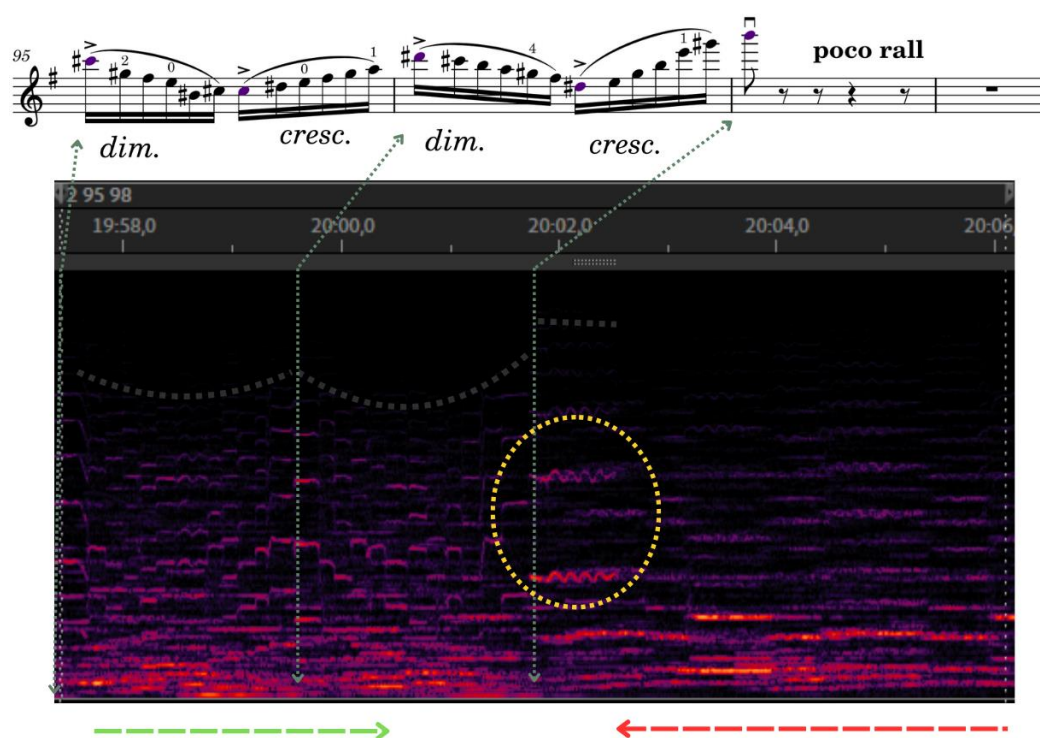
18:26,0 18:28,0 18:30,0 18:32,0 18:34,0

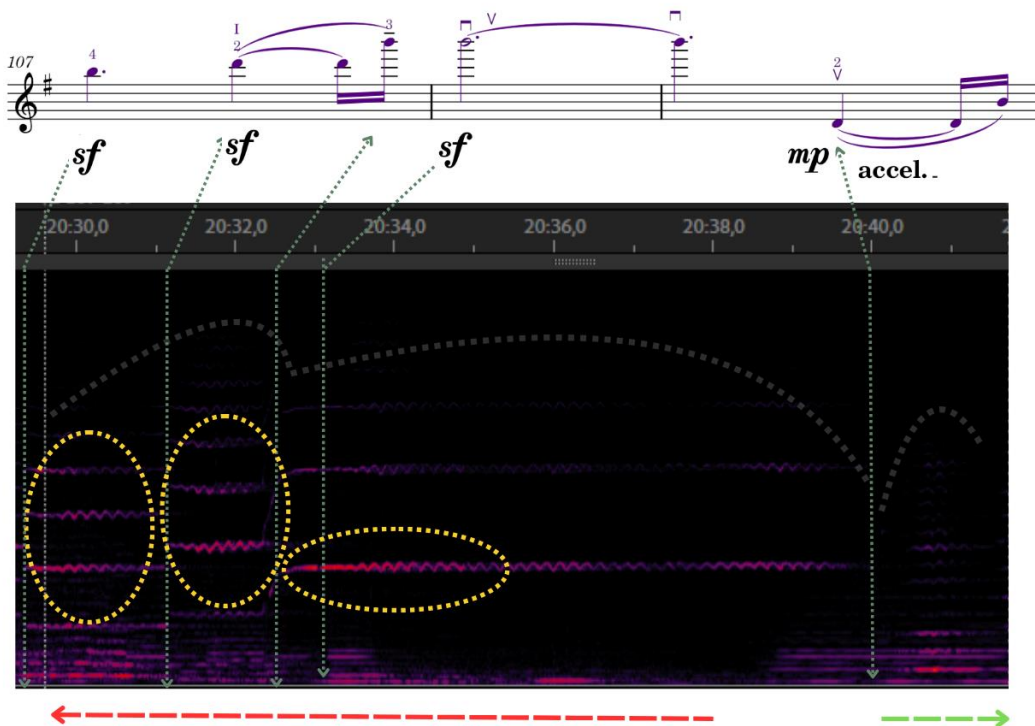
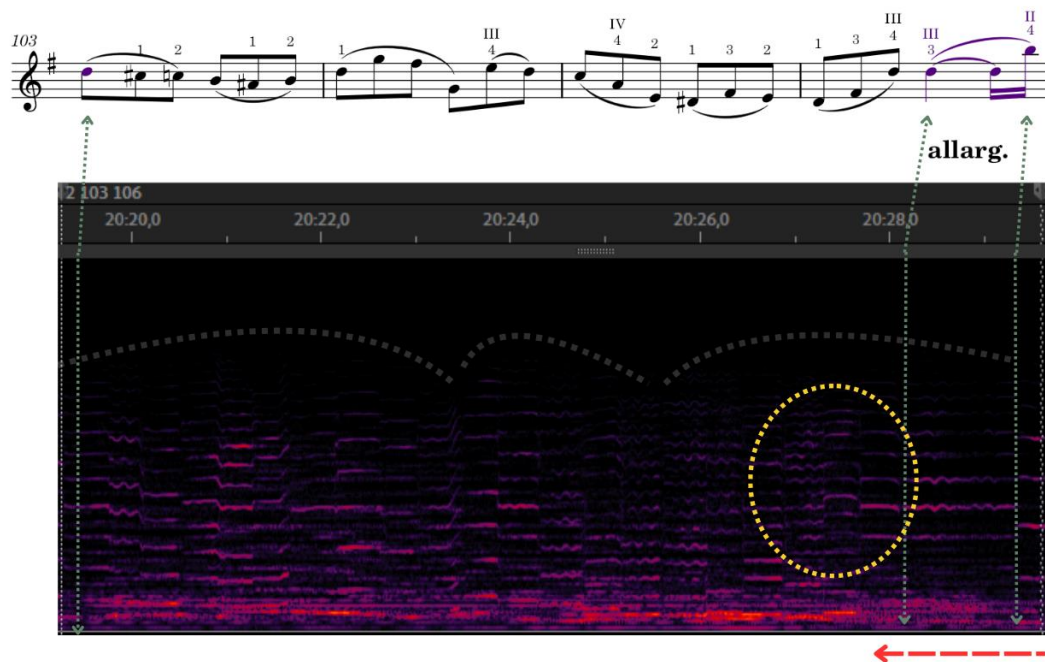






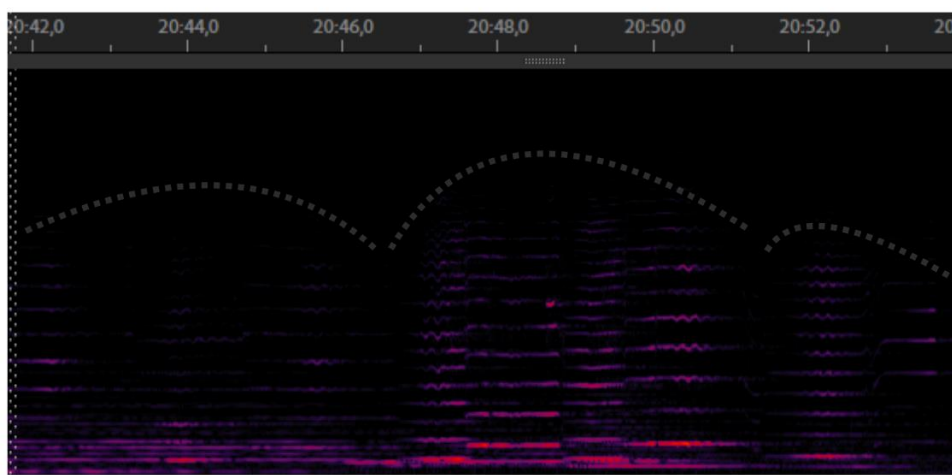






110

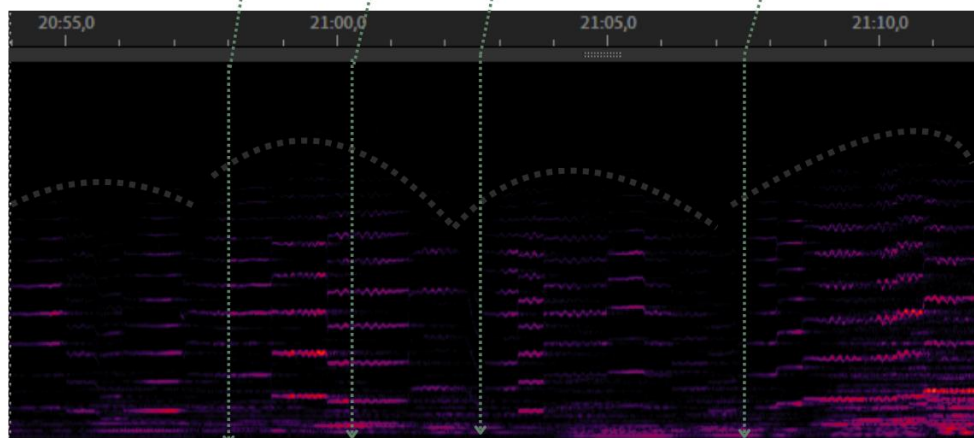
rit. *f* accel. rit. *mf*



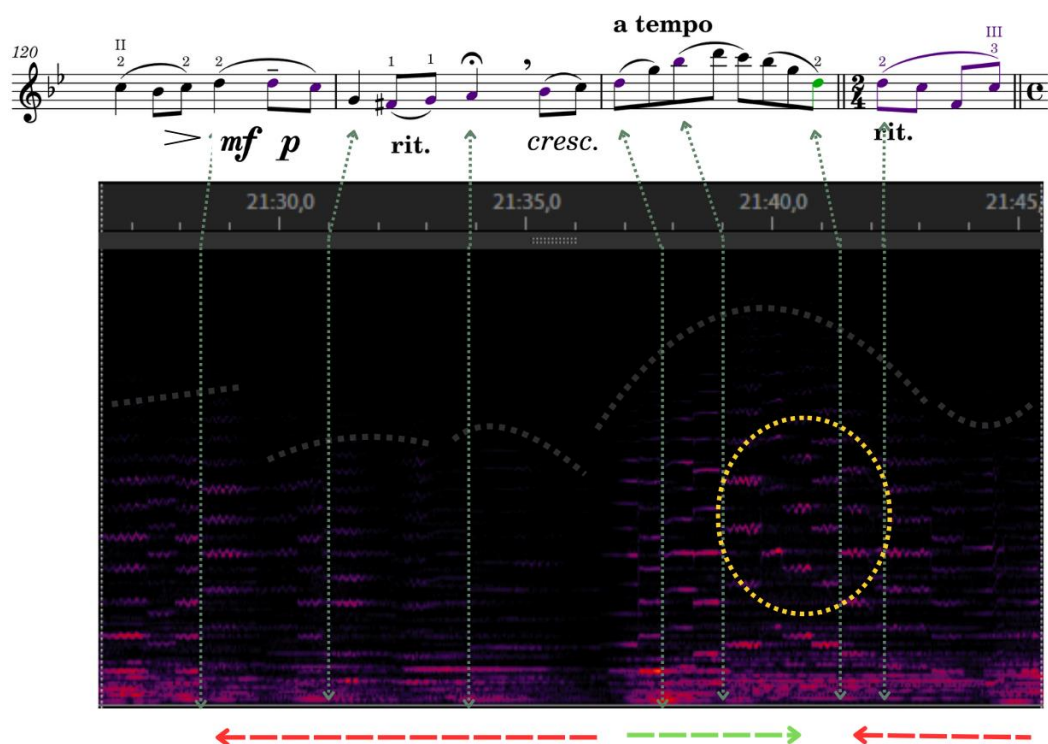
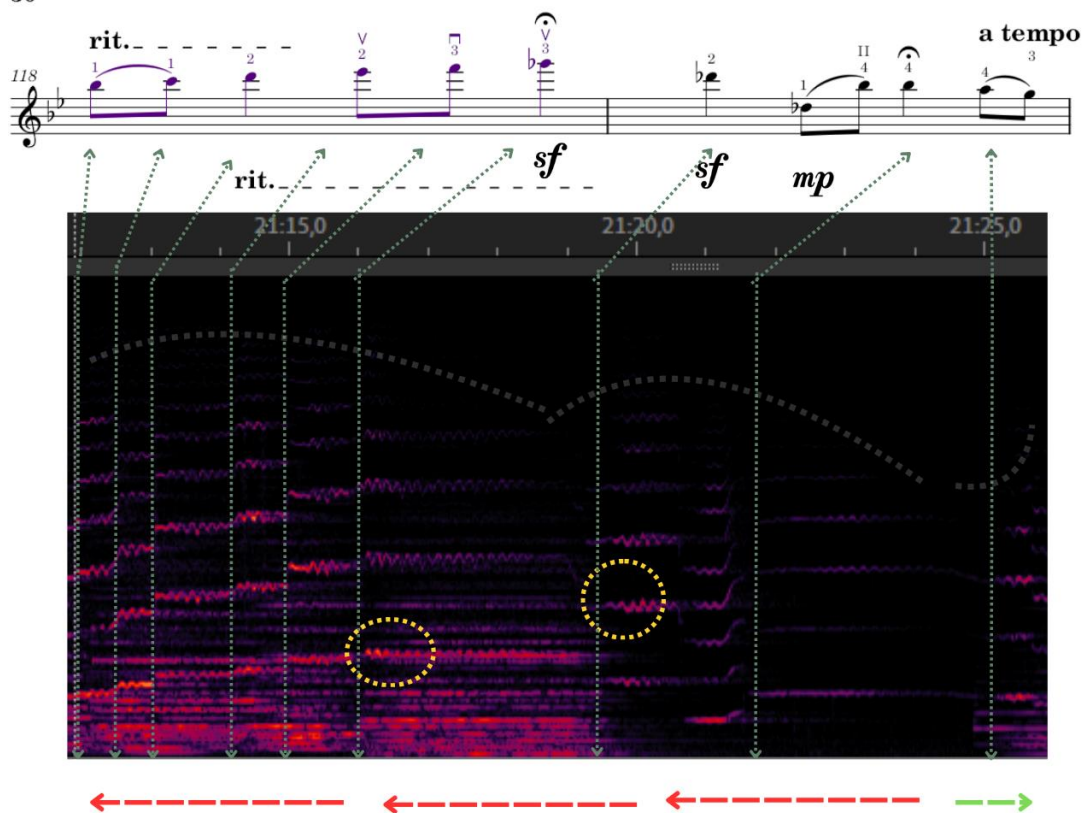
Adagio
primo tempo

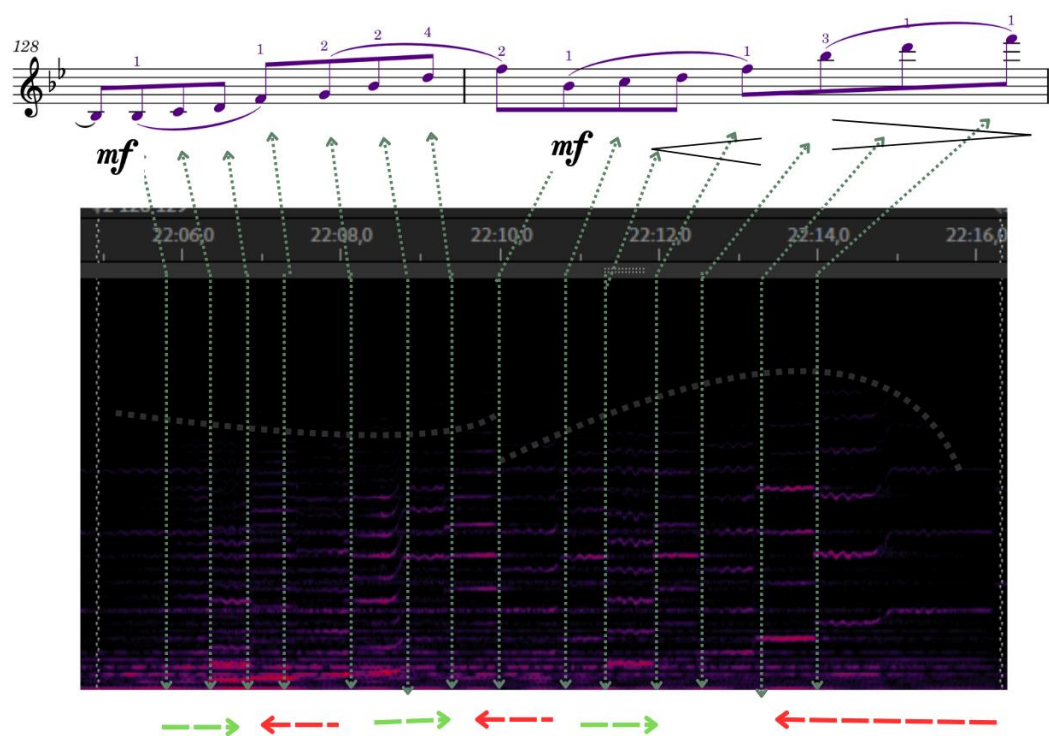
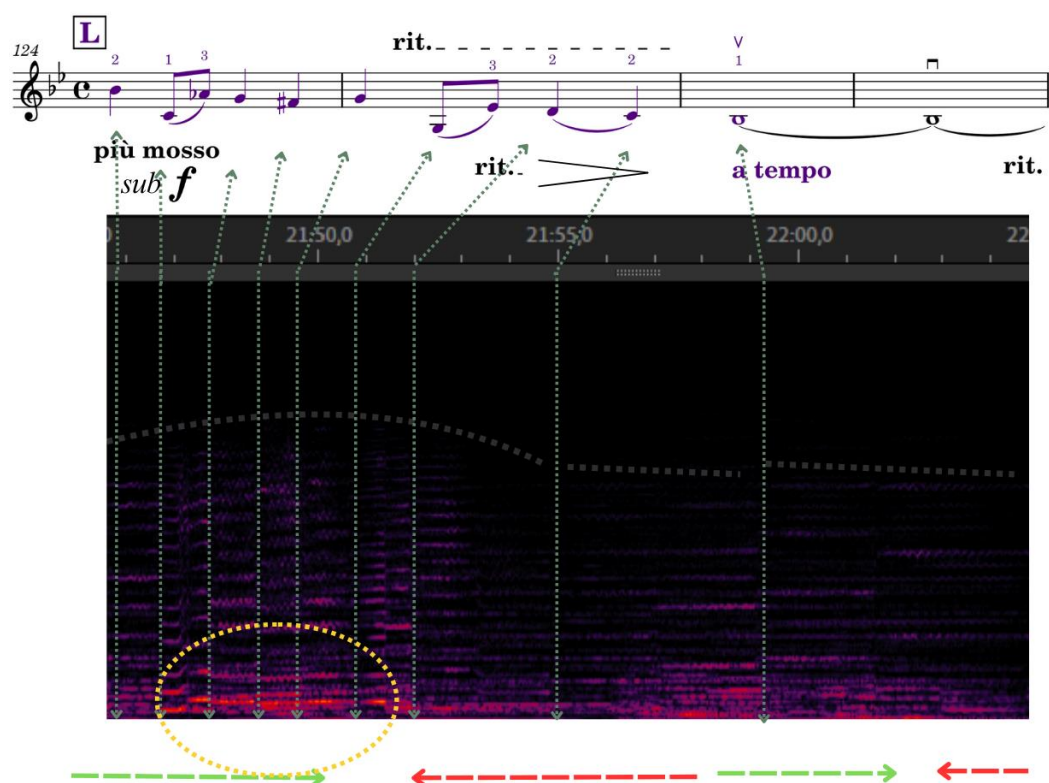
114

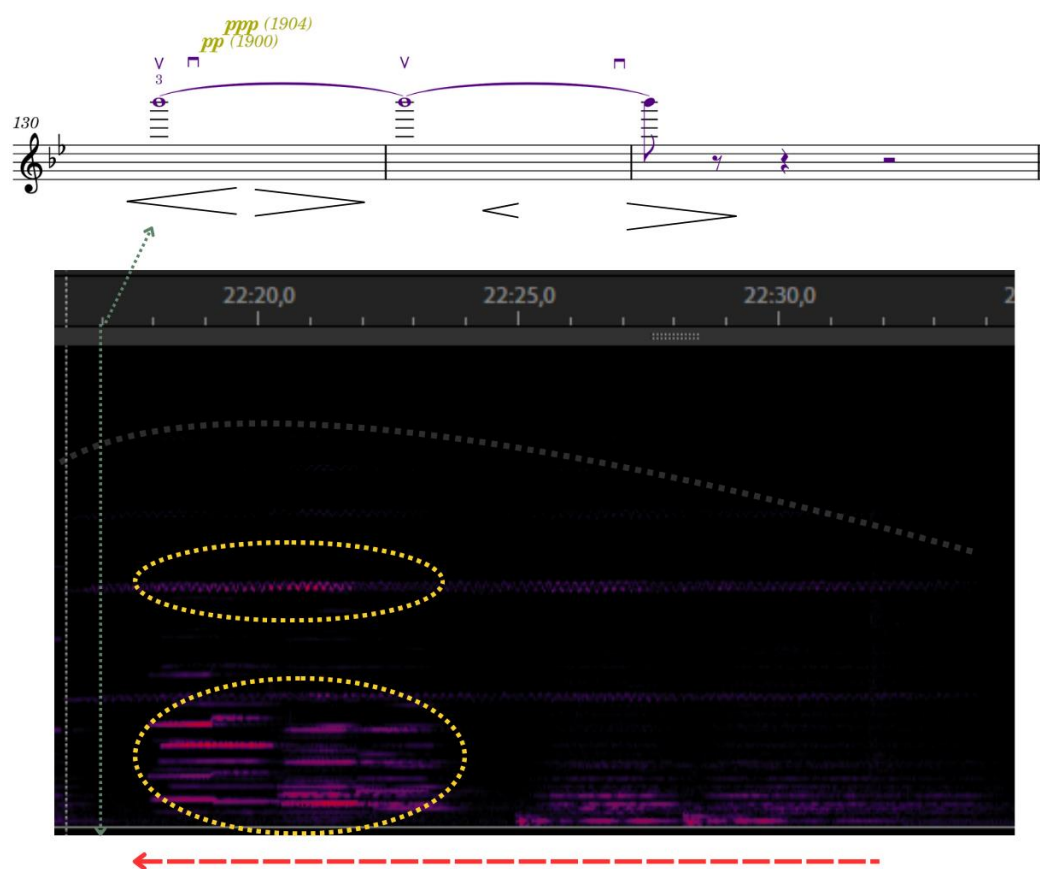
rit. a tempo accel. - -



30







III Movimento – Allegro Vivace

Allegro vivace
p deciso *talon*

Violino

$\text{♩} = 175$

mp *mf*

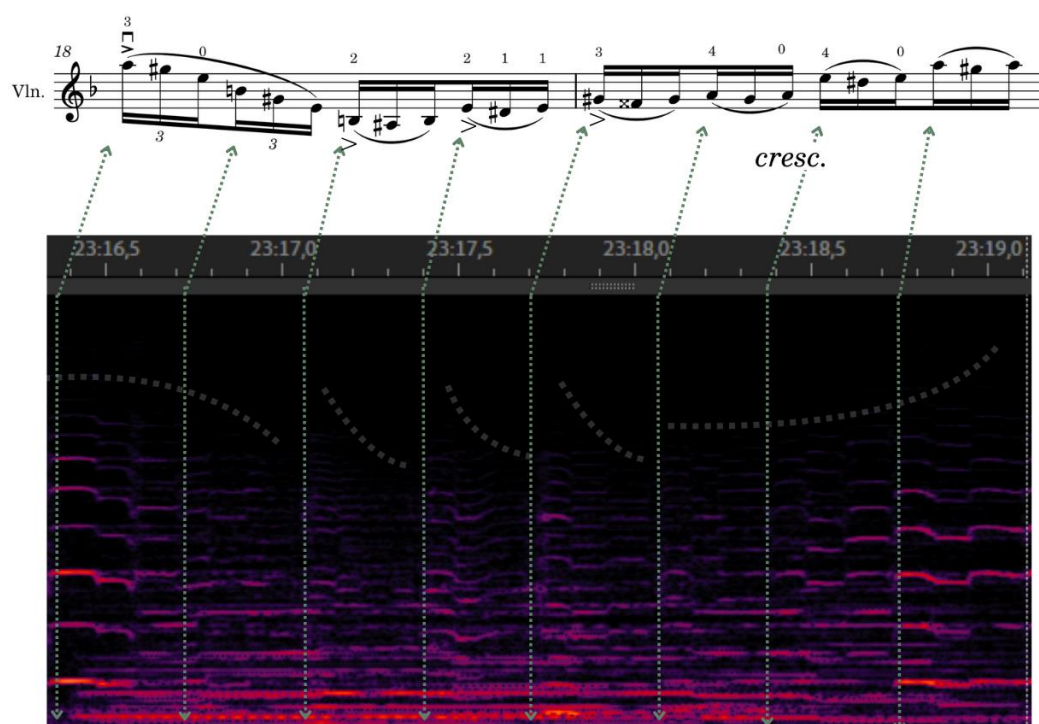
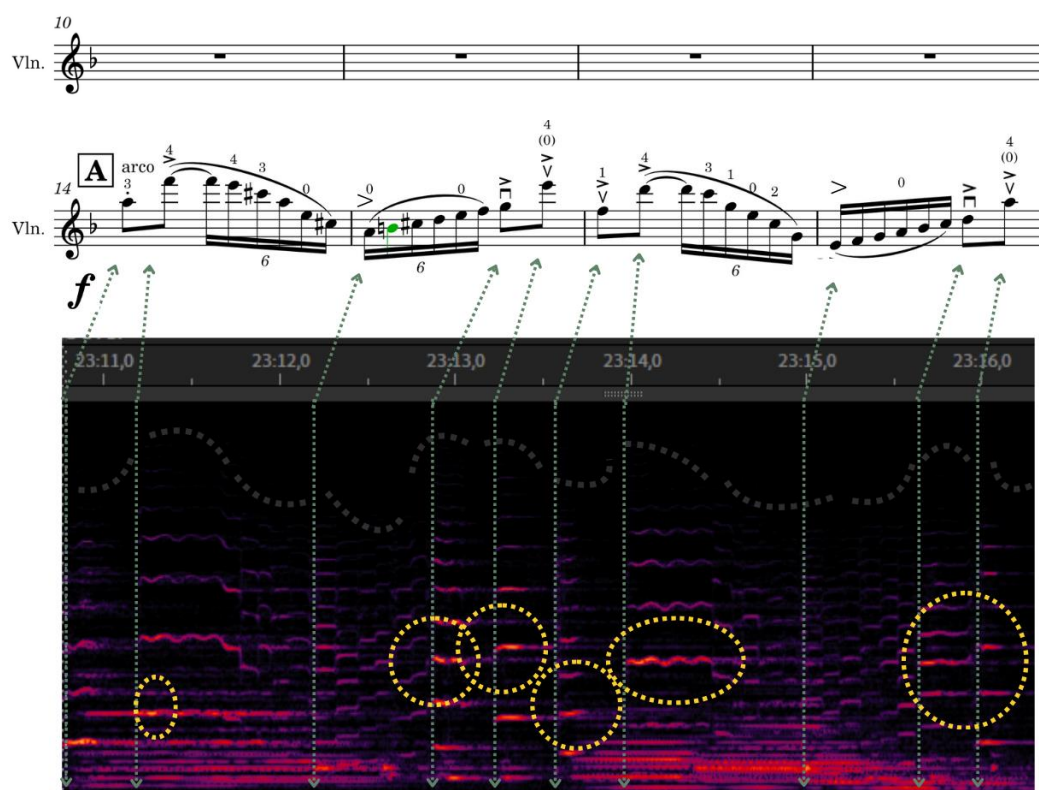
22:54,0 22:56,0 22:58,0 23:00,0

lache du talon

Vln.

dim. *cresc.* *pizz.*

23:02,0 23:03,0 23:04,0 23:05,0



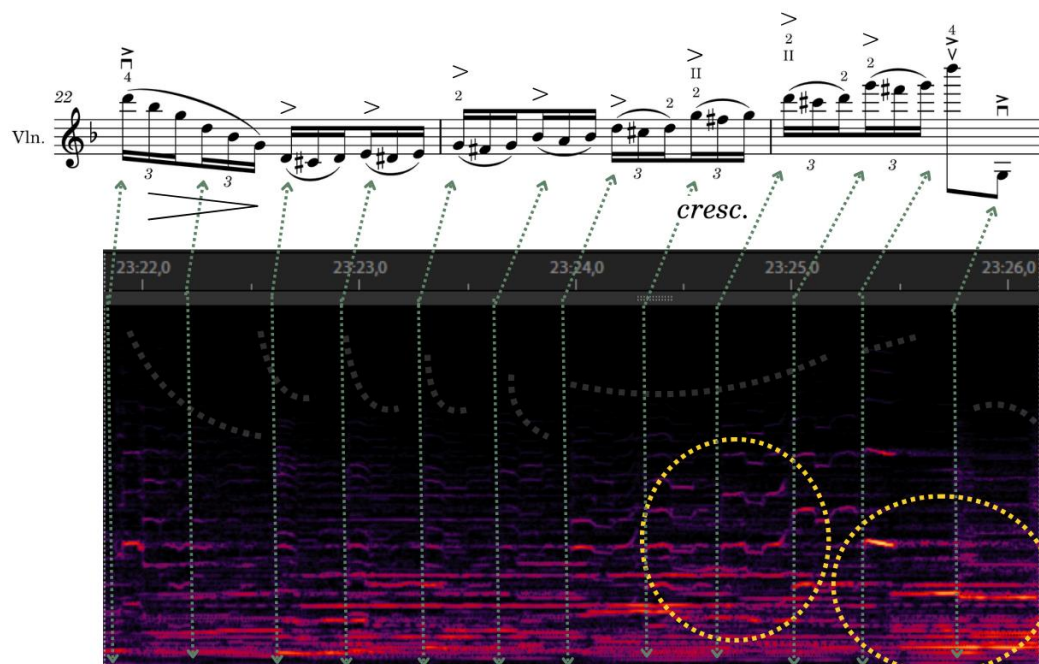
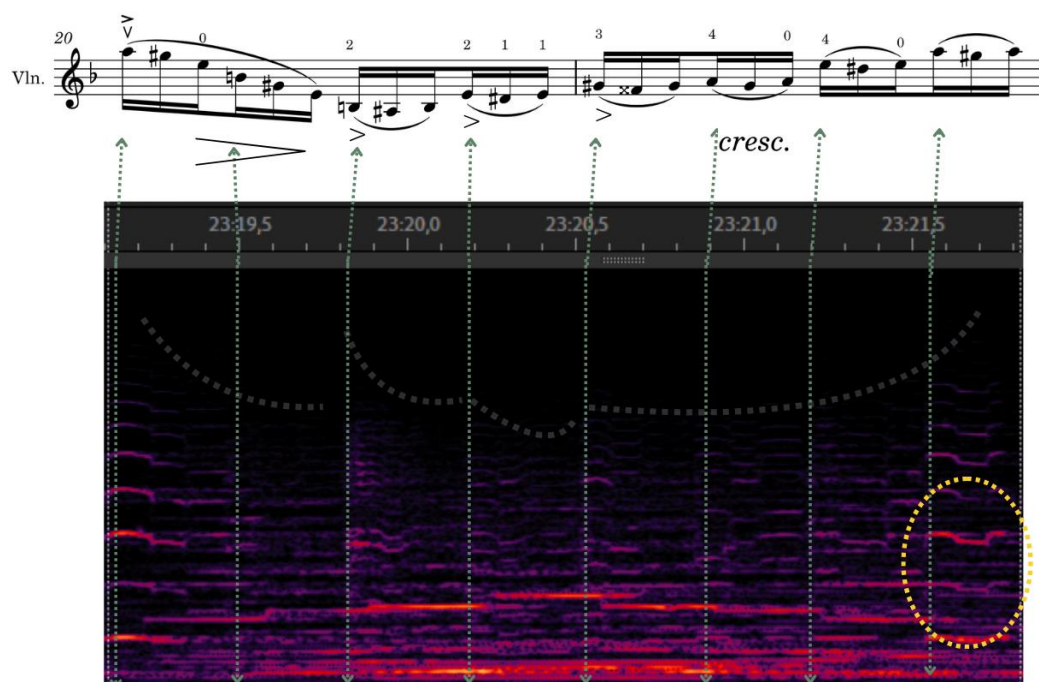


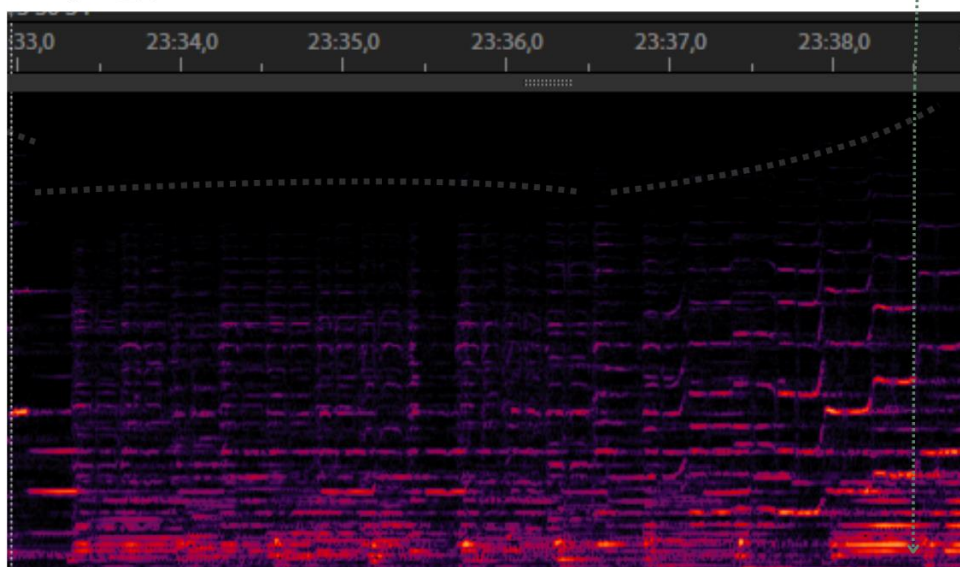
Figure 1 displays a musical score for Violin (Vln.) and a corresponding spectrogram. The musical score is for a violin part, starting at measure 25. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings 'dim.' and 'cresc.'. The spectrogram below the score shows the frequency content over time, with two yellow dotted ellipses highlighting specific regions of interest. Vertical green dashed arrows connect the musical notes to the spectrogram, and horizontal green dashed arrows indicate time intervals.

Vln. 30

ff *cresc.* *stringendo* *ff* *allarg.*

$\text{♩} = 200$

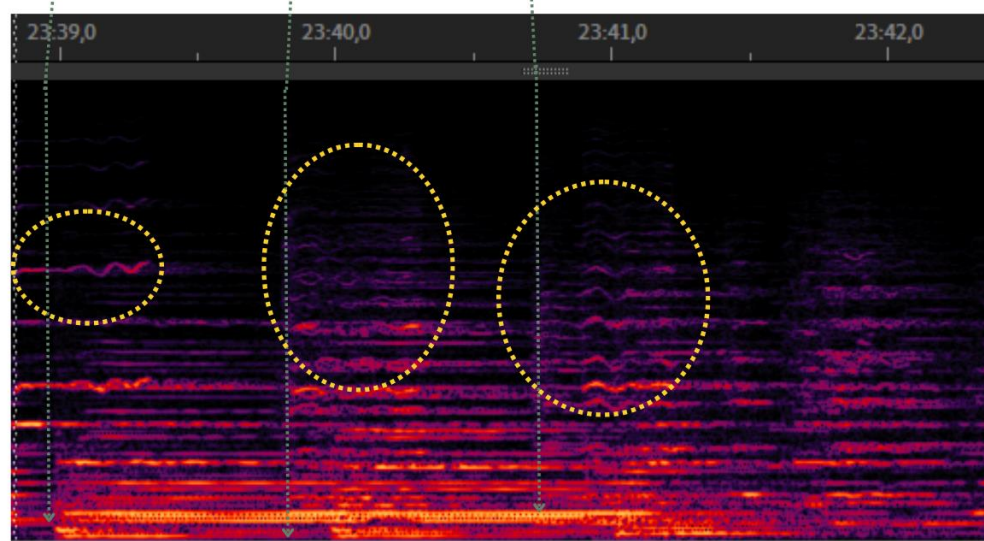
0 0 2 4 0 1 3 2 1 3 1 1 2



Vln. 35

(allarg.) **B**

3 3 2 0 3





55

Vln.

f

p

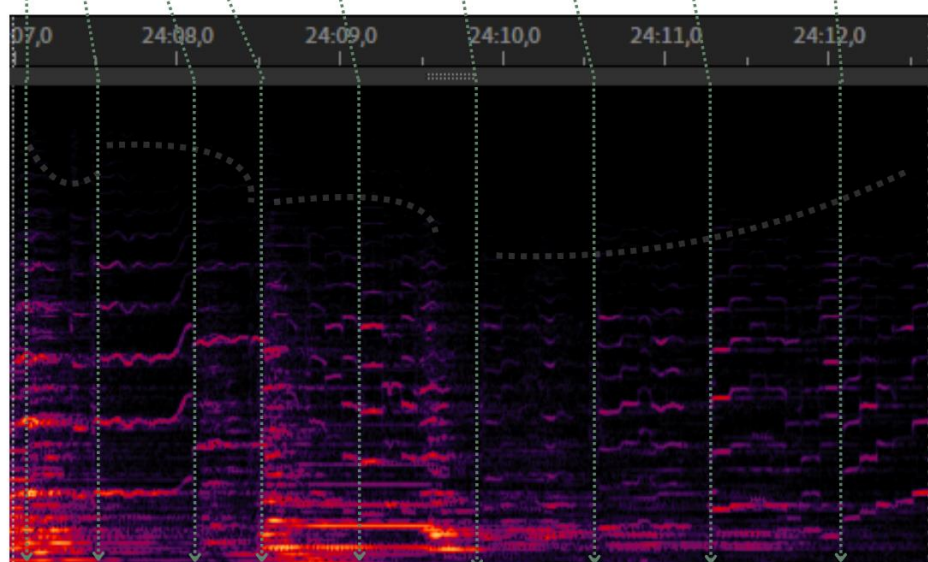
cresc.

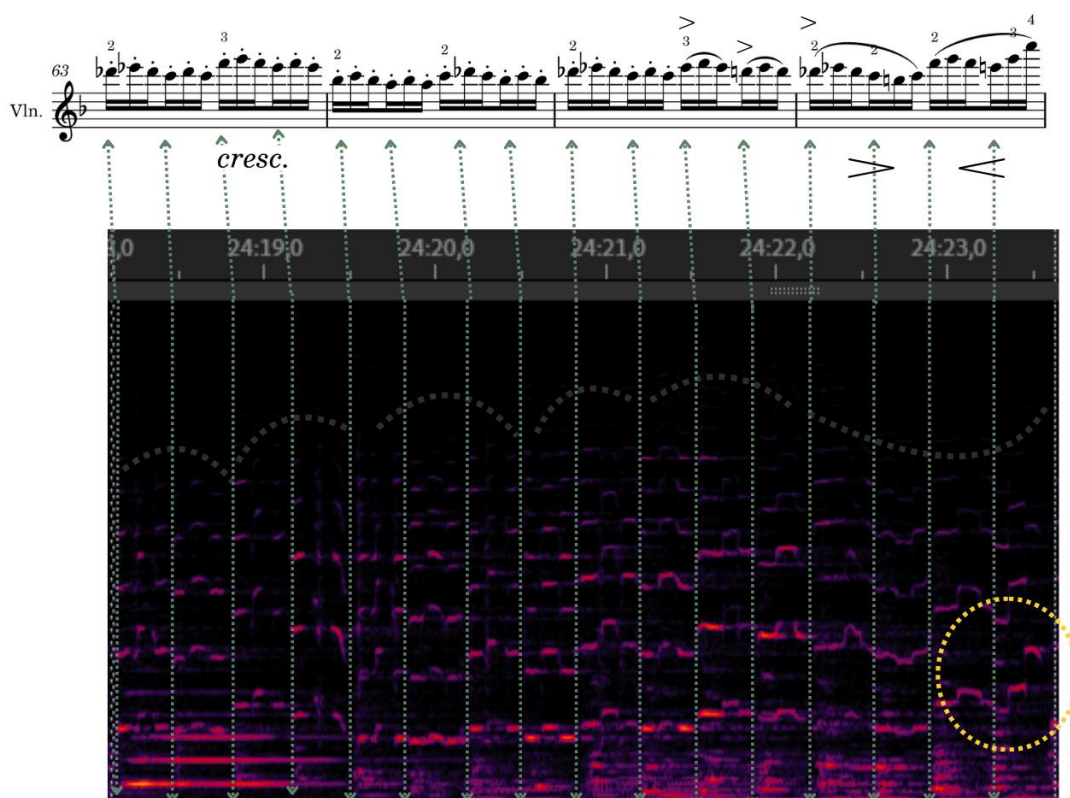
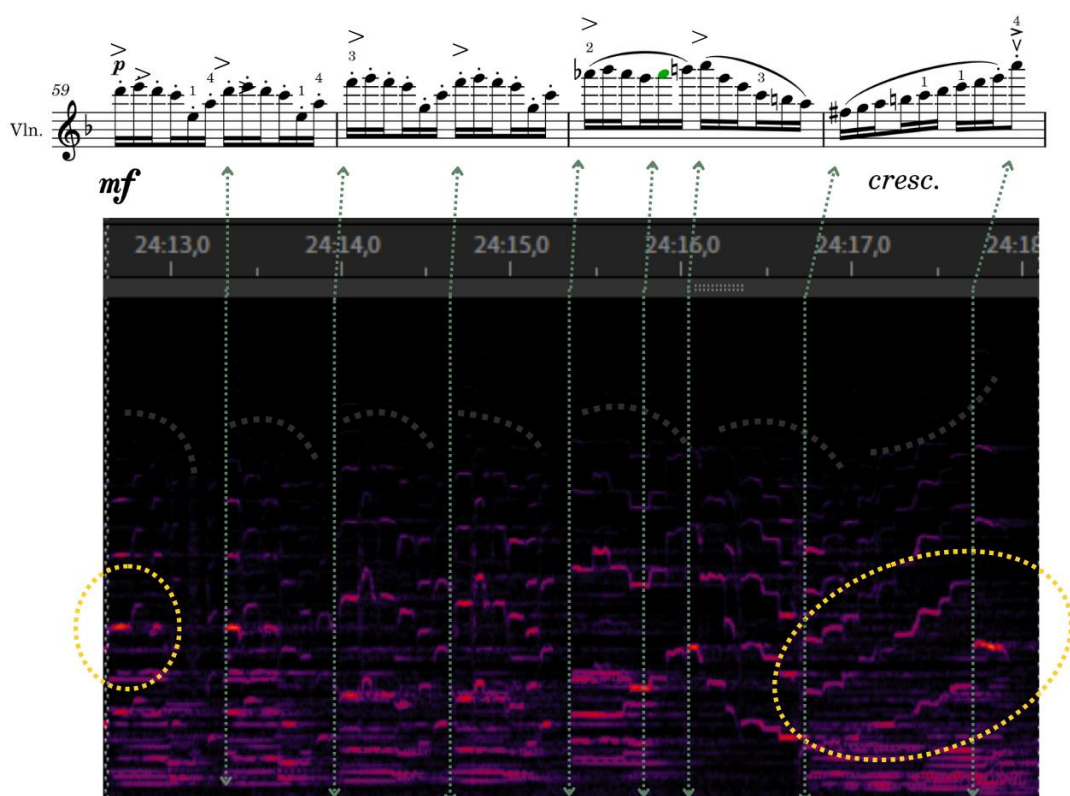
f

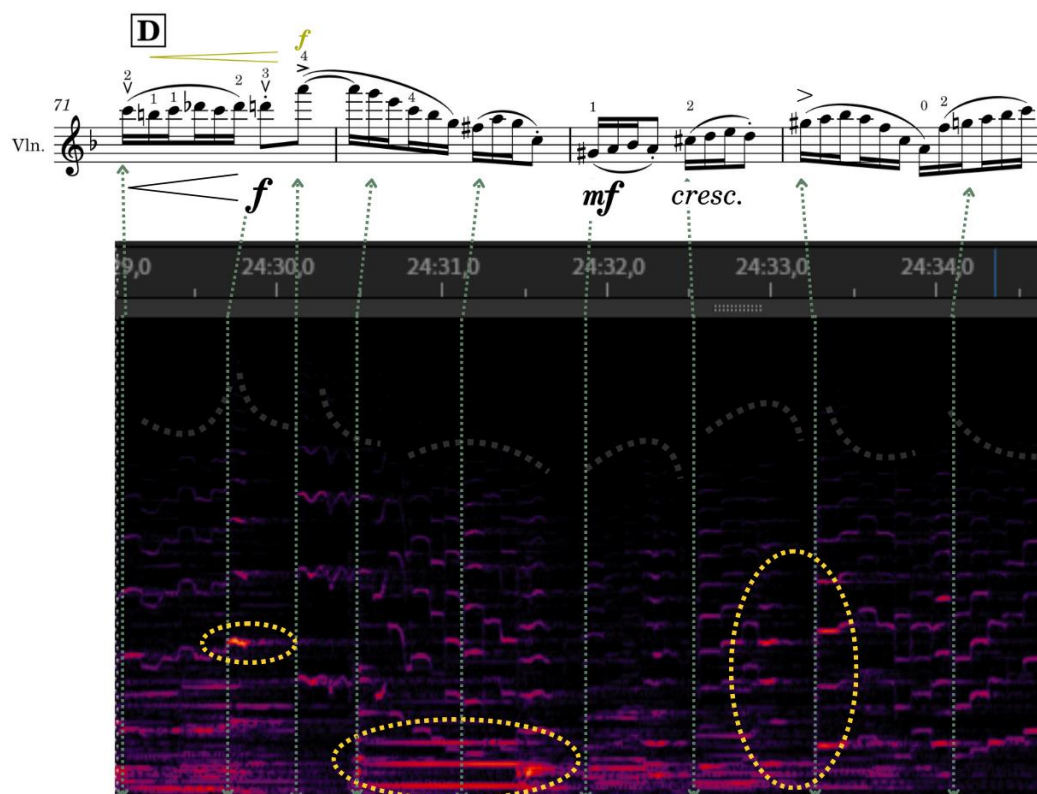
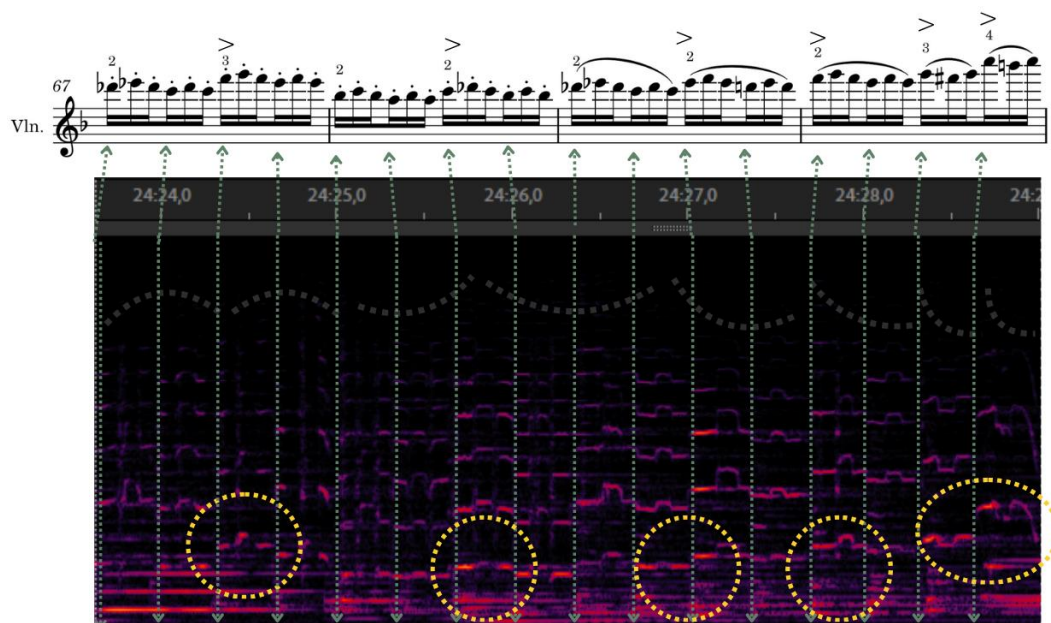
mf

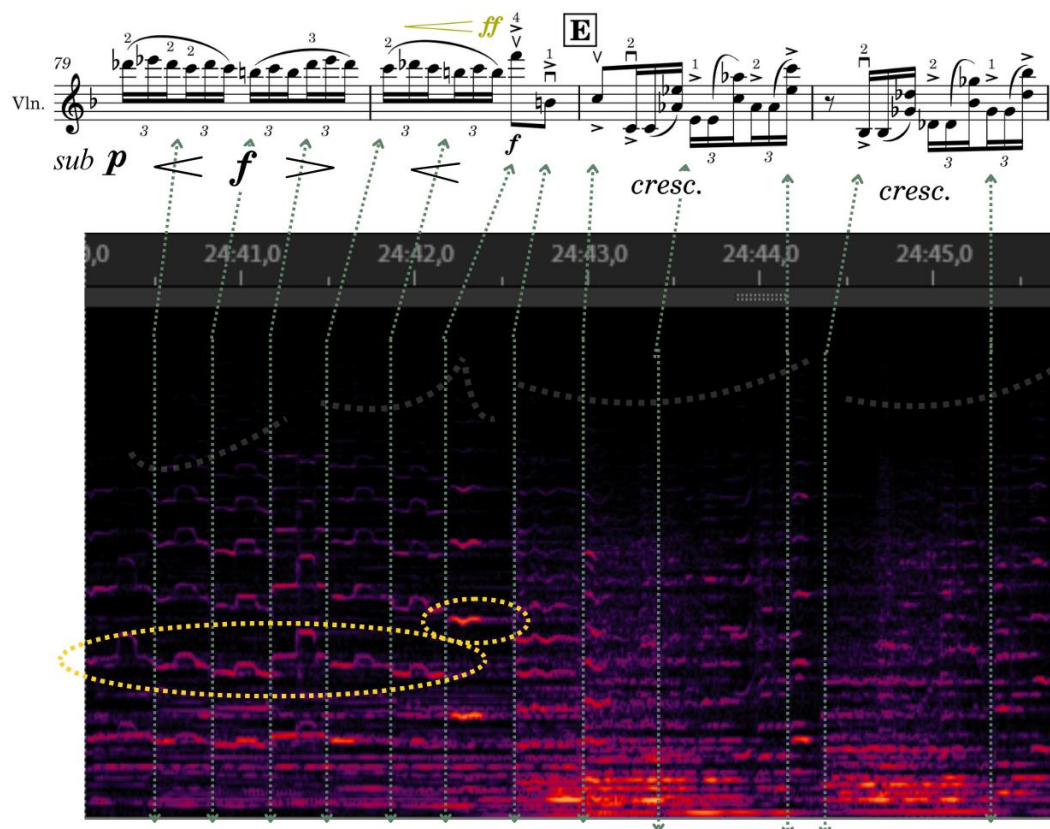
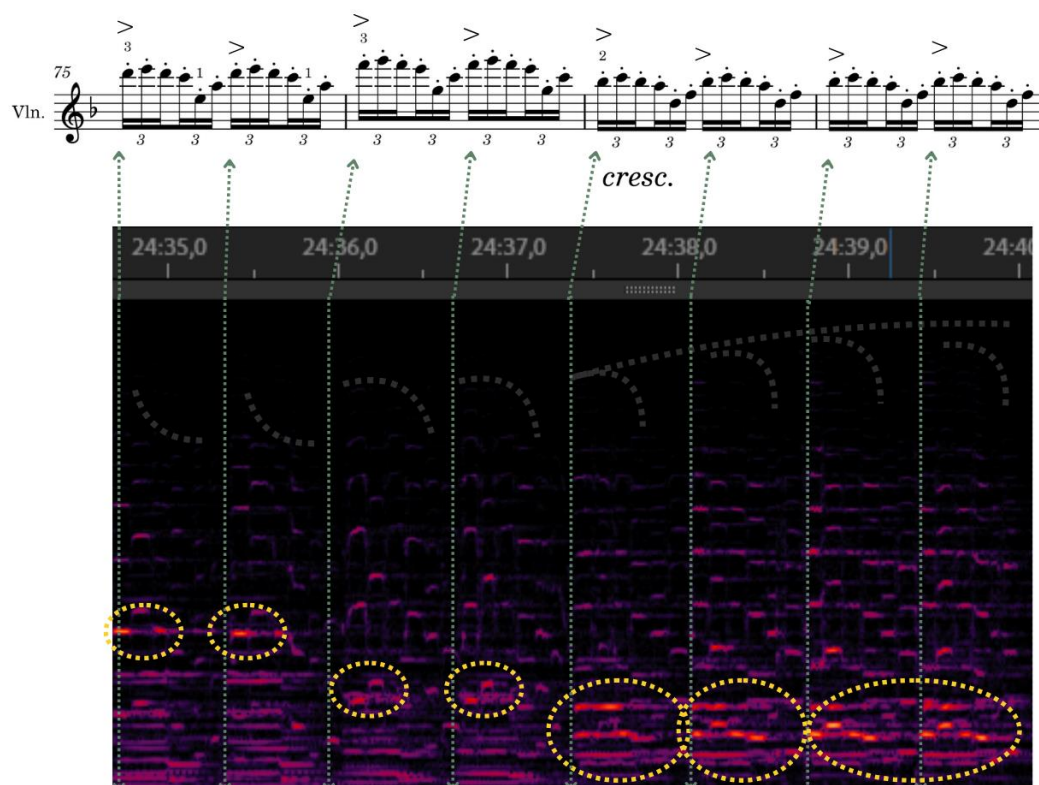
cresc.

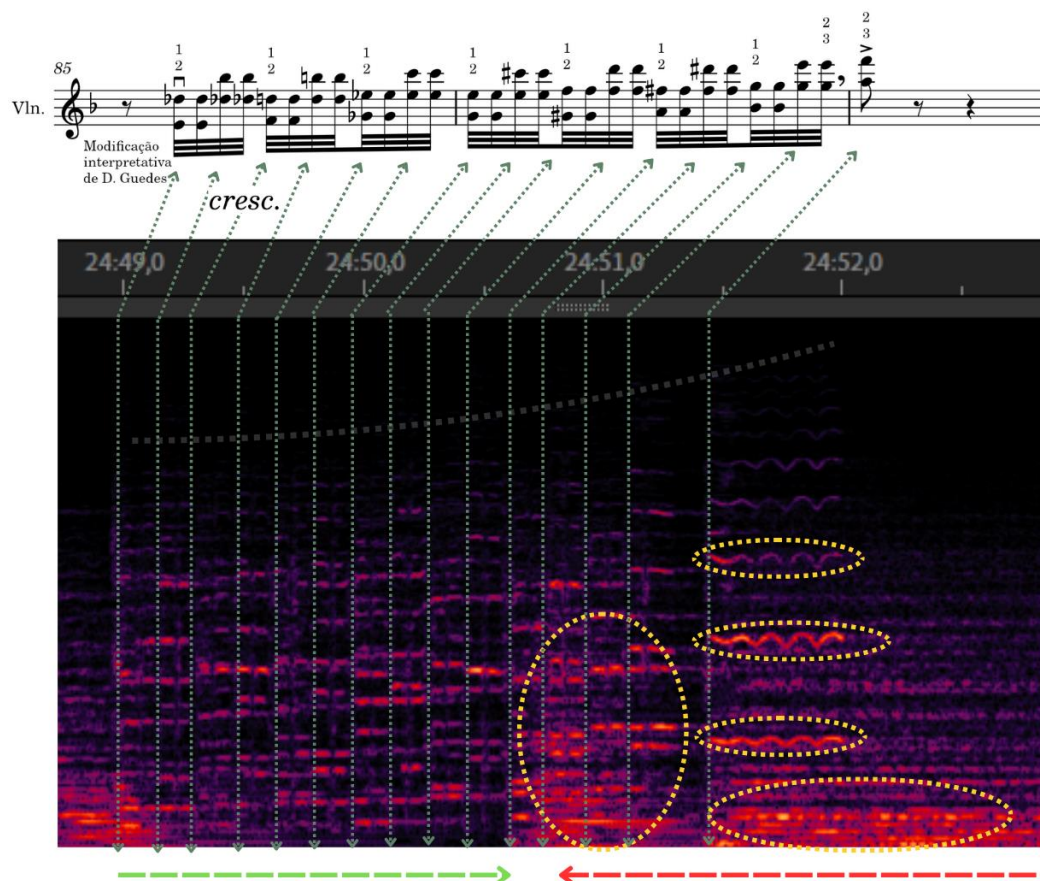
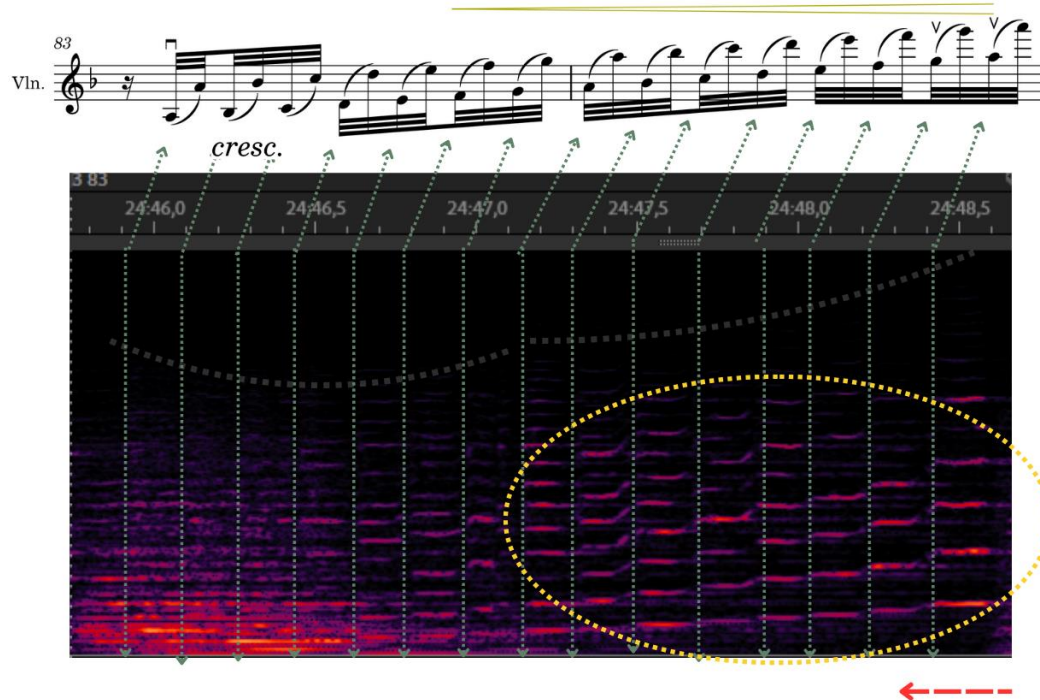
$\text{♩} = 175$













Meno mosso
molto tranquillo (1900)
calmo (1904)

F

pp

104

Vln.

mf ♩ = 150

cresc.

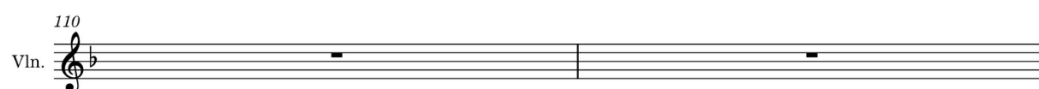
accel.
dim.

cresc. rit.

♩ = 175

a tempo

25:16,0 25:18,0 25:20,0 25:22,0 25



Meno

p

Vln. 112

mf ♩ = 150

accel. dim.

cresc. rit.

a tempo ♩ = 175

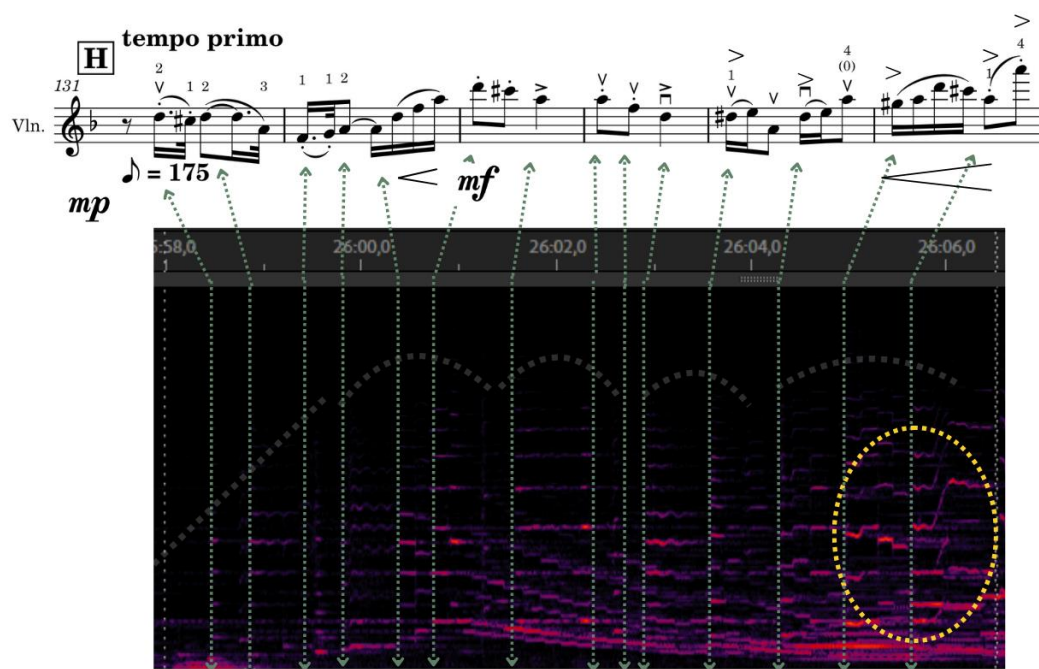
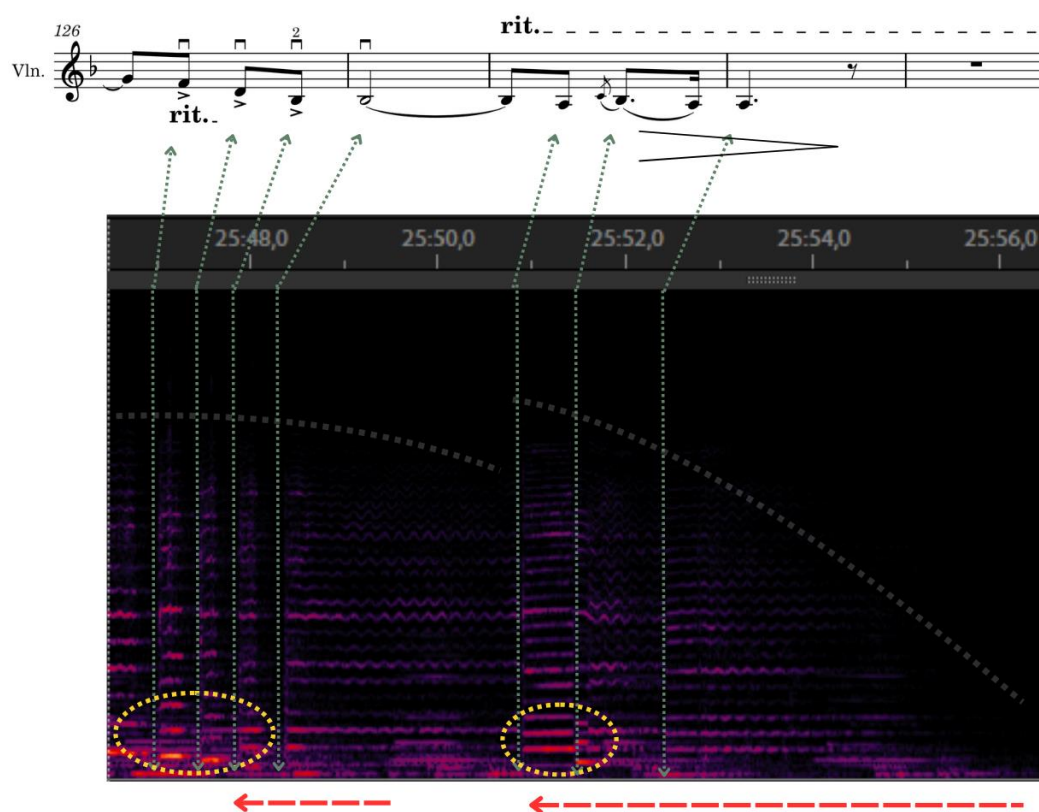
25:28,0 25:30,0 25:32,0 25:34,0

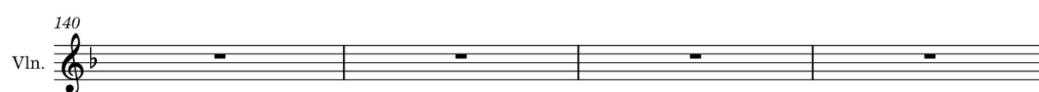
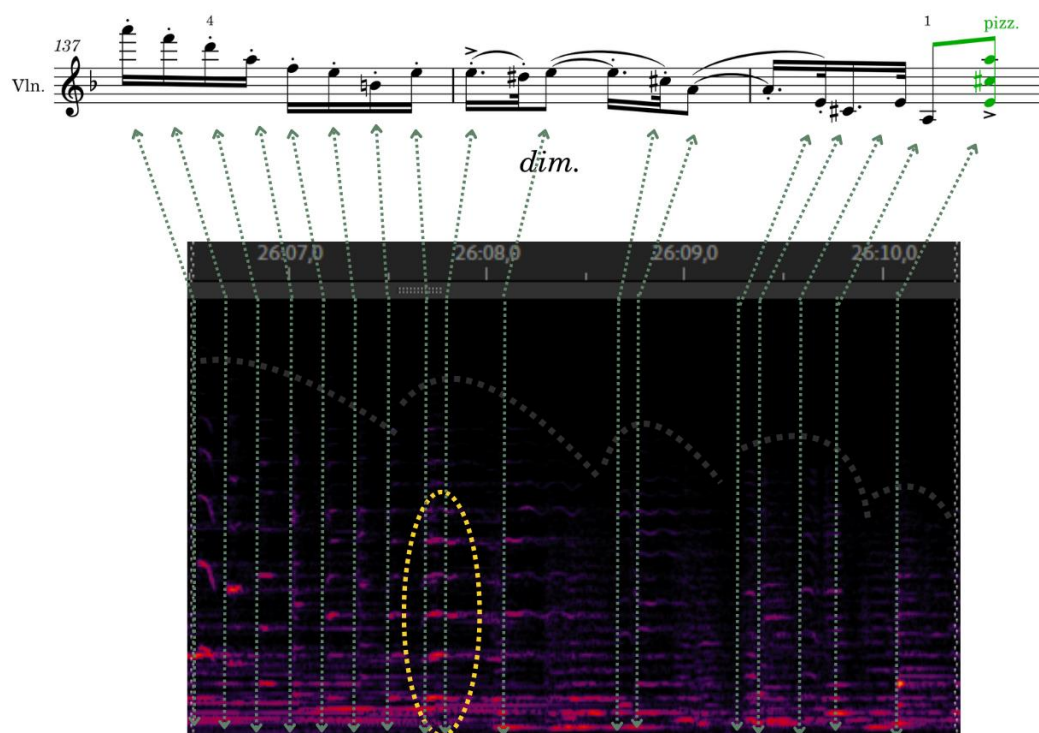
Vln. 118

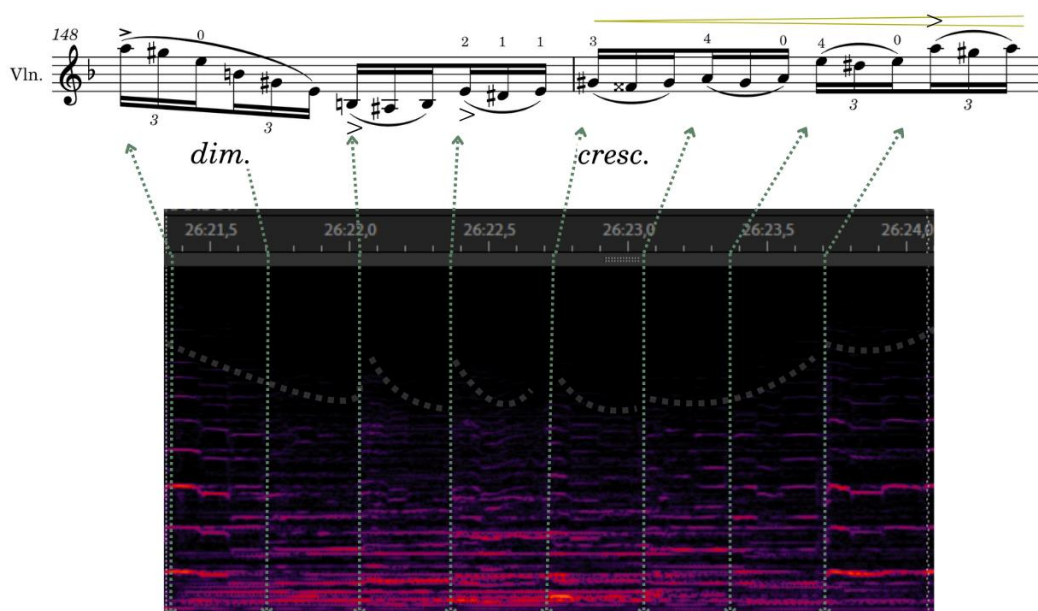
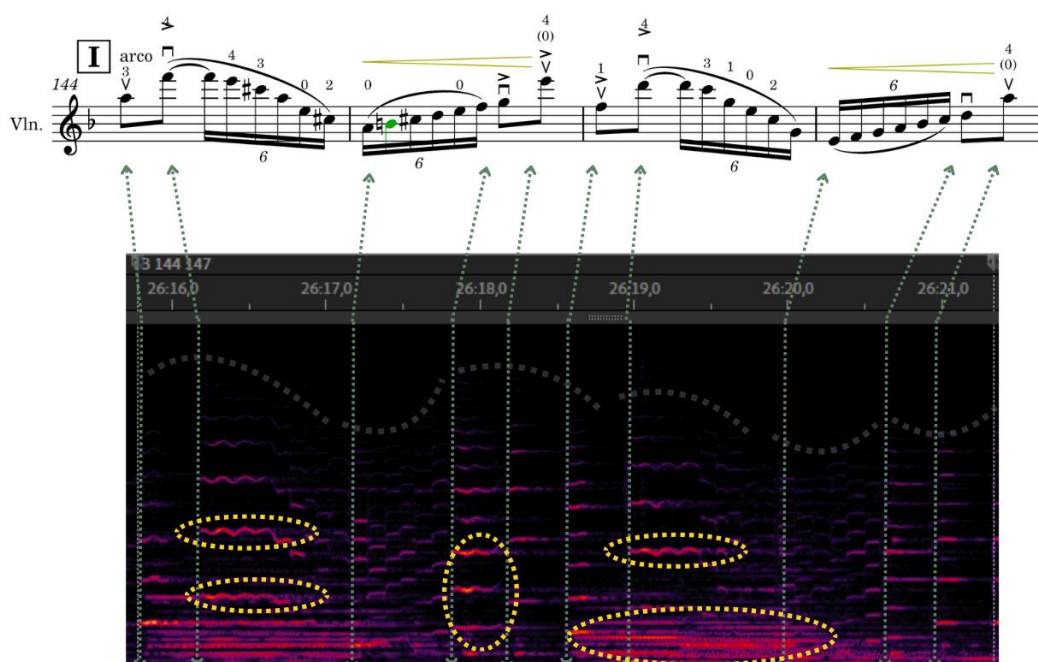
G

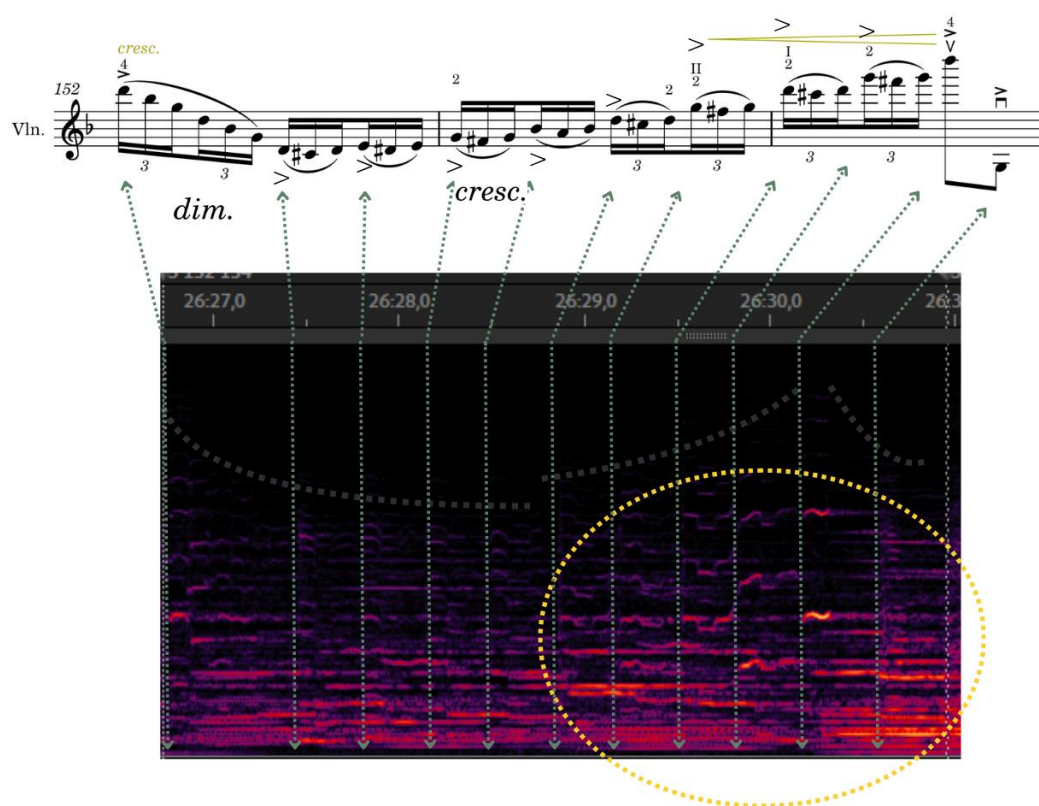
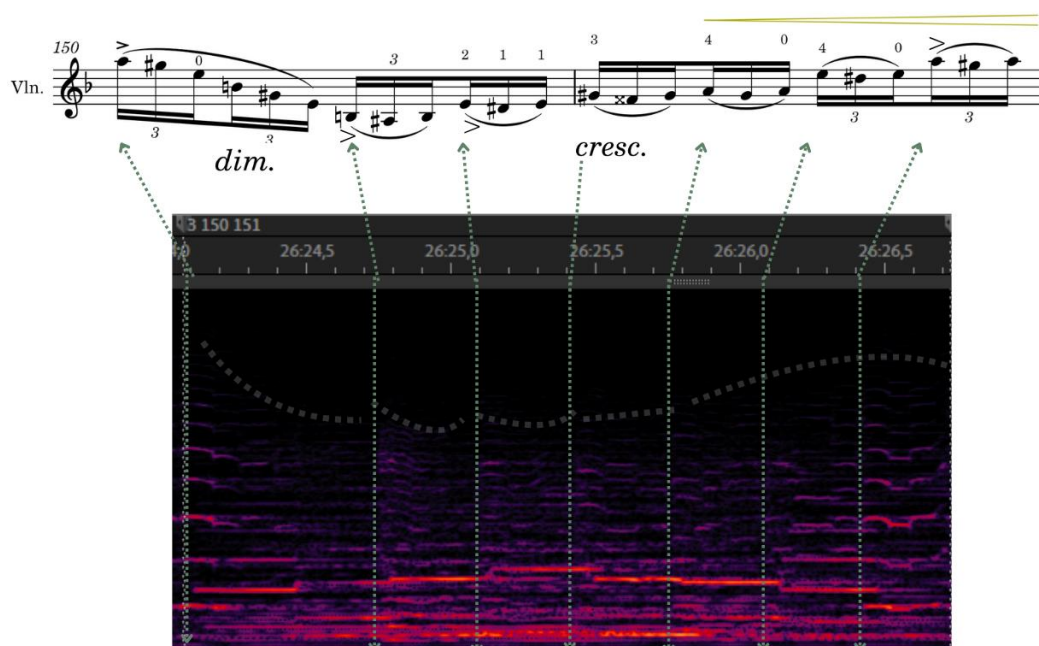
Vln. 120

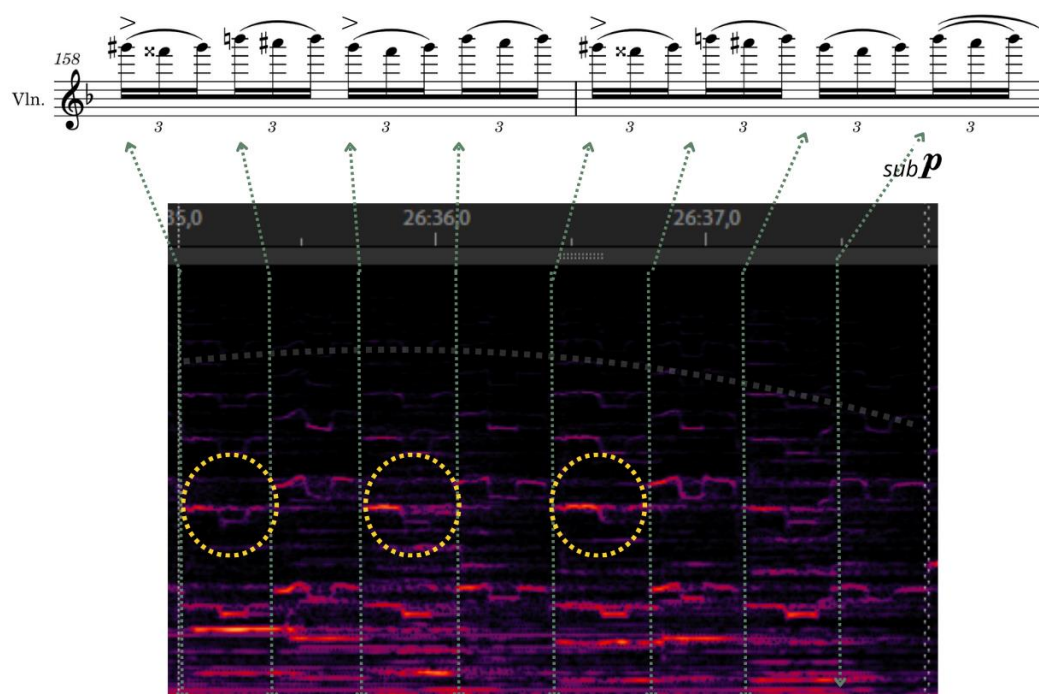
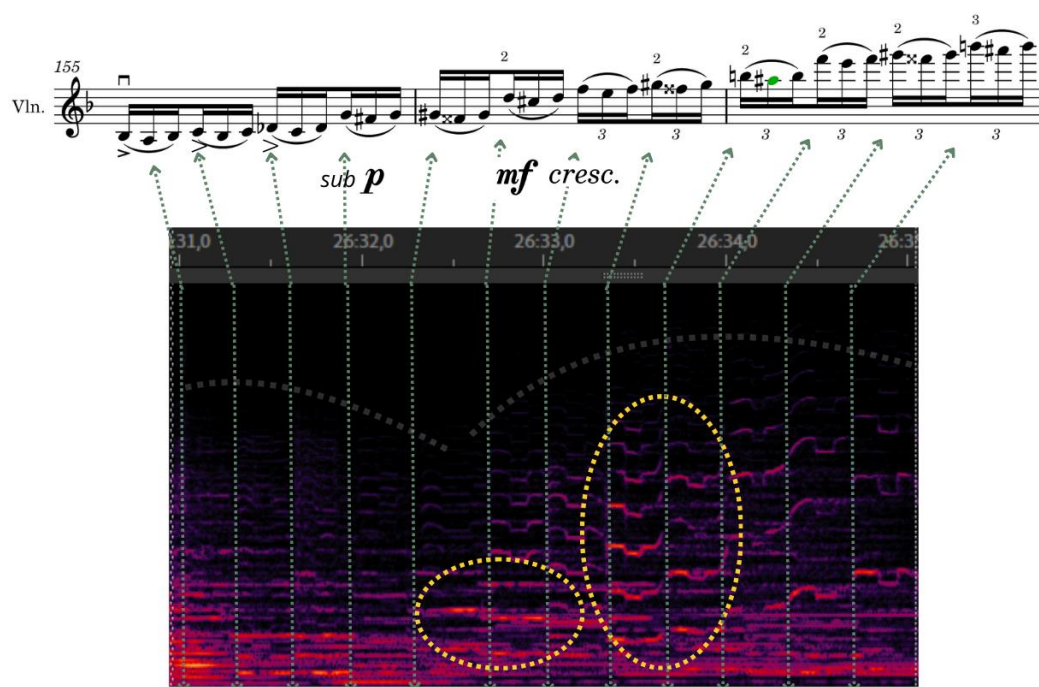
25:40,0 25:42,0 25:44,0 25:46,0

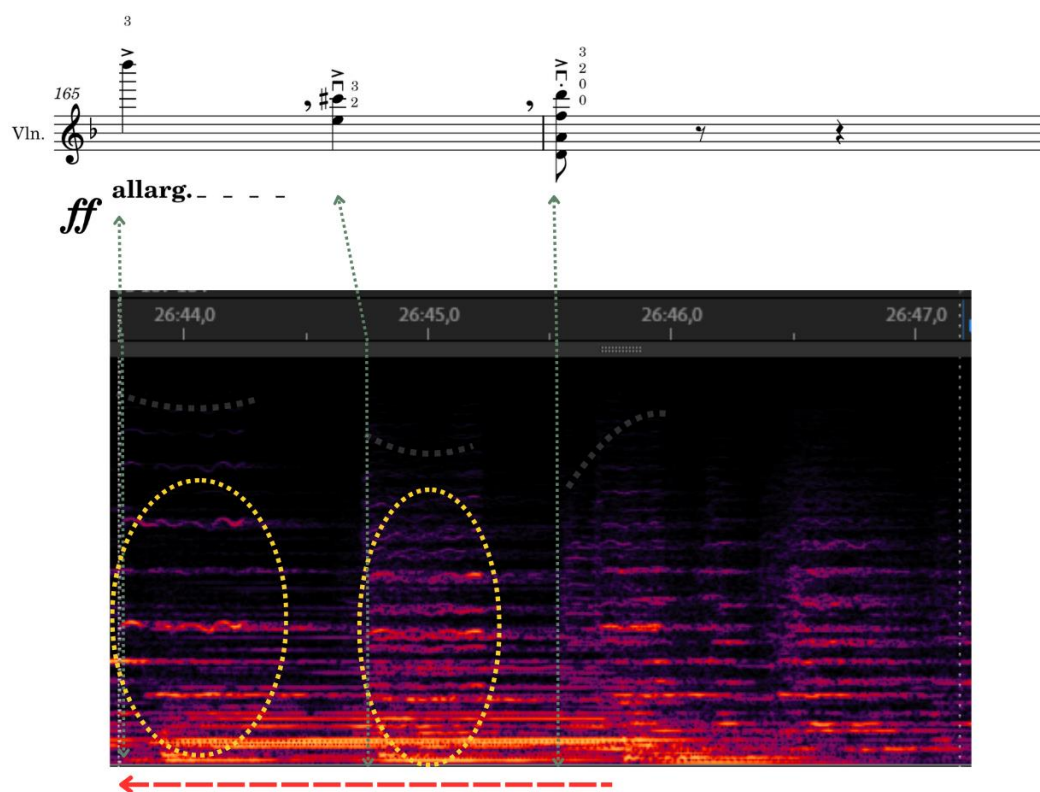
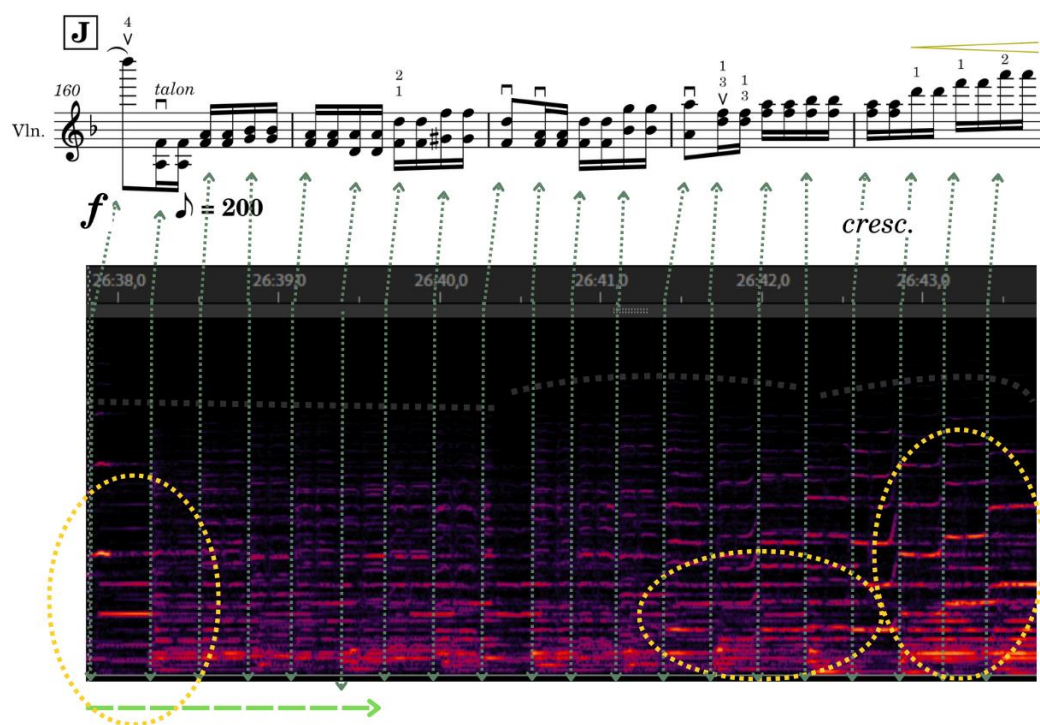


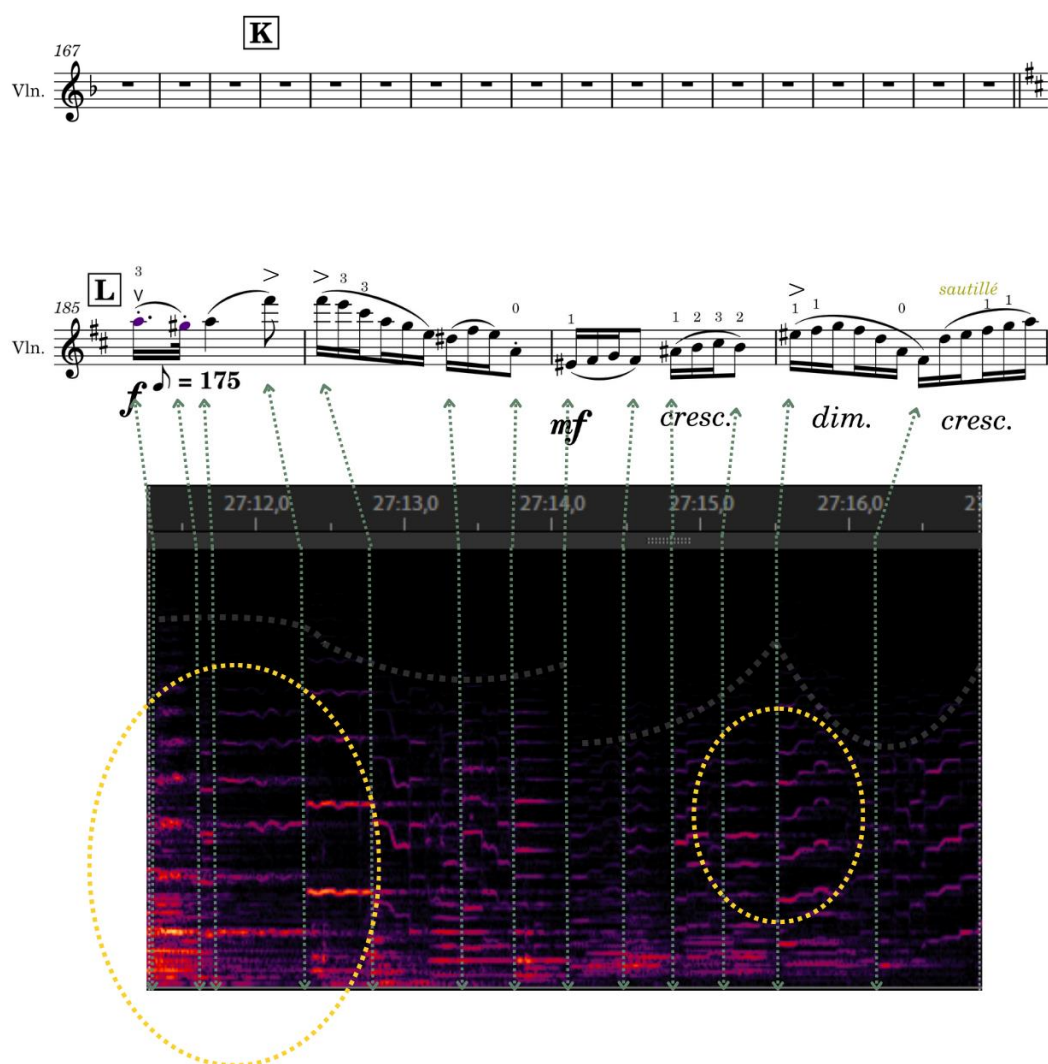


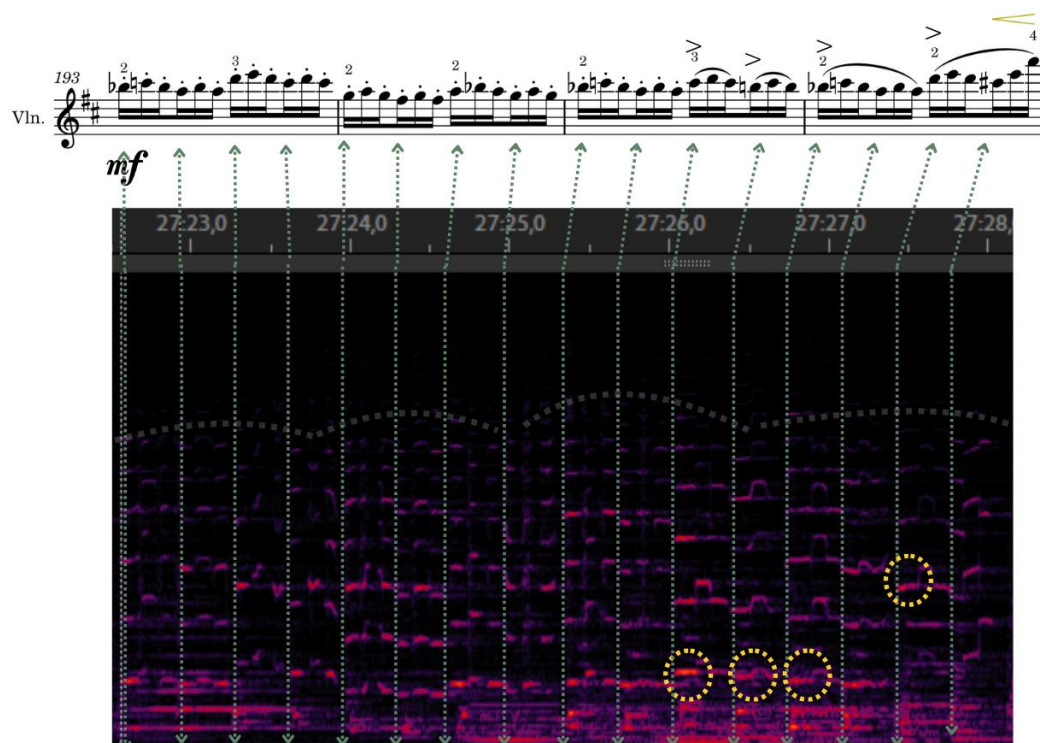
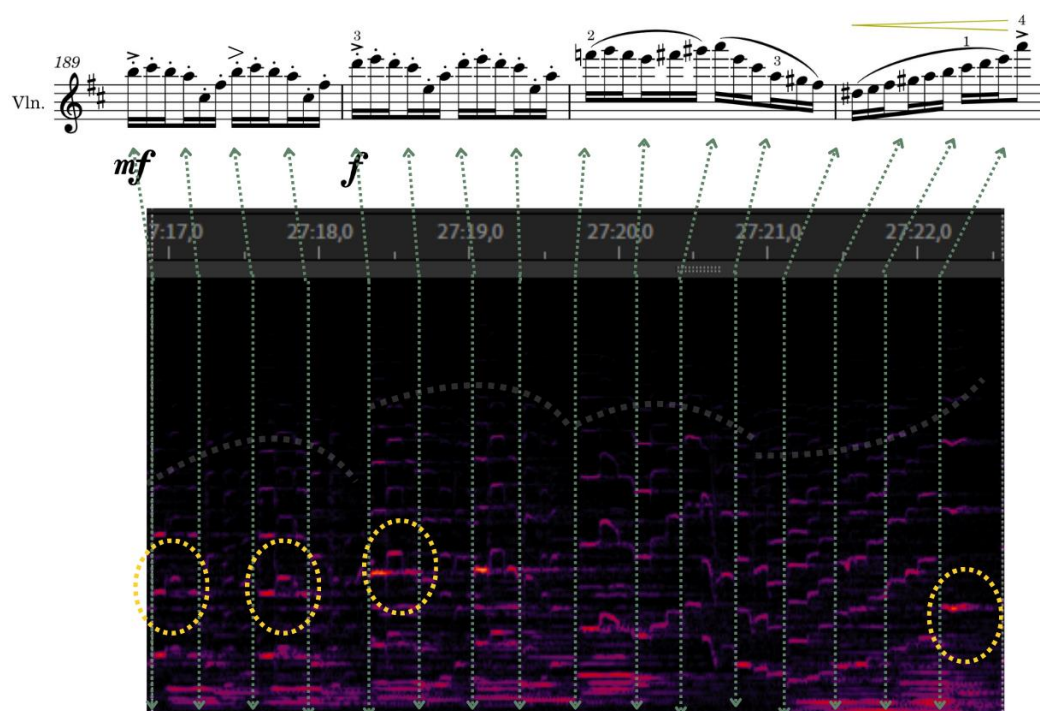


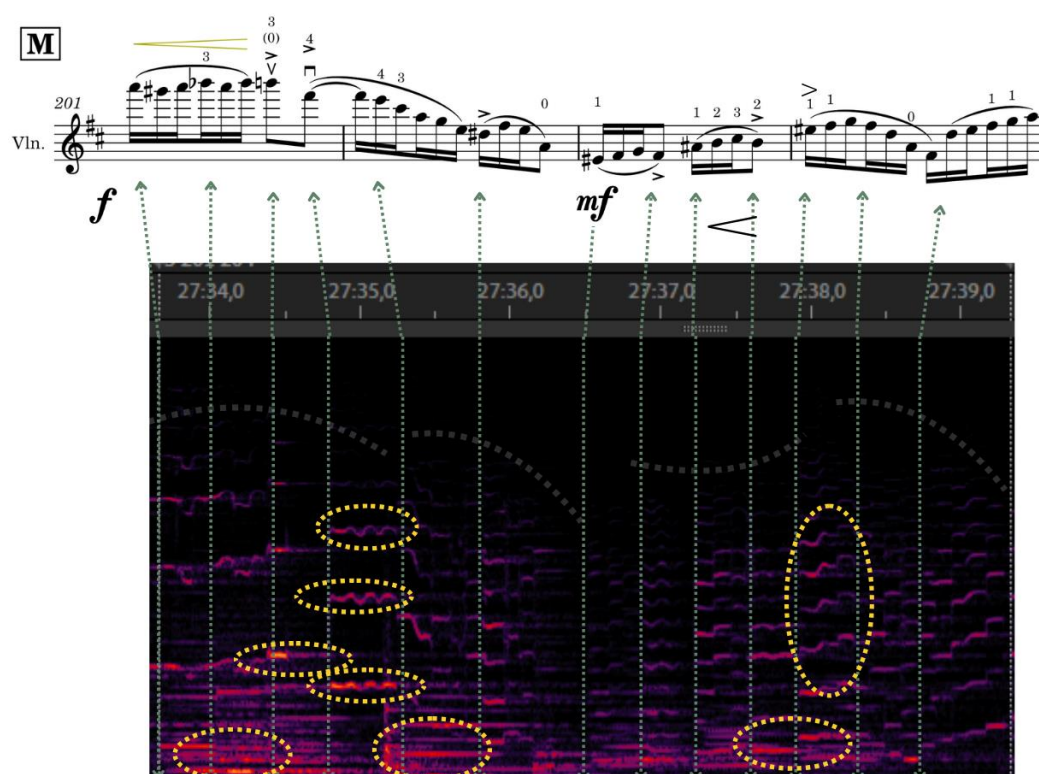
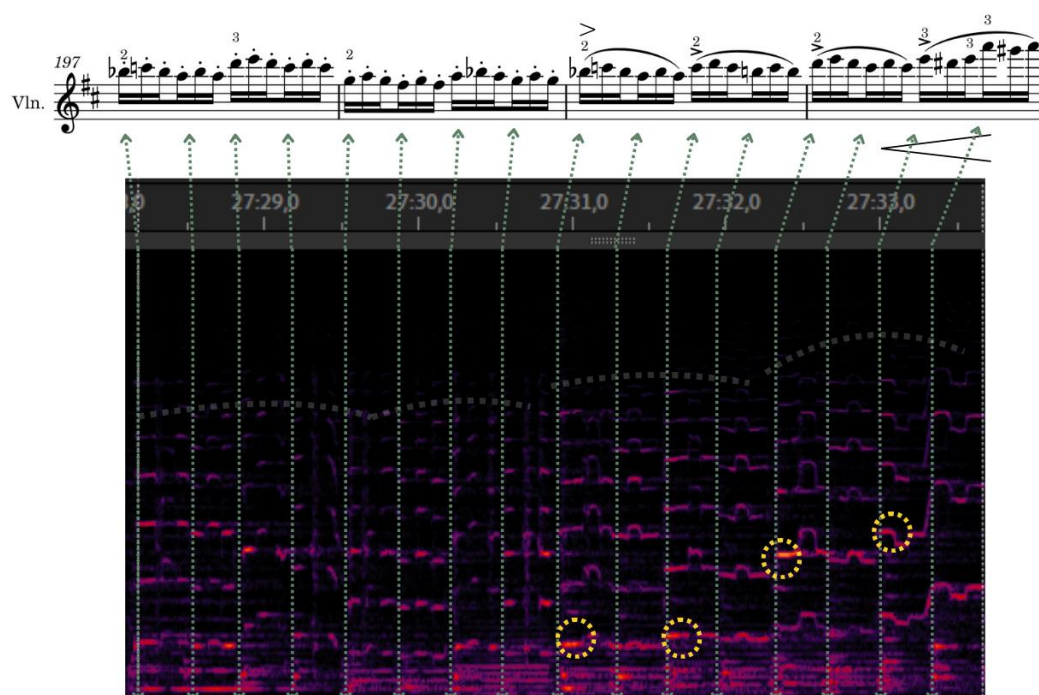


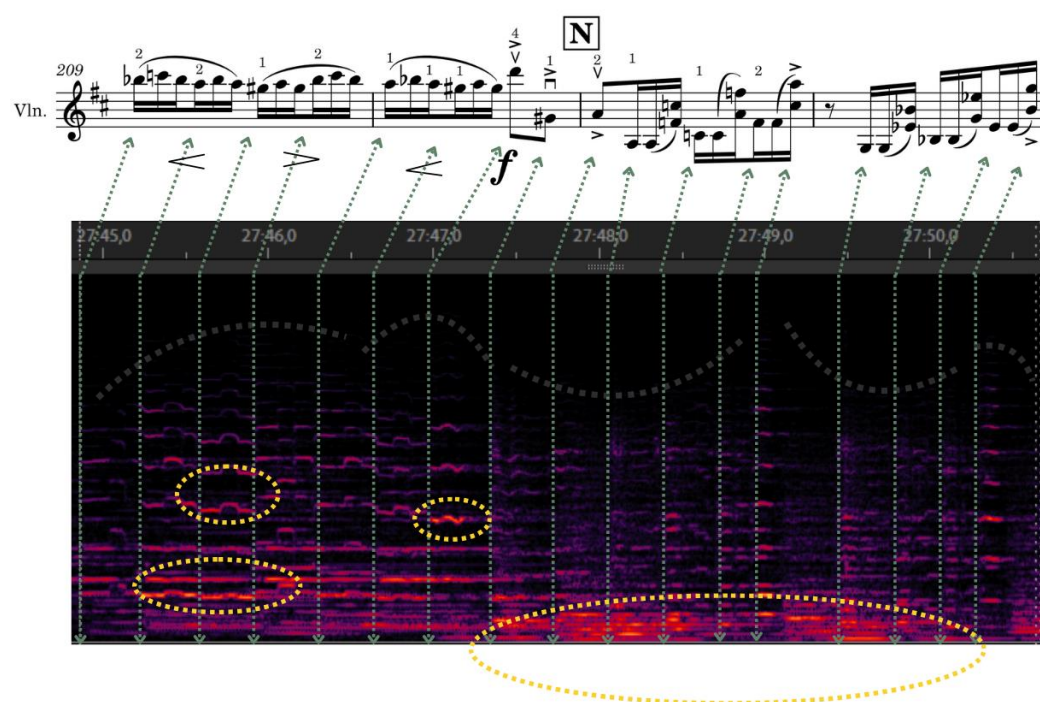
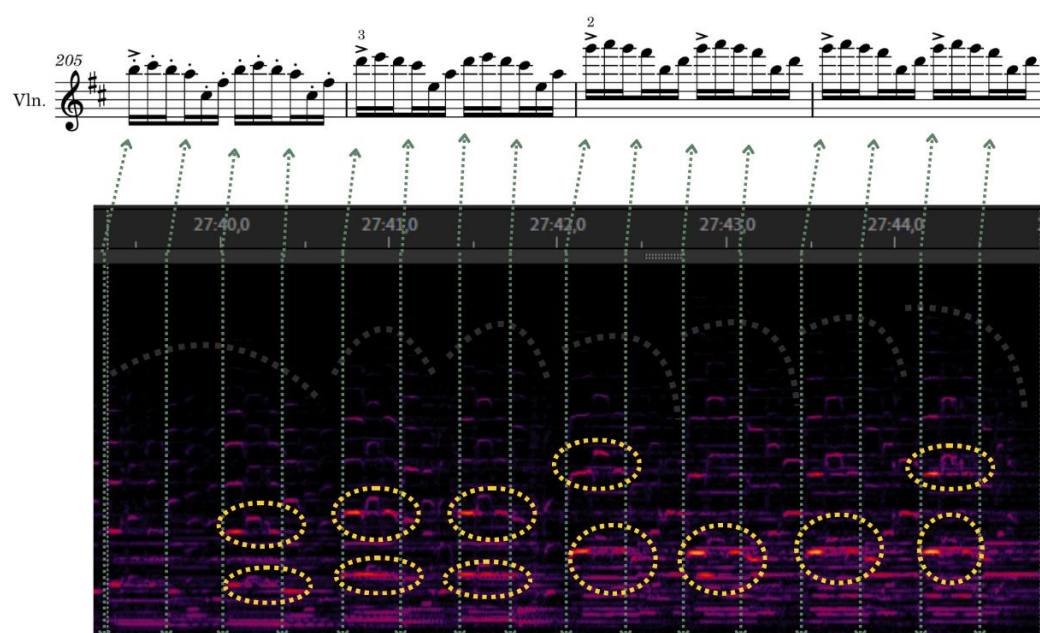


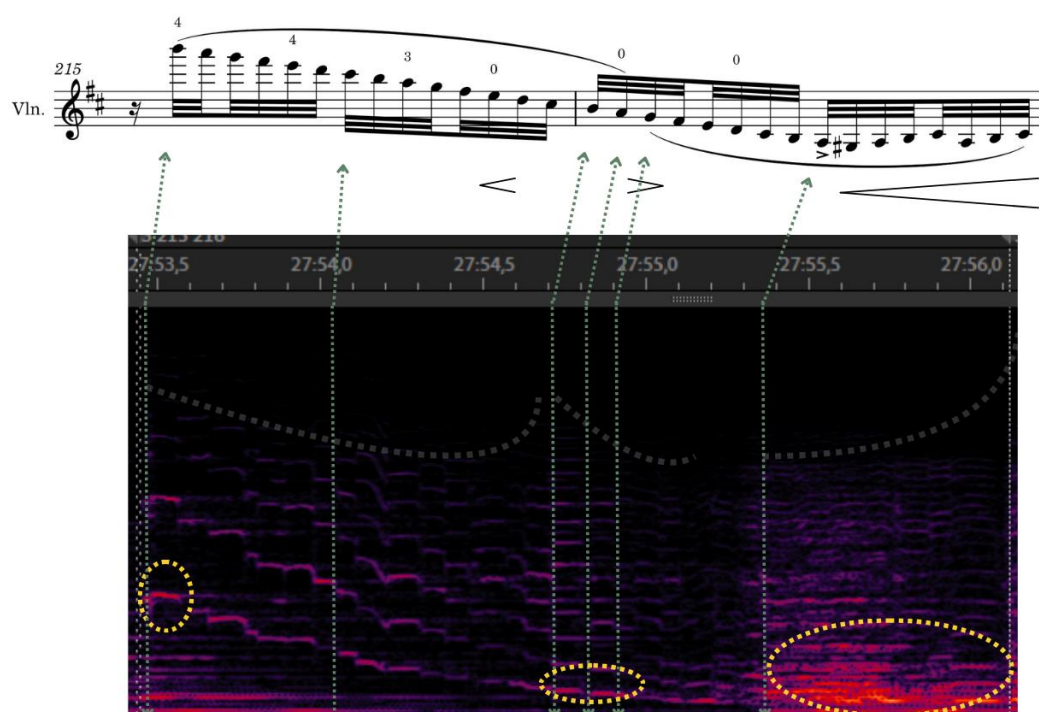
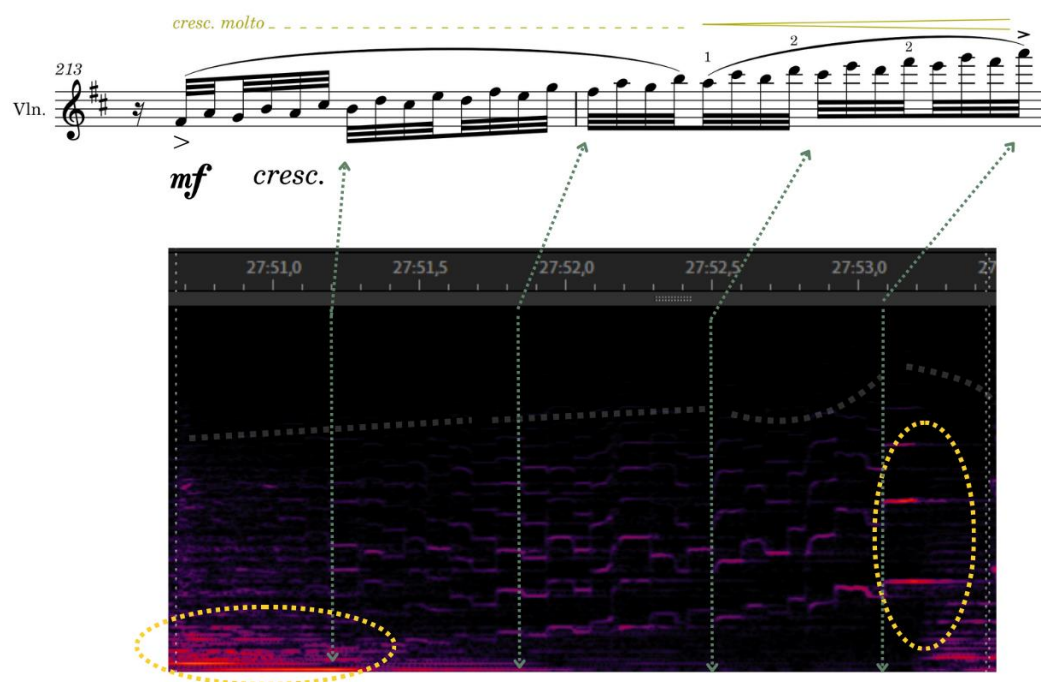


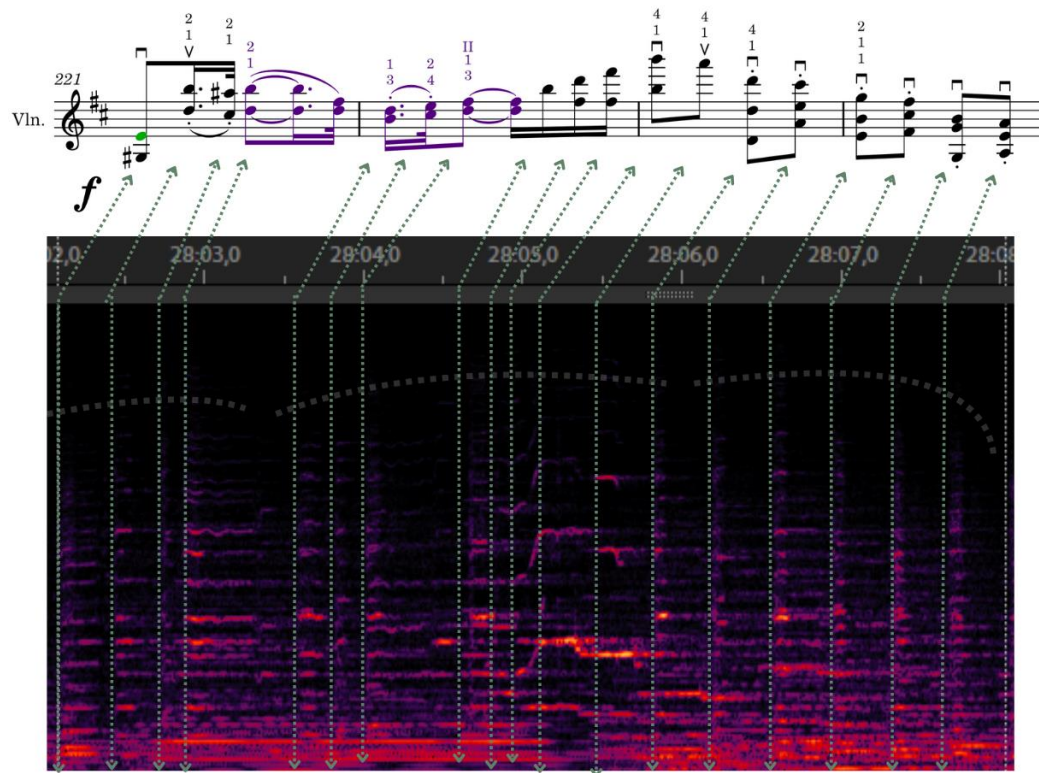
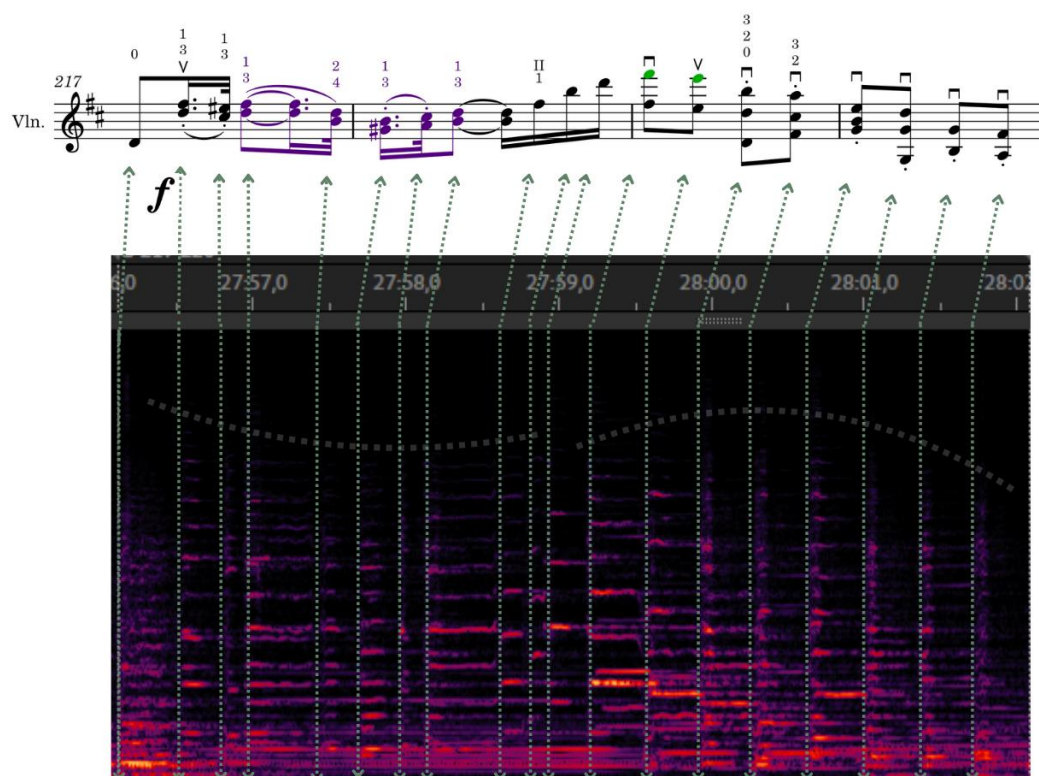


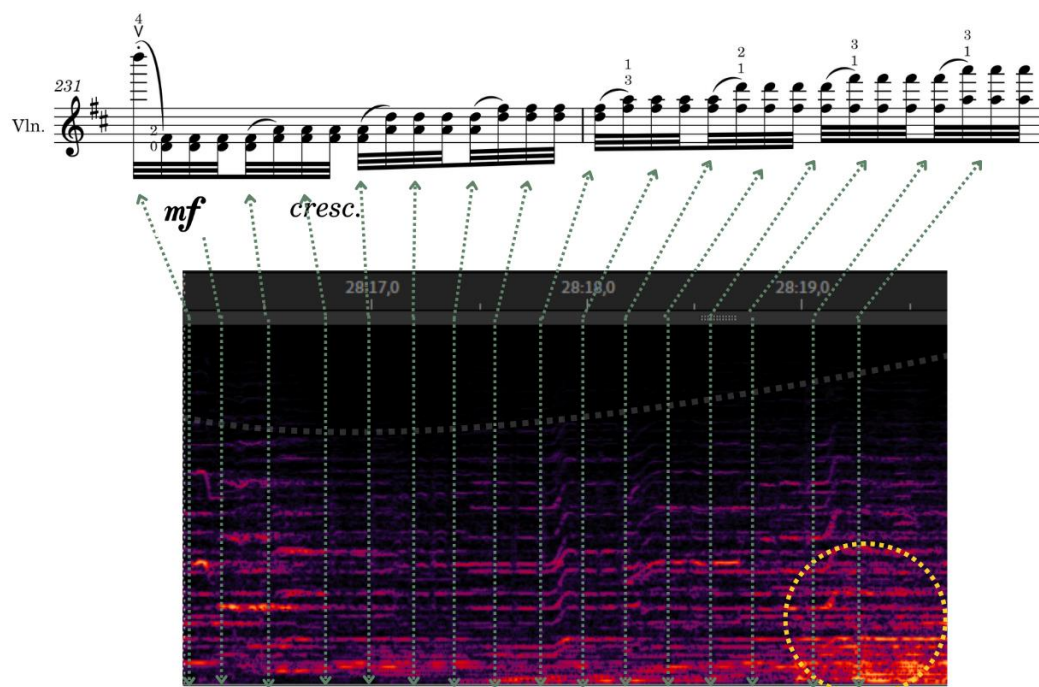
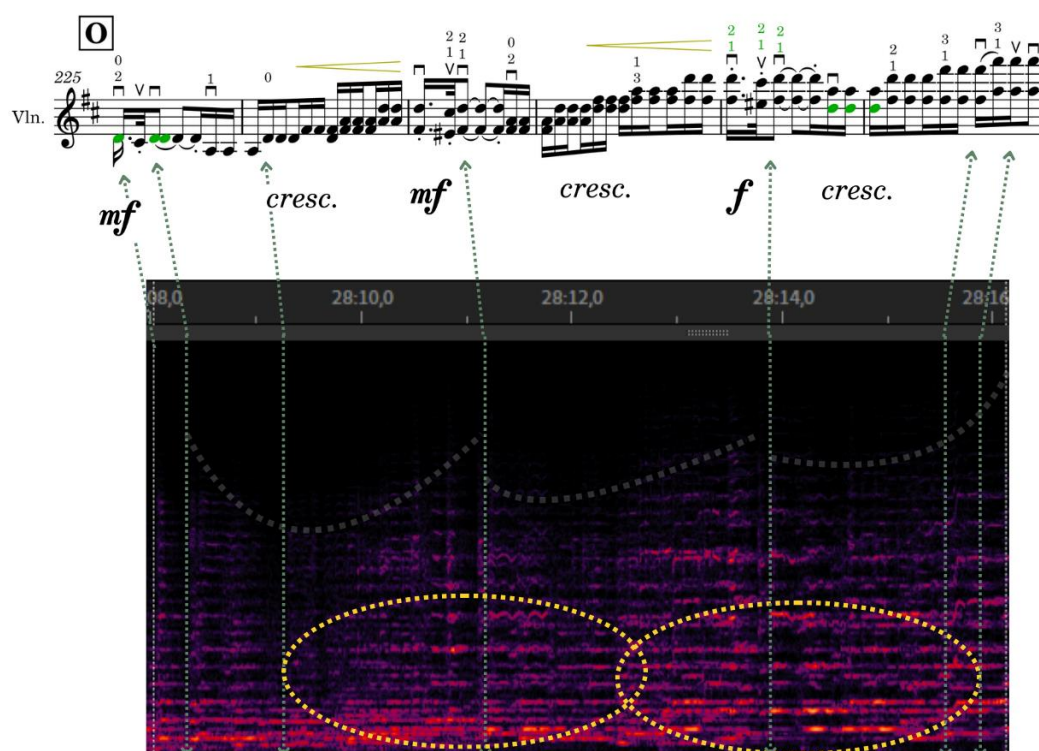


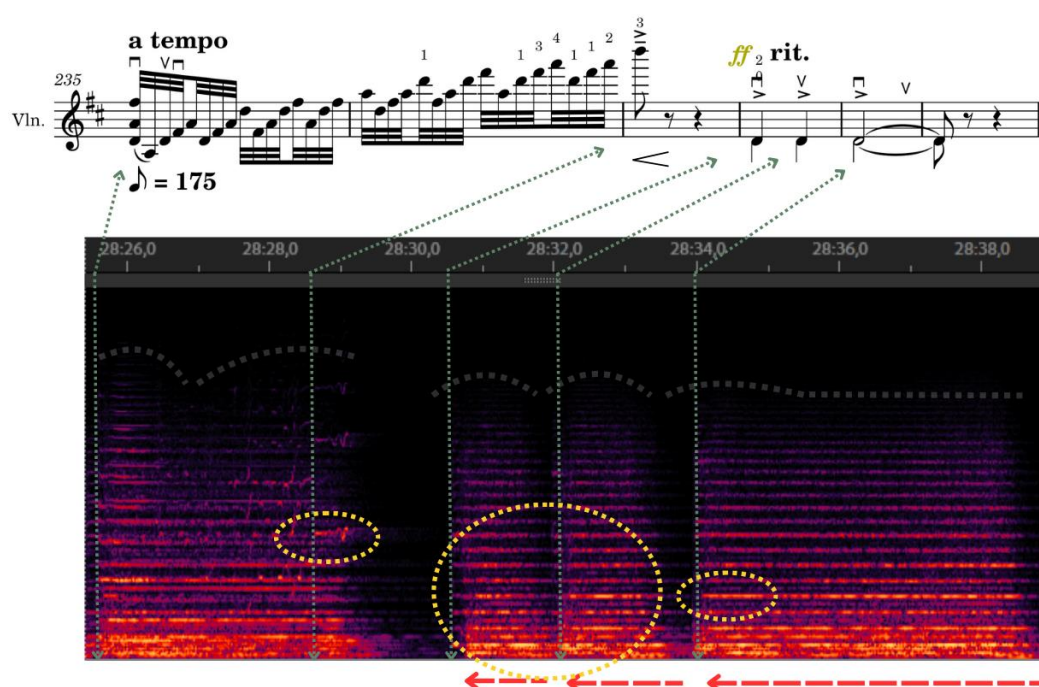
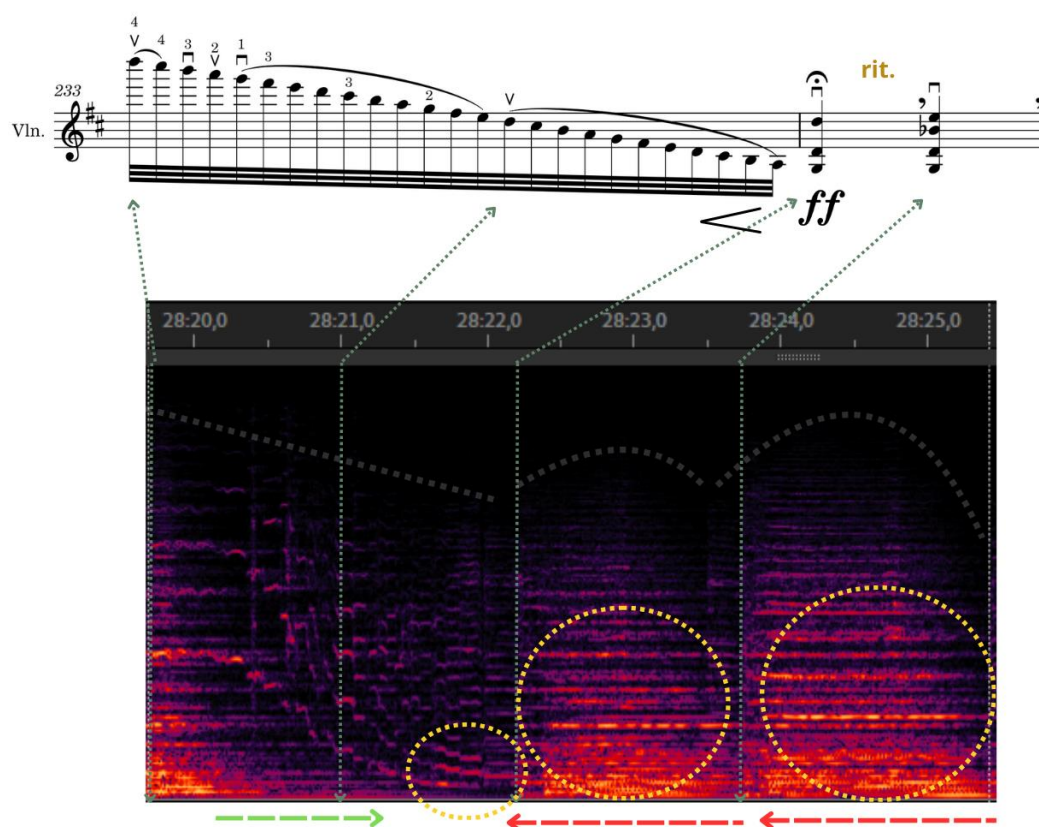




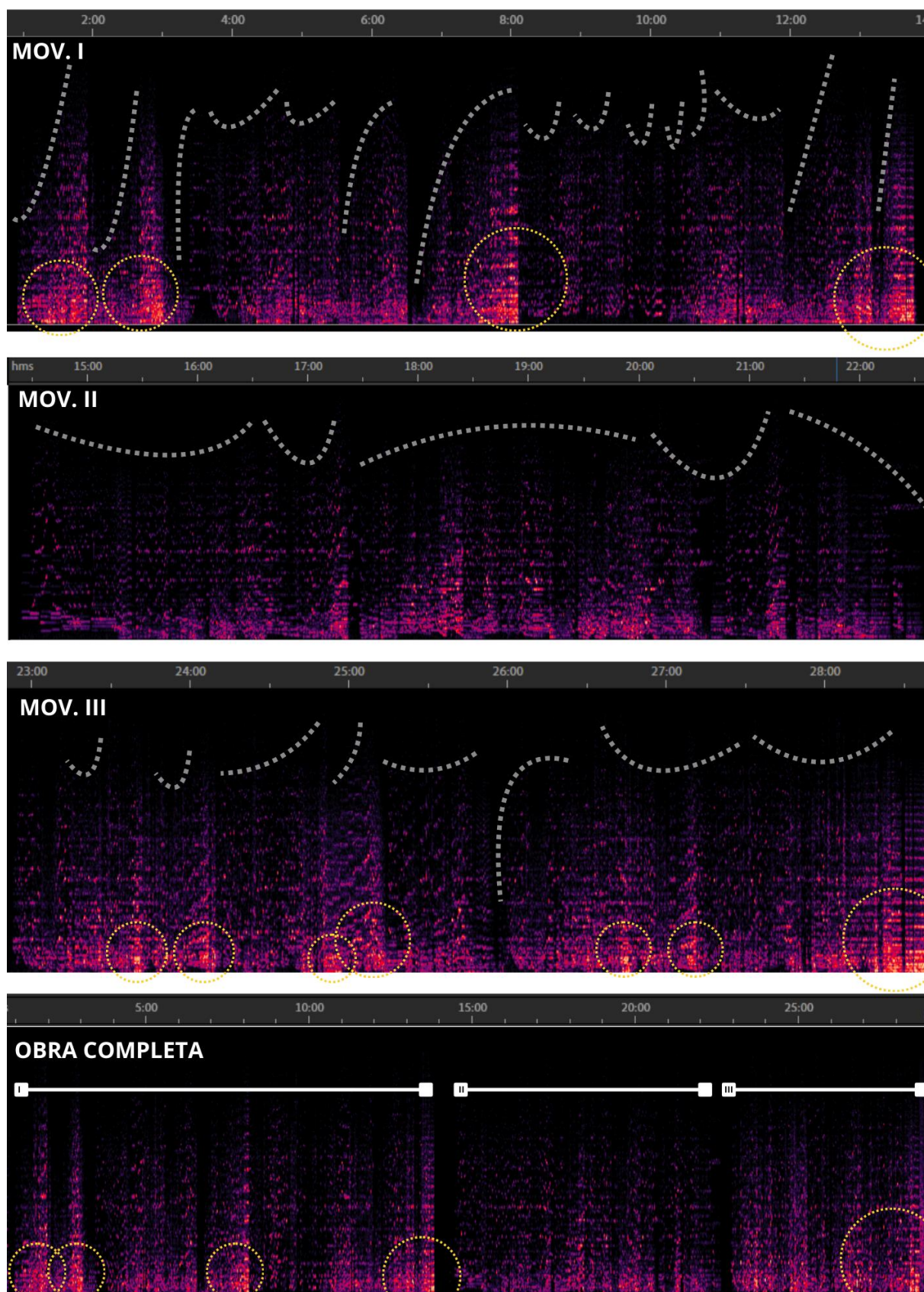








Análises via espectrograma
a nível MACRO das Dinâmicas
da gravação de Daniel Guedes (2015)
Concerto para Violino e Orquestra Op. 29



Anexo 3 – Roteiro de Procedimentos Analíticos Aplicados à Performance Violinística

Este anexo apresenta, em formato de roteiro sintético, a sistematização dos procedimentos analíticos adotados nesta pesquisa para o estudo da performance violinística, com ênfase em seis parâmetros técnicos e expressivos. O intuito é ser um passo-a-passo de referência que possa ser replicada ou adaptada por outros pesquisadores, estudantes e performers interessados em aprofundar a observação de decisões interpretativas a partir de gravações de vídeo ou áudio.

A estrutura analítica aqui utilizada foi elaborada no contexto desta tese a partir das demandas específicas do corpus estudado, combinando observações qualitativas e medições quantitativas obtidas a partir de gravações, partituras e diferentes edições comparadas.

ROTEIRO DE PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS APLICADOS À PERFORMANCE VIOLINÍSTICA

A. Escolha da obra e da gravação

- ☐ Selecionar uma performance relevante e registrada em áudio ou vídeo.
- ☐ Garantir razoável qualidade de som e imagem.
- ☐ Baixar o vídeo e publicar novamente no seu próprio canal do Youtube
- ☐ Obter a partitura (manuscrita, edições publicadas, ou anotações de intérpretes). Caso não esteja disponível, realizar a transcrição em software de edição de partituras.
- ☐ Ouvir e assistir repetidamente à gravação. Selecionar excertos representativos que revelem contrastes interpretativos, momentos estruturais relevantes ou passagens tecnicamente desafiadoras.

B. Manipulação dos aplicativos necessários

- ☐ MuseScore – para edição, transcrição e anotação da partitura.
- ☐ Sonic Visualiser – para análises espectrográficas de áudio.
- ☐ Adobe Audition – para análise de dinâmica e ritmo com espectrogramas e fotogramas extraídos do vídeo e áudio.

C. Identificação e análise dos parâmetros de performance:

1) *Arcadas*

- ☐ Assistir ao vídeo em velocidade reduzida (0.25x) para identificar e anotar todas as direções de arco, regiões de contato (talão, meio, ponta) e tipos de articulação.
- ☐ Assistir novamente em velocidade normal (1x) para confirmar os golpes de arco e o fluxo gestual.
- ☐ Capturar fotogramas relevantes da gravação que evidenciem a postura do corpo, o posicionamento do braço direito e o uso do arco em momentos específicos.
- ☐ Incorporar essas informações diretamente na partitura (em excertos ou na obra completa), indicando visualmente as direções e articulações.
- ☐ Comparar com as edições publicadas e com os manuscritos autógrafos.
- ☐ Descrever eventos expressivos e tecnicamente significativos, como inversões de direção, subdivisões internas, arcadas conclusivas com crescendo, entre outros aspectos observados.

2) *Dedilhados*

- ☐ Assistir ao vídeo em 0.25x e anotar dedilhados visíveis, focando nas mudanças de posição (dedo anterior, dedo posterior, corda utilizada).
- ☐ Marcar na partitura os dados obtidos.
- ☐ Comparar com edições e manuscritos.
- ☐ Refletir sobre o contexto e a função expressiva ou técnica dos dedilhados.

3) *Portamento*

- ☐ Com a partitura já anotada com arcadas e dedilhados, localizar portamenti relevantes ou recorrentes.
- ☐ Usar o *Sonic Visualiser (layer spectrogram + measure tool)* para obter as informações de duração do *portamento*, nota associada (anterior ou posterior), ocupação da nota associada, tipos (inicial, conclusivo, intermediário), dedos de execução, momento (antecipado ou atrasado), conforme a necessidade.
- ☐ Compilar os dados em tabela.
- ☐ Analisar os portamenti em comparação com outras seções da mesma obra ou com gravações históricas.

4) *Vibrato*

- ☐ Identificar *vibrati* relevantes ou trechos representativos no vídeo.
- ☐ Com o *Sonic Visualiser*, medir duração, taxas de oscilação (inicial, média, final), profundidade (mínima, média, máxima), presença ou ausência de *vibrato*, *vibrato* contínuo.
- ☐ Compilar os dados em tabela.
- ☐ Comparar com outros momentos da obra ou com performances históricas.

5) *Dinâmicas*

- ☐ Utilizando o *Adobe Audition* (de preferência com o áudio transformado para mono, em modo de exibição espectral, zoom ampliado), registrar capturas de tela (prints) para análise visual.
- ☐ Associar essas imagens à partitura em Word ou Canva.
- ☐ Identificar variações dinâmicas audíveis e visíveis (acentos, contornos).
- ☐ Registrar e comparar com outras sessões da mesma obra ou gravações distintas.
- ☐ Inserir anotações na partitura com base nas observações.

6) *Realização rítmica*

- ☐ Com espectrograma e partitura alinhados, observar compressões ou extensões temporais.
- ☐ Anotar *rubati*, variações agógicas ou alterações rítmicas interpretativas.
- ☐ Descrever padrões observados e comparar com outras seções da obra.
- ☐ Marcar essas observações na partitura.

D. **Sistematização e Interpretação dos Dados**

1) **Análise de interferências e tendências**

- ☐ Anotar interferências da performance que extrapolam o texto original (como mudanças não indicadas em partitura, cadências inseridas, articulações ou dinâmicas não previstas etc.).
- ☐ Identificar possíveis tendências estilísticas ou pessoais do intérprete, tais como padrões recorrentes de *vibrato*, uso de *portamento*, escolha de arcadas ou dedilhados característicos.

2) **Registro analítico**

- ☐ Documentar os achados por meio de quadros, tabelas, espectrogramas, registros fotográficos ou edições anotadas.
- ☐ Relacionar cada observação a uma função expressiva ou técnica, destacando sua relevância no contexto do trecho analisado.

3) **Reflexão crítica sobre as escolhas interpretativas**

- ☐ Discutir de que maneira as decisões interpretativas observadas contribuem para a construção da expressividade, para a coerência estilística e para a narrativa musical da obra.
- ☐ Considerar o contexto histórico da obra, o estilo do compositor, e a escola ou linhagem interpretativa do performer (quando possível), relacionando essas referências às escolhas feitas na gravação.

Observação: O roteiro apresentado neste anexo foi estruturado especificamente para a análise da performance de obras para violino, considerando

os parâmetros técnico-expressivos abordados ao longo desta tese. Ainda que concebido a partir das demandas particulares deste repertório, sua organização pode ser adaptada para o estudo de performances em outros instrumentos ou formações camerísticas, desde que sejam feitas as devidas adequações em função das especificidades técnicas e expressivas de cada contexto. Para isso, recomenda-se a preservação do rigor analítico e a justificativa criteriosa de eventuais modificações conforme o objeto de estudo. O objetivo é que este roteiro funcione como um ponto de partida flexível, e não como um modelo fixo.