



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos:
Um estudo comparativo entre edições e manuscritos

RICARDO CAMPONOGARA DE MELLO

SALVADOR
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA DE H. VILLA-LOBOS:
UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE EDIÇÕES E MANUSCRITOS**

**DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA COMO
REQUISITO PARCIAL À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM
MÚSICA-VIOLÃO**

POR

RICARDO CAMPONOGARA DE MELLO

ORIENTADOR: PROF. DR. MARIO ULLOA
CO-ORIENTADOR: PROF. DR. RICARDO BORDINI

SALVADOR, BAHIA-BRASIL
2009

ÍNDICE

Índice.....	IV
Índice de figuras.....	V
Índice de tabelas.....	VI
Índice de ilustrações.....	VII
Índice de exemplos do capítulo 2.....	VIII
Índice de exemplos do capítulo 3.....	IX
Glossário.....	X
Resumo.....	XI
Abstract.....	XII
Introdução.....	1
Capítulo 1 Histórico.....	4
Capítulo 2 Análise descritiva.....	14
Primeiro Movimento: “ <i>Allegro Preciso</i> ”	17
Segundo Movimento: “ <i>Andantino e Andante</i> ”	35
Terceiro Movimento: “ <i>Allegro non troppo</i> ”	41
“Cadência”	48
Capítulo 3 Estudo comparativo.....	54
Diferenças de notas.....	63
Diferenças de articulação, expressão e dinâmica.....	86
Considerações finais.....	117
Referências bibliográficas.....	119
Anexo I (Texto musical).....	122
Anexo II.....	148

Índice de tabelas

Tabela 1: Segmentação formal do primeiro movimento.....	17
Tabela 2: Segmentação formal do segundo movimento.....	35
Tabela 3: Subdivisão da seção B.....	37
Tabela 4: Segmentação formal do terceiro movimento.....	41
Tabela 5: Subdivisão da seção A.....	41
Tabela 6: Subdivisão da seção B.....	45
Tabela 7: Segmentação formal da “Cadência”.....	48
Tabela 8: Afinidades e diferenças entre as versões.....	85-86
Tabela 9: Afinidades e diferenças entre as versões.....	114-115

Índice de ilustrações

Ilustração 1: Disposição temática da seção A (1° mov.).....	18
Ilustração 2: Disposição temática da seção B (1° mov.).....	23
Ilustração 3: Disposição temática da seção A' (1° mov.).....	26
Ilustração 4: Disposição temática da seção C (1° mov.).....	30
Ilustração 5: Disposição temática da seção A''(1° mov.).....	32
Ilustração 6: Disposição temática da seção A (2° mov.).....	35
Ilustração 7: Disposição temática da seção B (2° mov.).....	37
Ilustração 8: Disposição temática da seção C (2° mov.).....	40
Ilustração 9: Disposição temática da seção A (3° mov.).....	42

Índice de exemplos

Ex. 1.1: Concerto.....	11
Ex. 1.2: Introdução aos Choros.....	11
Ex. 2.1: Concerto (Compassos 246-247).....	12
Ex. 2.2: Prelúdio 4 (Compassos 20-21).....	12
Ex. 3.1: Concerto (“Cadência”, não mensurada).....	13
Ex. 3.2: Estudo 4 (Compasso 49).....	13
Ex. 4: Primeiro tema do primeiro movimento (Compassos 1-2-3).....	19
Ex. 5: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 4-5).....	20
Ex. 6.1: Semelhanças gestuais (Violão).....	21
Ex. 6.2: Semelhanças gestuais (Vcl.).....	21
Ex. 7: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 7-8-9).....	21
Ex. 8: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 8-9-10).....	22
Ex. 9: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 32-33).....	23
Ex. 10: Segundo tema (Compassos 39-40).....	24
Ex. 11: Re-exposição do segundo tema (Compassos 45-46).....	25
Ex. 12: (Compassos 54-55).....	26
Ex. 13: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 58-59).....	27
Ex. 14: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 65-66-67).....	27
Ex. 15.1: Semelhanças gestuais e escalares (Compassos 10-12-13).....	28
Ex. 15.2: Semelhanças gestuais e escalares (Compassos 64-65-66).....	28
Ex. 16.1: Semelhanças de desenvolvimento rítmico (Compassos 16-17).....	28
Ex. 16.2: Semelhanças de desenvolvimento rítmico (Compassos 68-69).....	28
Ex. 17.1: (Compassos 17- 18-19).....	29
Ex. 17.2: (Compassos 70- 71- 72).....	29
Ex. 18: (Compassos 78-79-80).....	30
Ex. 20: Re-exposição do terceiro tema (Compassos 93-94).....	31
Ex. 21: (Compassos 102-103).....	32
Ex. 22: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 109-110-111).....	33
Ex. 23: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 112-113-114).....	33
Ex. 24.1: (Compasso 117).....	34
Ex. 24.2: (Compassos 120-121).....	34
Ex. 25: (Compasso 130).....	36
Ex. 26: (Compasso 138).....	36
Ex. 27: (Compassos 151-152-153).....	37
Ex. 28: (Compassos 161-162-163).....	38
Ex. 29: (Compassos 172-173).....	39
Ex. 30: (Compassos 175-176-177).....	39
Ex. 31: (Compasso 186).....	40
Ex. 32: (Compassos 219-120-121-122).....	42
Ex. 33: (Compassos 227-228).....	43
Ex. 34: (Compassos 229-230).....	43
Ex. 35: (Compassos 251-252-253-254).....	44
Ex. 36: (Compassos 259-260-261-262).....	44
Ex. 37: (Compassos 292-293 [a]; 317-319 [a’]; 364-365 [a’’]).....	46
Ex. 38: (Compassos 317-319 [a’]).....	46
Ex. 39: (Compassos 304-305-306-307).....	47

Ex. 40: (Compassos 338-339-340-341).....	47
Ex. 41: Escalas e ligados com cordas soltas.....	49
Ex. 42: Re-exposição do 1º tema do segundo movimento.....	49
Ex. 43: Translados mantendo o mesmo formato na mão esquerda.....	49
Ex. 44: Variação do 2º tema do segundo movimento.....	50
Ex. 45: Escalas em quiáteras de cinco/ ligados com cordas soltas.....	50
Ex. 46: Ligados com cordas soltas.....	51
Ex. 47: Variação dos compassos 6-7, 11-12, do primeiro movimento.....	51
Ex. 48: Variação do 2º tema do segundo movimento.....	52
Ex. 49: Harmônicos naturais.....	52
Ex. 50: Motivo rítmico/ acordes com cordas soltas.....	53
Ex. 51: Translados mantendo a posição da mão esquerda.....	53
Ex. 52: Final da “Cadência”.....	53
Ex. 53.1: (C. 25).....	63
Ex. 53.2: (C. 25).....	63
Ex. 54.1: (C. 30).....	64
Ex. 54.2: (C. 30).....	65
Ex. 55.1: (C. 41).....	65
Ex. 55.2: (C. 41).....	65
Ex. 56.1: (C. 43).....	66
Ex. 56.2: (C. 43).....	66
Ex. 57.1: (C. 49).....	66
Ex. 57.2: (C. 49).....	67
Ex. 58.1: (C. 76).....	67
Ex. 58.2: (C. 76).....	67
Ex. 59.1: (C. 87).....	68
Ex. 59.2: (C. 87).....	68
Ex. 59.3: (C. 87).....	69
Ex. 60.1: (C. 88).....	69
Ex. 60.2: (C. 88).....	69
Ex. 61.1: (C. 104).....	70
Ex. 61.2: (C. 104).....	70
Ex. 62.1: (C. 105).....	71
Ex. 62.2: (C. 105).....	71
Ex. 63.1: (C. 116).....	72
Ex. 63.2: (C. 116).....	72
Ex. 64.1: (C. 154).....	72
Ex. 64.2: (C. 154).....	73
Ex. 65.1: (C. 199).....	73
Ex. 65.2: (C. 199).....	74
Ex. 66.1: (C. 200).....	74
Ex. 66.2: (C. 200).....	74
Ex. 67.1: (C. 201).....	75
Ex. 67.2: (C. 201).....	75
Ex. 68.1: (C. 202).....	76
Ex. 68.2: (C. 202).....	76
Ex. 69.1: (C. 217).....	77
Ex. 69.2: (C. 217).....	77
Ex. 70.1: (C. 233).....	78
Ex. 70.2: (C. 233).....	78
Ex. 71.1: (C. 251).....	78
Ex. 71.2: (C. 251).....	79
Ex. 72.1: (C. 310).....	79
Ex. 72.2: (C. 310).....	79
Ex. 73.1: (C. 312).....	80

Ex. 73.2: (Compasso 312).....	80
Ex. 74.1: (C. 340).....	81
Ex. 74.2: (C. 340).....	81
Ex. 75.1: (C. 346).....	82
Ex. 75.2: (C. 346).....	82
Ex. 76.1: (C. 354).....	82
Ex. 76.2: (C. 354).....	83
Ex. 77.1: (C. 357).....	83
Ex. 77.2: (C. 357).....	83
Ex. 78.1: (“Cadência”).....	84
Ex. 78.2: (“Cadência”).....	84
Ex. 79.1: (C. 28).....	86
Ex. 79.2: (C. 28).....	87
Ex. 80.1: (C. 38).....	87
Ex. 80.2: (C. 38).....	87
Ex. 81.1: (C. 84).....	88
Ex. 81.2: (C. 84).....	88
Ex. 82.1: (C. 89).....	89
Ex. 82.2: (C. 89).....	89
Ex. 82.3: (C. 89).....	89
Ex. 83.1: (C. 90).....	90
Ex. 83.2: (C. 90).....	90
Ex. 84.1: (C. 91).....	90
Ex. 84.2: (C. 91).....	91
Ex. 84.3: (C. 91).....	91
Ex. 85.1: (C. 96).....	91
Ex. 85.2: (C. 96).....	92
Ex. 86.1: (C. 123).....	92
Ex. 86.2: (C. 123).....	92
Ex. 87.1: (Cc. 123-124).....	93
Ex. 87.2: (Cc. 123-124).....	93
Ex. 88.1: (C. 125).....	94
Ex. 88.2: (C. 125).....	94
Ex. 89.1: (C. 130).....	94
Ex. 89.2: (C. 130).....	95
Ex. 90.1: (C. 133).....	95
Ex. 90.2: (C. 133).....	95
Ex. 91.1: (C. 141).....	96
Ex. 91.2: (C. 141).....	96
Ex. 92.1: (Cc. 153-154).....	97
Ex. 92.2 (Cc. 153-154).....	97
Ex. 93.1: (C. 160).....	97
Ex. 93.2: (C. 160).....	98
Ex. 94.1: (Cc. 175-176).....	98
Ex. 94.2: (Cc. 175-176).....	98
Ex. 95.1: (Cc. 179-180).....	99
Ex. 95.2: (Cc.179-180).....	99
Ex. 96.1: (C. 186).....	100
Ex. 96.2: (C. 186).....	100
Ex. 96.3: (C. 186).....	101
Ex. 97.1: (C. 190).....	101
Ex. 97.2: (C. 190).....	102
Ex. 98.1: (Cc. 214-215).....	102
Ex. 98.2: (Cc. 214-215).....	102
Ex. 99.1: (C. 216).....	103

Ex. 99.2: (C. 216).....	103
Ex. 100.1: (C. 227).....	104
Ex. 100.2: (C. 227).....	104
Ex. 101.1: (C. 251).....	105
Ex. 101.2: (C. 251).....	105
Ex. 102.1: (C. 316).....	105
Ex. 102.2: (C. 316).....	106
Ex. 103.1: (C. 328).....	106
Ex. 103.2: (C. 328).....	106
Ex. 104.1: (C. 330).....	107
Ex: 104.2: (C. 330).....	107
Ex. 105.1: (C. 331).....	107
Ex. 105.2: (C. 331).....	108
Ex. 105.3: (C. 331).....	108
Ex.106.1: (C. 338).....	109
Ex. 106.2: (C. 338).....	109
Ex. 106.3: (C. 338).....	109
Ex. 107.1: (C. 339).....	110
Ex. 107.2: (C. 339).....	110
Ex. 108.1: (C. 352).....	110
Ex. 108.2: (C. 352).....	111
Ex. 109.1: (C. 358).....	111
Ex. 109.2: (C. 358).....	111
Ex. 110.1: (C. 371).....	112
Ex. 110.2: (C. 371).....	112
Ex. 111.1: (C. 378).....	112
Ex. 111.2: (C. 378).....	113
Ex. 102.1: (Cc. 378-379).....	113
Ex. 102.2: (Cc. 378-379).....	113
Ex. 102.3: (Cc. 378-379).....	114

Glossário

Cb. = Contrabaixo

Cl. Bb. = Clarinete em Sí bemol

dó₃ = dó central do piano

Fg. = Fagote

Fl. = Flauta

Ob. = Oboé

Tbr.= Trombone

Tpa. = Trompa em Fá

Vcl. = Violoncelo

VI.I = Violino I

VI.II = Violino II

Vla. = Viola

1° T = Primeiro tema

1° T. Vr1 = Variação 1 do primeiro tema

1° T. Vr2 = Variação 2 do primeiro tema

1° T. Vr3 = Variação 3 do primeiro tema

2° T = Segundo tema

3° T = terceiro tema

3° T. Vr1 = Variação 1 do terceiro tema

Resumo

Neste trabalho realizamos um estudo comparativo entre as três versões editadas pela Max Eschig e duas versões manuscritas do Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos, com o enfoque direcionado às partes do violão. Como resultados, encontramos e apontamos uma série de divergências. A partir de tais achados, elaboramos comentários, nos quais recomendamos possíveis soluções para as diferenças. Com o intuito de expandir os conhecimentos relacionados à obra em questão, realizamos também um histórico do Concerto, seguido de uma análise descritiva. Tal estudo nos permite um novo olhar perante a obra, ampliando suas possibilidades de execução, e auxiliando no posicionamento do intérprete frente às decisões que este deverá tomar para a construção de sua performance.

Abstract

In this dissertation we did a comparative study between the three edited versions by Max Eschig and two manuscript versions of the Concerto for guitar and small orchestra by Heitor Villa-Lobos, focusing on the guitar parts. As a result, we found and pointed out several divergencies. From such findings we made comments, where we recommended possible solutions for the aforementioned divergencies. In order to expand our knowledge concerning the piece in question, we also studied the history of the Concerto, followed by a descriptive analysis. Such study enables a new look on the piece, broadening its possibilities of execution, as well as helping the positioning of the interpreter regarding to the decisions he/she will have to make for constructing his/her performance.

Introdução

Costuma-se atribuir diferentes significados ao sentido da expressão música. Pode esta, “ser o que pensamos que seja: ou pode não ser. Música pode ser sentimento, sensação, sensualidade, mas também pode não ter nada a ver com emoção ou sensação física. O que música é permanece aberto a questionamento em todos os tempos e lugares” (Bohlman, 1999: p.1). Partindo do pressuposto de que música seja um fato social total, podemos ter como agentes integrantes desta música, não só o interlocutor e o compositor com sua obra, como também o público, o local da audição e tudo o que envolve tal processo.

Se pensarmos na participação de um intérprete como ator constituinte desta música, temos que levar em conta que se trata de um ser humano, que por sua vez é dotado de inúmeras particularidades e vivências, as quais, certamente influenciarão na sua interpretação. É a quem o compositor entrega sua composição e aguarda o devir, isto é, esta música – fato social total – viva num determinado tempo-espço.

A interpretação, de maneira geral, é o ato de atribuir sentido e significação ao que está previamente estabelecido. Na interpretação musical podemos ampliar este horizonte, abrangendo e levando em consideração questões que podem estar vinculadas unicamente à vontade, imaginação e capricho do intérprete.

No que se refere aos critérios de interpretação, alguns podem ser determinados e conscientemente adotados, mesmo sabendo que uma interpretação musical nunca será exatamente igual à outra. Podemos referir pelo menos seis linhas distintas que, em conjunto ou separadamente, o intérprete poderá eleger para conduzir de forma racional sua interpretação¹: Interpretação Literal, a qual pretende fixar o possível sentido que

¹ Carmona, (2006: p.43-144.).

possui cada nota ou signo musical da obra; Interpretação Subjetiva, que considera o ponto de vista e as intenções do autor; Interpretação Historicista, a qual busca conhecer não só como se tocava na época, como também, a história remota e próxima da composição, plasmada está última, em obras menores, rascunhos; Interpretação Objetiva, baseada no que pode ser extraído da obra, separada de seu autor; Interpretação Livre, a essência deste critério está na possibilidade da quebra de regras pré-estabelecidas; Interpretação Adaptativa ou Popular, a qual poderá se adequar ou não, ao gosto ou tipo de público.

Para que tal processo de escolha de critérios interpretativos inicie, partimos geralmente das duas primeiras fases do “circuito autor-intérprete” (Boulez, 1981: p. 62), onde, “o compositor gera uma estrutura e a cifra”, e “a cifra em uma clave codificada”. Isto é, partindo de uma determinada notação, damos início ao processo de interpretação, que através de uma gama de possibilidades de escolhas, voltamos a construir o que os planos do edifício musical, que chamamos partitura, estabelecem previamente², ou não.

Com relação ao objeto de nossa pesquisa – o Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos – constatamos a existência de três versões editadas e de duas versões manuscritas. Poderíamos ter optado, para iniciar o processo de interpretação, por escolher aleatoriamente qualquer uma das versões. No entanto, tendo conhecimento da existência de trabalhos de cunho comparativo, que apontam várias diferenças entre manuscritos e edições, em praticamente toda a obra para violão solo de Villa-Lobos, tornou-se necessária a realização de um estudo deste caráter, com o intuito de observar as possíveis divergências entre as cinco versões encontradas do Concerto.

² Carmona, (2006: p.32).

Nesse sentido, o principal objetivo desta pesquisa é localizar as diferenças entre as versões supracitadas, bem como, comentar e sugerir possíveis soluções para tais divergências.

Este trabalho está elaborado em três capítulos: No primeiro, apresentamos um histórico do Concerto, baseado, sobretudo em algumas cartas de Segovia, encaminhadas para Villa-Lobos entre os anos de 1939 e 1956, em relatos de Arminda, então esposa de Villa-Lobos, e em uma entrevista realizada com o próprio compositor, as quais nos foram repassadas por Turíbio Santos³.

No capítulo seguinte, realizamos uma análise descritiva, onde enfocamos alguns aspectos que julgamos serem relevantes para a compreensão geral da obra, tais como: segmentação formal, identificação e disposição temática.

No último capítulo, após uma breve revisão bibliográfica e justificativa, apresentamos a metodologia que será utilizada, e realizamos um estudo comparativo, com o enfoque direcionado às partes do violão, entre três versões editadas pela Max Eschig e duas versões manuscritas do Concerto para violão e pequena orquestra. São elaborados também, comentários acerca das divergências encontradas, e a partir deles, determinadas opções de execução são recomendadas.

³ Relatos repassados por Turíbio Santos em entrevista realizada no dia 05/05/2008, na cidade do Rio de Janeiro.

Capítulo 1

Histórico

Heitor Villa-Lobos (1887-1959†) sempre despertou muito interesse entre os pesquisadores, sendo que, facilmente pode-se encontrar uma enorme gama de material bibliográfico a seu respeito. Observamos que, na maioria das vezes, tais pesquisas tratam de aspectos histórico-biográficos, onde, geralmente sua figura é elevada ao grau de “gênio das Américas” (Ginastera, 1969: p.25). No entanto, se observarmos os programas de graduação e pós-graduação voltados à composição, veremos a ausência do nome de Villa-Lobos, isto é, não aparece entre os compositores que são estudados em tais cursos⁴, salvo em raras exceções. Talvez isso ocorra em função do caráter da maioria das pesquisas realizadas até a década de 1990, onde “praticamente tudo o que se escreve sobre ele realça o aspecto multifacetado do descontrole, da ausência de critérios. Discutem-se mais suas variáveis que suas constâncias”. (Salles, 2005: p.14).

Em um curso de composição, procedimentos e técnicas evidenciam modelos composicionais. “A continuidade histórica dos elementos de uma arte, pela permanência ou repetição de algum fator, leva a cristalização de modelos, quer no nível dos meios (técnicas), quer no nível dos fins”⁵. (Cerqueira 1992: p.23) Nesse sentido, alguns autores são adotados como referência⁶. Villa-Lobos ainda não é um destes, no entanto, a partir dos anos noventa, cresceu o interesse por pesquisas de cunho analítico-musicais, e com isso, o aparecimento de certos procedimentos e técnicas composicionais utilizados pelo compositor passaram a ser melhor observados.

⁴ Salles, (2005: pp.12-13).

⁵ Revista da Escola de Música, UFBA. Dezembro, 1992.

⁶ Alguns autores que representam modelos composicionais, do sec. XX: Debussy, Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Bartók, Milhaud, Ives, Varèse, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Berio, Pousseur, Schaeffer, Cage, Babbitt, Reich, Penderécki, Ligeti, Kagel, Murail.

A cada nova obra que é composta, de certa maneira, um novo sistema é criado. Neste “sistema-obra”⁷, macro e micro sistemas são incorporados e re-funcionalizados em seu eixo. Em nossa pesquisa enfocamos o Concerto para violão e pequena orquestra, obra que é considerada como a “síntese da escrita violonística de Villa-Lobos”. (Dudeque, 1994: p.90). De acordo com Turíbio Santos:

Ele é o fecho de ouro do repertório violonístico de Villa-Lobos, afirmando que a obra faz menção à Suíte Popular Brasileira, aos Estudos e aos Prelúdios, além de trazer a experiência das anotações musicais que resultaram nas transcrições da Bachiana nº 5 e várias outras canções. (Santos, 1988: p. 97).

O mesmo autor ainda afirma: “Essa obra apresenta uma nova equação técnica. O compositor tudo ousou nesse terreno e o resultado foi a criação de novos procedimentos”. (Santos, 1975: p. 30). De acordo com Eduardo Meirinhos, “Acreditamos ser o Concerto para Violão e Pequena Orquestra, de Heitor Villa-Lobos, uma síntese dos procedimentos técnicos e musicais no que tange à escrita específica do violão”. (Meirinhos, 1997: p.20). Ainda, reiterando a importância da obra, temos alguns relatos do próprio compositor, os quais foram recolhidos por Turíbio Santos em uma entrevista realizada no ano de 1958:

Quando nós perguntamos pra ele: mas maestro o senhor vai compor ainda pra violão? Ele foi categórico, disse: ‘não porque eu já dei a volta no instrumento, entende? Eu já fiz tudo que eu podia fazer com o instrumento. Eu compus os Prelúdios, a Suíte Popular Brasileira, os Estudos, a Introdução aos Choros, usei o violão na música de câmara, com a voz, e o Concerto resume tudo isso’. Isso tudo tem a ver com nós que estudamos o Concerto, agente percebe que tá tudo lá dentro⁸.

O Concerto para violão e pequena orquestra foi composto em 1951, numa etapa em que consideramos ser a última fase composicional de Villa-Lobos. Esta fase foi denominada por alguns autores sob diversas ópticas: Ricardo Tacuchian considera como a fase Universalista, depois de 1945; Adhemar Nóbrega considera uma fase de triunfo

⁷ Cerqueira, (1992: p.23).

⁸ Os relatos de tal entrevista com Villa-Lobos, nos foram repassados por Turíbio Santos em entrevista realizada dia 05/05/2008, na cidade do Rio de Janeiro.

artístico e educacional, a partir 1930; Lisa Peppercorn refere-se à fama e ao reconhecimento adquirido pelo compositor nos EUA e Europa, depois de 1945; e Turíbio Santos, que faz suas considerações observando a obra para violão do compositor, a categoriza como sendo a terceira fase, que abrange os Prelúdios (1948) e o Concerto para violão; Eero Tarasti observa que na década de 1950, Villa-Lobos compõe em um estilo universal, de modo neoclássico, e, mesmo com está inferência, salienta que “em Villa-Lobos os estilos diferentes estão sincronicamente presentes nas mesmas épocas” (Tarasti, 1979: p. 51).

A partir da década de 1940, após sua estréia como regente nos Estados Unidos, frente à Janssen Symphony Orchestra em Los angeles, Villa-Lobos passou a apresentar-se frequentemente na Europa e nos Estados Unidos. Deste período em diante, a maior parte de suas composições passou a ser escrita sob encomenda. Dentre elas, está o seu Concerto para violão e pequena orquestra, escrito a pedidos do violonista espanhol Andrés Segovia, que, ainda em 1939, encaminhou uma carta⁹ a Villa-Lobos, exprimindo-lhe seu ensejo:

Eu gostaria ardentemente de ter uma obra sua para um pequeno conjunto orquestral e violão. O senhor conhece admiravelmente o grau de sonoridade do violão e saberia de que maneira fazê-lo dialogar com os outros instrumentos para justificar artisticamente essa empreitada. Castelnuevo Tedesco, que compôs para violão solo muitas páginas belas e sinceras nascidas de seu verdadeiro amor por este instrumento, foi plenamente bem-sucedido no Concerto que acaba de compor. De seu lado, Kodaly o está neste momento dedicando-se a ele, e Casella também. Cito nomes para lhe dizer que meu entusiasmo pela idéia já contagiou vários músicos e que eu gostaria de encontrar também um eco no senhor. O senhor conhece a técnica do violão e tenho certeza de que o senhor a empregaria como meios felizes através dos quais exprimir a riqueza de sua imaginação musical. (Andrés Segovia. Montevideo, 24 de março de 1939. Av. 18 de Julio, 948.)

Além desta carta, nos anos subseqüentes, várias outras foram também encaminhadas por Segovia, solicitando tal obra para violão e orquestra. Pedido que só

⁹ As cartas foram traduzidas por Irene Ernest Dias, do francês para o português (Anexo II).

seria atendido em 1951, ano em que recebeu¹⁰ os manuscritos da então “Fantasia Concertante¹¹”. Com relação ao restante da produção de Villa-Lobos, Segovia relata ao compositor: “Suas obras me agradam infinitamente. Vê-se que o senhor gosta do violão e não muito dos violonistas, pois o senhor não lhes poupa trabalho” (Segovia, 1948). Ao receber os manuscritos da “Fantasia Concertante”, notamos que o contentamento também foi enorme, tendo em vista os comentários que foram enviados ao próprio Villa-Lobos, logo após o recebimento da mesma.

Carta de Segovia:

Meu caro Villalobos: lamento profundamente que a longa carta que lhe escrevi de Siena não tenha chegado. É terrivelmente difícil para eu achar o tempo necessário para escrever, por causa de minhas viagens e concertos constantes. Tanto mais porque eu não queria me contentar com algumas linhas, mas com uma longa missiva, colocando-o a par de tudo o que concerne à bela Fantasia Concerto. Sempre esperando poder escrever com calma, dispondo de algumas horas de tranqüilidade, fiquei adiando a carta para você. Agora decidi, sobretudo porque Olga me trouxe a partitura. Foi uma grande alegria recebê-la. As objeções que eu iria fazer diante da redução para piano e guitarra, não têm mais fundamento, olhando a orquestração tão leve e cuidada que você fez. Não tenho mais medo de que a guitarra seja encoberta; vejo que os timbres dos diferentes instrumentos que, alternadamente, o acompanham farão, ao contrário, sobressair o encanto único de sua sonoridade. Os ritmos valorizarão suas qualidades expressivas, por vezes o ajudando na mesma direção, por vezes o contrariando. O todo será muito interessante, tanto do ponto de vista musical quanto do instrumental. Aproveito meus momentos de descanso, ou seja, depois de meu estudo diário dos programas que vou tocar, para trabalhar pouco a pouco as passagens difíceis, QUE NELA ABUNDAM... Desse modo, tudo irá mais rápido. Olga me disse que você irá a Nova York neste inverno. Ficarei felicíssimo em encontrá-lo e se pudermos nos reunir para trabalharmos juntos em sua obra. Ela já terá passado do estado gelatinoso do começo do estudo à firmeza de contornos que dá às frases uma técnica já vitoriosa sobre suas dificuldades. E será muito bom, além disso, que a toquemos juntos ao piano, para preparar o nosso Concerto, primeiro no Rio, de maneira confidencial, e depois em Veneza, onde eu a propus para o festival de setembro, eu tocando, você regendo. E, nem é preciso dizê-lo, também a você, pela gentileza de dedicá-la a mim. (Segovia. Helsingfors, 3 de outubro de 1951).

¹⁰ “Recebi bela Fantasia, obrigado. Trabalho dedicado já começou. Partirei para Europa segunda-feira. Carta está seguindo. Abrazos. Andrés” (Telegrama 2 ago. 1951).

¹¹ Fantasia: “Peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e forma convencionais”. (Dicionário Grove de Música, 1994: p. 311).
Concertante: “Termo aplicado à música que seja de alguma forma adequada ao destaque de um solista, ou em ‘forma de concerto’”. (Dicionário Grove de Música, 1994: p.211).

Até então, a obra estava intitulada “Fantasia Concertante”, a “Cadência” ainda não havia sido composta. Segundo Turíbio Santos¹², Arminda relatou-lhe que trabalhou como advogada deste Concerto, o que podemos comprovar com um trecho de uma carta de Segovia, onde diz: “Tenho certeza de que ela lhe pediu sem cessar que começasse a compor essa bela peça, e que você cedeu à persistência dela tanto quanto ao amor que o violão lhe inspira. Sou-lhe, portanto, muito reconhecido”. (Helsingfors, 3 de outubro de 1951). Teria sido ela a responsável por intermediar os pedidos do violonista por uma cadenza, pois logo após ter assistido a um ensaio do “Concerto para Harpa”¹³ de Villa-Lobos, nos Estados Unidos, Segovia chegaria à conclusão de que não seria justo que a harpa tivesse uma cadenza e o violão não. Tal concerto foi composto em 1953, sendo, portanto, muito provável que a “Cadência” tenha sido composta após essa data, com indícios apontando para o ano de 1955, já que foi o ano de estréia do Concerto para Harpa. Os primeiros registros que encontramos acerca da “Cadência”, estão em uma das cartas que Segovia enviou para Villa-Lobos, onde diz: “Já coloquei na estante sua Fantasia com a cadência, para que tudo esteja pronto antes dos primeiros concertos do outono.” (5 de maio, 1955 – Hotel de la Paix). Neste mesmo ano a “Fantasia Concertante”, juntamente com a “Cadência”, foi publicado pela Max Eschig, passando a ser denominado: “Concerto¹⁴ para violão e pequena orquestra”.

¹² Entrevista realizada com Turíbio Santos ao dia 05/05/2008, na cidade do Rio de Janeiro.

¹³ Segundo os registros do catálogo do Museu Villa-Lobos, as primeiras apresentações do “Concerto para Harpa” foram realizadas na Filadélfia, (1 a 14/1/55; Orquestra da Filadélfia; Nicanor Zabaleta, solista; Heitor Villa-Lobos, regente), e logo após em Nova York (18/1/55; Carnegie Hall. Orquestra da Filadélfia; Nicanor Zabaleta, solista; Heitor Villa-Lobos, regente).

¹⁴ Concerto: termo geralmente utilizado para denominar composições instrumentais, escritas com a finalidade de demonstrar as habilidades do executante, ou grupo de solistas, normalmente acompanhados por uma orquestra. O surgimento do concerto como obra musical foi demarcado por Torelli em 1686, com a publicação do “*concerto da câmara*”, para dois violinos e baixo. Já a forma concerto foi desenvolvida por Corelli, Geminiani e Vivaldi, a qual passaria a ser comumente escrita em três movimentos: rápido, lento e rápido. Bach foi também, um dos adeptos deste modelo, tendo utilizado este esquema na maior parte de seus concertos. Por outro lado, nas obras de Handel, esta forma em três movimentos é uma exceção. Seus concertos foram compostos com um senso moderno, no que se refere ao tratamento do instrumento solista, e com a utilização das mais variadas formas. Cabe destacar que Handel foi um dos primeiros a introduzir partes exclusivas para o solista, frente à orquestra, renunciando o que seria uma importante característica do concerto moderno, a cadenza. Como

Sob a direção de H. Villa-Lobos, o “Concerto” foi estreado em 1956 por Segovia – a quem havia sido dedicado – junto à Orquestra Sinfônica de Houston. Segundo relatos¹⁵ de Arminda, ela mesma teria ajudado o compositor a duplicar alguns sinais de dinâmica dos instrumentos da orquestra, transformando o que seria um “*p*”, em “*pp*”, e assim por diante. Fato que podemos comprovar observando as diferentes grafias encontradas no manuscrito autógrafo da partitura (grade), e nos manuscritos das partes cavadas, feitas pelos copistas Henrique Martins e Carlos Gaspar. Tais modificações foram realizadas sempre com o intuito de diminuir intensidades, posto que Segovia, alegando mudanças timbrísticas, não amplificava seu violão, e Villa-Lobos não queria que a orquestra encobrisse o instrumento solista. Arminda complementa relatando que a estréia foi “chocha”, pois, apesar de se ouvir perfeitamente o violão, a orquestra não estava “solta”. Segundo Turíbio, Villa-Lobos não só era favorável, como também aconselhava a amplificação do violão, para esta que foi sua última obra escrita para o instrumento¹⁶.

Com relação aos processos utilizados para a composição do Concerto, podemos citar a “Teoria da intertextualidade”. Esta terminologia foi inicialmente utilizada na literatura, a qual se refere ao processo de produção textual, onde sua construção seria um mosaico de citações, provindas da absorção e transformação de outros textos¹⁷. “A Intertextualidade designa o processo de superposição de um ou vários textos em outro”

exemplo, podemos referir o Concerto para órgão em ré menor, onde temos a indicação de “*organo ad libitum*”, parte na qual o executante deverá improvisar, justamente no momento em que são colocadas pausas para o restante dos instrumentos. A partir do período clássico, teremos geralmente a forma sonata sendo desenvolvida no primeiro movimento, e um rondó no terceiro, passando a cadenza, a ser escrita. Atualmente o concerto continua sendo essencialmente uma obra para solista, sempre o colocando em evidência, e acompanhamento, geralmente realizado por orquestra. Com relação à forma, o esquema com movimentos rápido-lento-rápido, continua sendo encontrado com frequência.

¹⁵ Relatos que foram feitos a Turíbio Santos, e que nos foram repassados pelo mesmo, em entrevista realizada no dia 05/05/2008, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁶ Não é a última peça em que o violão figura na obra de Villa-Lobos, sendo em realidade, a última em que o violão aparece como instrumento principal.

¹⁷ Julia Kristeva (*apud* Jenny, 1979: p. 13).

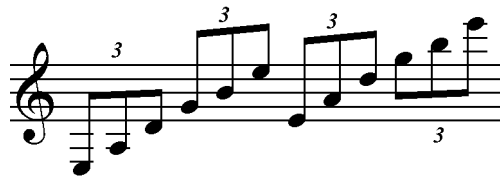
(Souza,1993: p.3). Em música, seria o ato de se utilizar de materiais já expostos por outros compositores ou de si próprio.

A primeira vez em que Villa-Lobos teve a experiência de confrontar o violão com uma massa orquestral foi com a “Introdução aos Choros” (1929)¹⁸. Apesar dos diferentes períodos em que foram compostas, algumas questões intertextuais podem ser verificadas.

Na primeira entrada do violão no Concerto, que acontece no quinto compasso, observamos uma incrível semelhança com a primeira entrada do violão na “Introdução aos Choros”, como podemos ver nos exemplos 1.1 e 1.2, pois as primeiras seis notas em um arpejo ascendente e a indicação de dinâmica são as mesmas, diferindo apenas nas figuras rítmicas e na acentuação métrica, que são tético e anacrústico respectivamente. Nesta passagem, o violão está sendo apresentado através de sua afinação mais freqüente, onde as cordas soltas estão em intervalos de quarta (mi-la-re-sol), apenas uma de terça (sol-si), e novamente um de quarta (si-mi). Neste caso, Villa-lobos extrai elementos composicionais das próprias características e possibilidades técnico-instrumentais do violão. Tal fato pode ser observado em praticamente todas as suas obras.

¹⁸ Com o “Choros nº 1”, composto em 1920, Villa-Lobos dá início a uma série de 16 choros que segundo Adhemar Nóbrega, representam uma nova forma de composição, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular. O primeiro deles foi escrito para violão solo, instrumento que não aparecerá novamente na série. Nos Choros subseqüentes, nota-se um progressivo aumento com relação ao efetivo instrumental e complexidade das peças. Após o término das composições dos Choros (1920-1928), surge então, em 1929, a “Introdução aos Choros”, onde novamente reaparecerá a figura do violão.

Ex. 1.1: Concerto



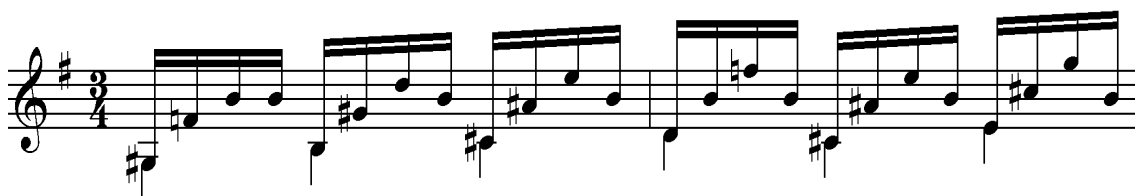
Ex. 1.2: Introdução aos Choros



Outro conjunto de obras que são muito lembradas no Concerto, através de intertextualidades e outros procedimentos composicionais, são os Cinco Prelúdios¹⁹. Como exemplo, podemos referir os compassos 246-247, do Concerto, comparando-os com os compassos 20-21, do Prelúdio 4. Nestes dois casos temos a mesma posição de mão esquerda, que, mantendo sempre a mesma digitação, desliza pela escala do violão, caracterizando assim, uma simetria translacional, com relação à posição dos dedos. Tal simetria só é quebrada pela presença do si, executado com corda solta, que atua como nota pedal. A mão direita também apresenta, nos dois casos, o mesmo dedilhado.

¹⁹ Os Prelúdios foram compostos em 1940, e dedicados à Arminda, então esposa Villa-Lobos. Segundo o compositor, tratava-se de seis Prelúdios, dos quais, o sexto, que está perdido, seria o seu preferido. Restam então, cinco: Prelúdio n°1, em homenagem ao sertanejo; Prelúdio n°2, em homenagem ao capadócio carioca; Prelúdio n°3, em homenagem a Bach; Prelúdio n° 4, em homenagem ao indígena; Prelúdio n°5, em homenagem à vida social. Tais obras são consideradas por Turbívio Santos como retratos musicais de um povo, de um país, onde infinitos sentimentos profundamente brasileiros podem ser vislumbrados. (Santos,1975: p. 28).

Ex. 2.1: Concerto (Compassos 246-247).



Ex. 2.2: Prelúdio 4 (Compassos 20-21).

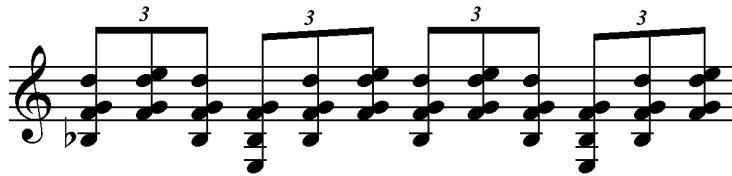


Em uma das cartas endereçadas a Villa-lobos, Segovia escreve o seguinte: “Olga me transmitiu seu desejo de saber quais desses estudos são, a meu ver, os mais violonísticos, a fim de empregar fórmulas técnicas semelhantes no Concerto que você tem intenção de escrever para violão e orquestra.” (20/09/1948, Suíça). Observando o Concerto, podemos comprovar que o compositor utilizou tanto questões intertextuais, relacionadas com série de 12 Estudos²⁰, como também, outros procedimentos composicionais que já haviam sido aplicados na mesma. Tomemos como exemplo, a comparação entre uma passagem da “Cadência”, que não está mensurada, e o compasso 49 do Estudo 4. Nesta passagem, a simetria está relacionada com a mão direita, que,

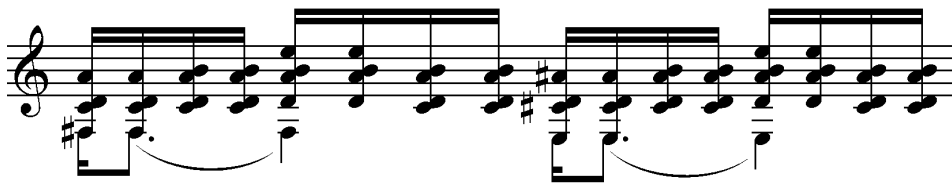
²⁰ Após conhecer o violonista Andrés Segovia, em Paris, Villa-Lobos dá início a uma série de 12 Estudos (1924-1929), que revolucionaram a escrita violonística, onde não só as possibilidades técnicas do instrumento foram exploradas como também suas possibilidades sonoras. Pouco antes da publicação de tais Estudos, Segovia, que os havia solicitado, e à quem foram dedicados, relata em uma carta ao compositor, que comunicará a Max Eschig que gostaria de escrever uma “apresentação para o álbum”, e diz: “*considero de grande interesse para os futuros violonistas ler seus estudos com o dedilhado que você colocou. Guarde suas indicações, será prova de que você conhece bem o violão e que você não compôs, como outros autores, por meu intermédio, mas diretamente para o instrumento*”. (Segovia, 1951). Segundo o violonista, tais Estudos “são muito bonitos como música e bastante interessantes do ponto de vista instrumental.”(Segovia, 1948).

mantendo a mesma digitação, move-se horizontalmente, realizando inversões e acrescentando outras notas ao acorde, numa espécie de arpejo cordal.

Ex. 3.1: Concerto (“Cadência”, não mensurada).



Ex. 3.2: Estudo 4 (Compasso 49).



Apresentamos apenas um exemplo de cada peça (Introdução aos Choros, Prelúdio 4, Estudo 4), que fazem parte de determinados conjuntos de obras (Choros, 5 Prelúdios, 12 Estudos), respectivamente. Tais obras representam diferentes períodos, que perpassam por quase toda sua produção para o instrumento.

Vários outros exemplos de intertextualidade podem ser observados, corroborando com a afirmação de que o Concerto é uma síntese da obra para violão de Villa-Lobos. Cabe aqui destacarmos que se trata também, de uma síntese dos procedimentos e técnicas composicionais do autor, onde questões semelhantes, relacionadas com intertextualidades, simetrias, figuração em dois registros e polarizações de notas²¹, recorrência de intervalos²², orquestração²³, dentre outras, podem ser observadas em toda sua obra.

²¹ Isto é: “a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase faz convergir uma espécie de ‘resolução’ sobre uma nota alvo, posicionada no final da frase” (Salles 2005: p. 133).

²² “Villa-Lobos utilizou-se de recorrências intervalares como meio de obter estabilidade harmônica sem fazer uso da organização tonal tradicional” (Salles 2005: p. 169).

²³ Com relação à orquestração, é importante observar as obras para instrumento solista e grupo orquestral, já que a maior parte delas foi composta no mesmo período do Concerto. É interessante também, analisar os processos de orquestrações, que foram realizadas por Villa-Lobos, das obras de Bach (ex: Fantasia e Fuga n°6 - originalmente escrita para órgão - orquestrada em 1942, etc.). Wellington Gomes destaca que

Capítulo 2

Análise descritiva do Concerto

No que se refere à análise musical, diferentes vertentes (objetiva, historicista, psicanalítica), conduções (motívica, fraseológica, gestual), e modelos analíticos (seguindo determinados autores ou teorias), podem ser encontrados. Para termos uma visão mais abrangente com relação a estas, Ian Bent²⁴ propõe uma divisão histórica e em seguida uma classificação segundo o método operativo. Já Cook, levando em conta que “cada método envolve um grupo característico de compreensões e entendimentos, com relação à música”²⁵ (Cook, 1987: p.4), desenvolve um estudo passando por diferentes métodos, onde observa as técnicas analíticas de cada um.

No entanto, nenhuma destas abordagens é absoluta, a ponto de englobar todos os aspectos que podem ser observados em uma determinada música. Já, se buscamos enfocar algum elemento específico, podemos fazê-lo com uma escolha analítica pontual, sempre, é claro, considerando que outra pessoa, se utilizando da mesma escolha, poderá chegar a outros resultados; já, se quisermos ter uma visão total (se é que isso é possível) da obra, para chegarmos a um resultado satisfatório, teremos que utilizar as diferentes vertentes, condutas e modelos analíticos, por vezes mesclá-las, e até mesmo estabelecer novas possibilidades de análise.

existe uma íntima relação entre composição e orquestração, no sentido de tratar esta última, como parte do processo composicional. (Gomes, 2002: p. 8.), fato que podemos perceber com a comparação entre a redução para piano e a grade do Concerto. Como exemplo, podemos citar o compasso 28-31, onde, o compositor acrescenta uma melodia descendente, executada pela flauta e oboé. Desta maneira, novos elementos são introduzidos à composição, tendo em vista que a redução foi composta antes da orquestração – conclusão que chegamos através das cartas que Segovia enviara a Villa-Lobos – e que tais elementos não estão presentes nesta última.

²⁴ Bent, Ian, (1980: V I. pp. 88-340).

²⁵ each method involves a characteristic set of beliefs about music...” Traduções nossas.

Com relação ao caráter da análise descritiva, Casey salienta que a “descrição é fundamental para a ciência. Quando a descrição é a primeira meta de um projeto de pesquisa, tal projeto é chamado de pesquisa descritiva”²⁶. (1992: p.115). De certa forma, todas as espécies de análise têm seu grau de descrição, e com este, “podem produzir ricos dados que levam a importantes recomendações”²⁷. (Knupfer e McLellan 1996: p.1198).

Através de uma análise objetiva, isto é, partindo da decodificação de signos de uma determinada partitura, buscamos salientar alguns aspectos que julgamos serem relevantes para a compreensão geral do Concerto, tais como: Segmentação formal, identificação e distribuição temática²⁸. Para tanto, utilizaremos a versão manuscrita (grade), para violão e pequena orquestra.

A instrumentação utilizada pelo compositor nesta formação que ele denominou como pequena orquestra é a seguinte:

Flauta = Fl.

Oboé = Ob.

Clarinete Bb = Cl.Bb.

Fagote = Fg.

Trompa F = Tpa.

Trombone = Tbr.

Violinos 1 = Vl.I, e 2 = Vl.II

Viola = Vla.

Violoncelo = Vcl.

Contrabaixo = Cb.

²⁶ “description is fundamental to science. When description is the primary goal of research project, that is termed descriptive research.”

²⁷ “descriptive studies can yield rich data that lead to important recommendations”

²⁸ Tema: “o termo em geral refere-se a uma melodia identificável. Um ‘tema’ se distingue de um ‘motivo’ tanto por sua maior extensão quanto por sua completude. Pode identificar uma obra e pode ser a melodia sobre a qual se baseia um grupo de variações”. (Dicionário Grove de Música, 1994: p. 938).

A seguir temos uma descrição da obra, realizada pelo próprio Villa-Lobos²⁹:

É obra escrita em 1951 diretamente para guitarra com uma [riscado: instrumentação] orquestração equilibrada com os recursos dos timbres instrumentais que não podem sobrepor a sonoridade do solista.

Em três partes, 'Allegro Preciso', 'Andantino e Andante' e 'Allegro non troppo'.

O primeiro movimento, 'Allegro Preciso', inicia-se com um tema enérgico na orquestra, cuja melodia e ritmo, aparece em varias oportunidades no decorrer desta [riscado: tempo] parte, ora na guitarra, (no 12 compasso do n°6, ora na orquestra, em resposta, (no 19° compasso do mesmo n° 6 e outras ocasiões.

A 2° parte deste mesmo 1° movimento (9) 'Poco Meno', aparece um novo episodio com um tema inteiramente original, mas, evocando a maneira de certas melodias de canções populares do nordeste do Brasil.

No n° 11, [riscado: aparece], se apresenta a reexposição, com o mesmo ritmo do inicio, porém uma terça menor superior, com curto desenvolvimento e stretto reduzido para um final apressado.

No segundo movimento 'Andantino e Andante', depois de uma introdução de quatro compassos a cargo da orquestra um [riscado: movimento] representado por duas escalas simultâneas e movimentos opostos, inicia o seu principal tema, que se desenvolve até o Andante n° 2.

No Andante um novo episodio de 5 compassos em 6/8 se apresenta em forma de introdução, para a entrada da espressiva melodia principal exposta pela guitarra.

No n°4 volta o Andantino, como reexposição, uma quarta superior da exposição principal, até ao n°5 'Piu Mosso' cuja [riscado: tema] melodia diferente das outras na unidade temática, mas representa uma espécie de stretto para finalização. O terceiro movimento, 'Allegro non troppo', começa com uma introdução de oito compassos numa melodia e ritmos sincopados, que vão aparecer mais tarde na guitarra e na orquestra.

Depois de varias modalidades episódicas e desenvolvimento, aparece, o ultimo episodio em 6/4 no n°4, com uma difícil virtuosidade para guitarra até o final desta fantasia.

Nesta obra, [riscado: que se aproxima da forma concerto] falta somente uma cadencia e passagens de grande virtuosidade do solista para se [riscado: trans] enquadrar na forma concerto.

²⁹ A fotocópia do original pode ser visualizada no anexo II.

Primeiro Movimento: “*Allegro Preciso*”

Adotamos uma segmentação formal para o primeiro movimento, pensando principalmente nos diferentes materiais temático encontrados em A, B e C. Observamos também, as semelhanças de desenvolvimento realizadas em A e A', assim como, as mudanças que ocorrem logo após o término de cada seção (A, A'), para andamentos mais lentos (“*Poco Meno*”), indicação que ocorre tanto em B, quanto em C, que estão relacionadas com o aparecimento de novos temas e diferentes texturas³⁰.

Tabela 1: Segmentação formal do primeiro movimento.

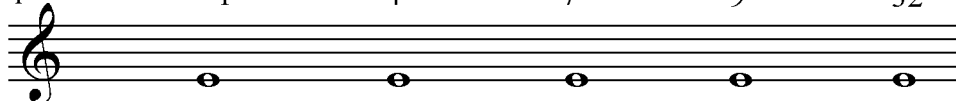
Seções	Compassos
A	1-38
B	39-52
ponte	51-58
A'	58-83
C	84-108
A''	109-116
Coda	117-125

³⁰ Outra possibilidade seria a de estendermos a parte A até o compasso 83, subdividindo-a em: (Aa) do compasso 1-38; (Ab) do 39-58; (Aa') do 58-83.

Seção A

Na ilustração que segue, apresentamos a disposição temática da seção A, isto é, descrevemos em qual compasso, e por quais instrumentos está sendo executado o primeiro tema (1° T).

Ilustração 1: Disposição temática da seção A (1° mov.).

	1° T	1° T	1° T	1° T	1° T
Compassos:	1	4	7	9	32
					
Instrumentos:	Fg. Tpa. VI.I Vla.	Ob. Cl.Bb.	VI.II. Vla.	Tpa.	VI.I.
	Reforço: Cl.Bb. Tbr. VI.II	Reforço: VI.I VI.II Vla. Vcl. Cb.	Reforço: VI.I Vcl.	Reforço: Fg.	

Descrição:

Com indicação de “*Allegro Preciso*”, semínima = 126, compasso (4/4), o primeiro movimento inicia com a exposição do 1° tema apresentado pelo Fg., Tpa., Cl.Bb., Trb., e VI.I, VI.II, Vla.. Em tal tema, existe uma polarização da nota mi, juntamente com a inserção de um acorde formado a partir de intervalos de quartas. Nota-se também, a importância dada ao intervalo de terça que é enfatizado com “*sfz*”.

Ex. 4: Primeiro tema do primeiro movimento (Compassos 1-2-3).

The image shows a musical score for the first three measures of the first movement. The score is written for seven instruments: Cl.Bb., Fg., Tpa., Tbr., VI.I, VI.II, and Vla. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (Bb). The first measure contains rests for Cl.Bb., Fg., Tpa., and Tbr., while VI.I, VI.II, and Vla. play a quarter note. The second measure contains rests for Cl.Bb., Fg., Tpa., and Tbr., while VI.I, VI.II, and Vla. play a quarter note. The third measure contains rests for Cl.Bb., Fg., Tpa., and Tbr., while VI.I, VI.II, and Vla. play a quarter note. Dynamics include *f*, *sfz*, and *p*.

Em resposta a este, no 2º e 3º compassos aparecem o Vcl. e o Cb., com uma escala que ascende com um salto intervalar de quarta, e logo descende por graus conjuntos. Novamente aparece o 1º tema, agora com o Ob., Cl.Bb., juntamente com VI.I, VI.II, (Vla), Vcl., Cb. no 4º compasso, desta vez, com ênfase sendo dada, novamente através do “*sfz*”, a um intervalo de quarta .

Ex. 5: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 4-5).

The musical score for Example 5, measures 4-5, is presented in a system of seven staves. The instruments are Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.Bb.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The time signature is common time (C). The Oboe and Clarinet parts play a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The dynamics are marked *sfz* and *>p*. The Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts play a rhythmic pattern of quarter notes, with a dynamic marking of *f*. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The Contrabasso part has a dynamic marking of *f*.

Surge então o violão, realizando um arpejo ascendente com tercinas em intervalos de quartas, inicialmente se utilizando das cordas soltas do instrumento, que apresentam sua afinação mais recorrente, e descende com intervalos de terças em ziguezague, os quais, se intercalam com a primeira corda solta, partindo do si₅, e se estendendo por toda a escala do violão. O padrão utilizado segue os princípios gestuais³¹ da resposta do Ob., Cl.Bb., em um espaço dilatado.

³¹ Segundo Zagonel (1990), existem três categorias básicas de gestos: o físico, o mental, e o grafismo. Estamos nos referindo a este último, o qual, pode ser considerado como a imagem escrita de um gesto mental, que encontramos registrada na partitura.

Ex. 6.1: Semelhanças gestuais (Violão).

Musical notation for Ex. 6.1: Semelhanças gestuais (Violão). The score is in 4/4 time and features a melodic line with a series of triplets. The dynamics start with 'dim.' (diminuendo) and then transition to 'mf' (mezzo-forte). A long slur covers the entire phrase, indicating a continuous gesture.

Ex. 6.2: Semelhanças gestuais (Vcl.).

Musical notation for Ex. 6.2: Semelhanças gestuais (Vcl.). The score is in bass clef and shows a simple melodic line with a slur over it, indicating a gesture. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte).

O primeiro tema aparece novamente, ligeiramente modificado – sem a participação do dó e do láb no acorde quartal – sendo executado no sétimo compasso pelo VI.I, VI.II, Vla., Vcl., sobrepondo-se ao final da figuração descendente apresentada pelo violão.

Ex. 7: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 7-8-9).

Musical score for Ex. 7: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 7-8-9). The score is in common time (C) and shows the re-exposition of the first theme across six staves: Violão, VI.I, VI.II, Vla., Vcl., and Cb. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) for all instruments. The Violão part features triplets, while the other instruments play a simple melodic line.

Em resposta, novamente aparecem o Vcl. e o Cb., e antes de terminarem seu discurso, sobrepõe-se a este o primeiro tema, sendo representado pelo Cl.Bb., com auxílio do Fg..

Ex. 8: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 8-9-10).

The musical score for measures 8-10 consists of four staves: Fg. (Bass clef), Cl.Bb. (Treble clef), Vla. (Bass clef), and Cb. (Bass clef). The time signature is common time (C).
- **Fg. staff:** Measure 8 is a whole rest. Measure 9 is a whole rest. Measure 10 begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a half note E2, all marked with a piano (*p*) dynamic.
- **Cl.Bb. staff:** Measure 8 is a whole rest. Measure 9 is a whole rest. Measure 10 begins with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4, marked with a fortissimo (*sfz*) dynamic that transitions to piano (*p*) at the end of the measure.
- **Vla. staff:** Measure 8: quarter notes G2, F2, E2. Measure 9: quarter notes D2, C2, B1. Measure 10: whole rest.
- **Cb. staff:** Measure 8: quarter notes G1, F1, E1. Measure 9: quarter notes D1, C1, B0. Measure 10: whole rest.

Mais uma vez, o violão aparece com o mesmo gestual anterior, porém, ascendendo de maneira escalar, e descendo quase que da mesma forma, isto é, com escalas em “zigzague”. Tal figuração – escalas em “zigzague” – será exposta no compasso 13 pelo Cl.Bb., numa espécie de continuação deste gesto descendente.

No compasso seguinte, o violão retoma esta descida, e no compasso 17 inicia uma variação desta. Com essa variação em semicolcheias, temos uma seção de diálogo entre violão e cordas que culminará em uma sobreposição de arpejos e escalas, que irão ascendendo até alcançar o dó₅ nos violinos. A partir daí, escalas em movimentos contrários entre violão e demais instrumentos da orquestra, de forma sucessiva, levarão ao retorno da figuração descendente em zigzague, de forma variada, sobrepondo-se ao 1º tema que é exposto pelo VI.I.

Ex. 9: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 32-33).

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Guitar) and VI.I (Violin I). Both are in the treble clef with a common time signature (C). The Violão part consists of a series of eight triplets of eighth notes, each marked with a '3' above it. The VI.I part consists of a single melodic line with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the end.

Tal figuração é perpetuada pelo Vcl., enquanto que o violão anuncia, através de acordes e logo após com escalas ascendentes e descendentes, o fim desta seção, ao mesmo tempo em que prepara a entrada de um novo tema.

Seção B

Ilustração 2: Disposição temática da seção B (1º mov.).

	2º T	2º T
Compassos:	39-40	45-46
Instrumentos:	Violão	Violão

Descrição:

Com a indicação de “*Poco Meno*”, a seção B, inicia com um novo tema, oriundo das escalas em ziguezague, também apresentado de forma descendente, porém, utilizando intervalos de segunda. Tema que inicia na nota si₃ e descende até o mi₃, sendo exposto pelo violão e acompanhado pelas cordas, inicialmente através de acordes cromáticos de sétima maior.

Ex. 10: Segundo tema (Compassos 39-40).

Poco Meno

The musical score consists of six staves. The top staff is for Violão (Guitar), showing a descending melodic line with triplets and slurs. The middle four staves (VI.I, VI.II, Vla., Vcl.) and the bottom staff (Cb.) show a chromatic bass line of major seventh chords, all marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Logo após uma passagem ascendente com arpejos e escalas ao violão, tal tema é re-exposto uma quarta acima.

Ex. 11: Re-exposição do segundo tema (Compassos 45-46).

The musical score for Example 11, measures 45-46, is presented in a system of six staves. The top staff is for the Violão (Guitar), which plays a series of arpeggiated chords with triplet markings. The second staff is for VI.I (Violin I), the third for VI.II (Violin II), the fourth for Vla. (Viola), the fifth for Vcl. (Violoncello), and the sixth for Cb. (Contrabaixo). The Violão part consists of a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a triad of G4, B4, D5, and finally a dyad of G4, B4. The other instruments play sustained notes or chords: VI.I plays G4, VI.II plays G4, Vla. plays G2, Vcl. plays G2, and Cb. plays G1. The time signature is common time (C).

Enquanto o violão, depois de executar arpejos ascendentes, finaliza esta seção através de acordes, o Vcl. e o Cb. iniciam no compasso 51, uma ponte orquestral, que irá tomando força com a entrada da Vla., e em seguida com VI.I e VI.II, até a entrada da Fl. e do Ob.. A partir de então, a Fl. juntamente com o VI.I, introduzem um novo tema que será apresentado e desenvolvido na seção C. Temos também a participação do Ob. e VI.II, realizando uma espécie de contraponto.

Ex. 12: (Compassos 54-55).

Seção A'

Ilustração 3: Disposição temática da seção A'(1º mov.).

	1º T. Vr1	1º T. Vr1	1º T. Vr1	1º T	1º T	1º T. Vr1
	1º T. Vr1	1º T. Vr1	1º T. Vr1	1º T	1º T	
	1º T. Vr2	1º T. Vr2	1º T. Vr2	1º T	1º T	
Compassos:	58-59	60-61	62-63	65-66	67	79-80

Instrumentos:

Tpa.	Cl.Bb.	Cl.Bb.	Cl.Bb.	Cl.Bb.	Violão
Cb.	Fg.	Fg.	Fg.	Fg.	
Violão	Violão	Violão			

Descrição:

A seção A' é constituída por um desenvolvimento dos materiais apresentados até o momento. O primeiro tema é re-exposto de forma variada e sucessiva, sendo executado pelo violão, do compasso 58 ao 63, juntamente com outro tipo de variação, deste mesmo tema, realizada inicialmente pelo Tpa. e Cb., e posteriormente pelo Cl.Bb. e Fg..

Ex. 13: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 58-59).

Musical score for Example 13, measures 58-59. The score is written for three instruments: Tpa. (Trumpet), Violão (Guitar), and Cb. (Cello). The Tpa. and Cb. staves show a melodic line with a quarter rest in the first measure. The Violão staff shows a complex chordal accompaniment with various intervals and accidentals.

No compasso 65, o primeiro tema volta a ser apresentado pelo Cl.Bb. e Fg., porém, uma quarta acima, e logo depois - compasso 67 - uma segunda abaixo.

Ex. 14: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 65-66-67).

Musical score for Example 14, measures 65-67. The score is written for three instruments: Cl.Bb. (Clarinet in B-flat), Fg. (Flute), and Violão (Guitar). The Cl.Bb. and Fg. staves show a melodic line with a quarter rest in the first measure. The Violão staff shows a complex chordal accompaniment with various intervals and accidentals.

Referindo-se às partes do violão, notamos algumas semelhanças com relação ao gestual, desenvolvimento rítmico, e utilização de escalas, entre os compassos 10 ao 20, e 64 ao 74.

Ex. 15.1: Semelhanças gestuais e escalares (Compassos 10-12-13).



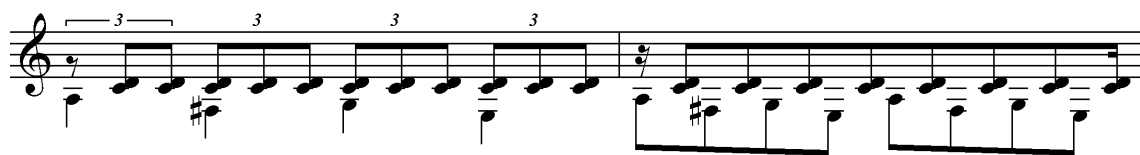
Ex. 15.2: Semelhanças gestuais e escalares (Compassos 64-65-66).



Ex. 16.1: Semelhanças de desenvolvimento rítmico (Compassos 16-17).



Ex. 16.2: Semelhanças de desenvolvimento rítmico (Compassos 68-69).



Sendo que, nos compassos 68, 69, 70, e logo depois nos compassos 72, 73, 74, Villa-Lobos utiliza, no que se refere à relação intervalar, uma variação do primeiro tema que havia sido exposta pela primeira vez no compasso 58, pelo Cl.Bb. e Cb..

Nos compassos subseqüentes ao 17, existe um diálogo entre violão e cordas, onde, logo em seguida, o mesmo motivo³² que havia sido exposto no compasso 17 é reapresentado uma quarta acima, também pelo violão, no compasso 19. Já nos compassos que seguem o 69, ao invés de um diálogo com a orquestra, é o próprio violão que responde com uma passagem idiomática descendente, utilizando ligados e cordas soltas, sendo que, no compasso seguinte, o motivo do compasso 68 é re-exposto, também uma quarta acima.

Ex. 17.1: (Compassos 17- 18-19).

Violão

Vla.

Vcl.

Cb.

mf

mf

p

Ex. 17.2: (Compassos 70- 71- 72).

Violão

³² “Motivo é um curto fragmento melódico usado como elemento de construção” (Green, 1979: p.31).

Aparece, então, novamente a variação do primeiro tema, agora executada pelo violão, em oitavas paralelas. Enquanto esta variação está sendo apresentada, uma variação desta variação, isto é, utilizando praticamente as mesmas relações intervalares, porém com figuração rítmica diferenciada, é iniciada pelo Ob., seguida pelo VI.I, e posteriormente pela Fl., Ob. e Cl.Bb..

Ex. 18: (Compassos 78-79-80).

O fim desta seção dá-se com a realização de um acorde de Mi maior com sétima e quinta diminuta, acorde este, formado a partir da sobreposição dos acordes de Mi maior e Si bemol menor.

Seção C

Ilustração 4: Disposição temática da seção C (1º mov.).

3° T	3° T	3° T. Vr1	3° T. Vr1	3° T Vr1	3° TVr1	3° T
Compassos: 84-85	93-94	102-103	102-103	104-105	104-105	106-107

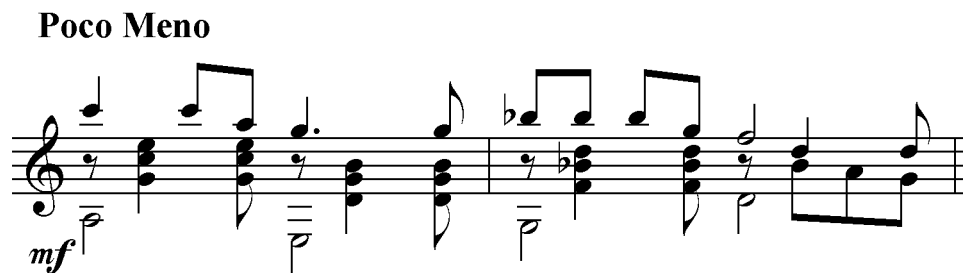
Instrumentos: Violão	Violão	Violão	Cl.Bb.	Violão	Ob.	Violão
----------------------	--------	--------	--------	--------	-----	--------

Descrição:

Com a indicação de “*Poco Meno*”, temos o início seção C. Surge então, o tema sendo exposto pelo violão, o qual, já havia sido previamente apresentado no compasso 54 pela Fl. e VI.I.

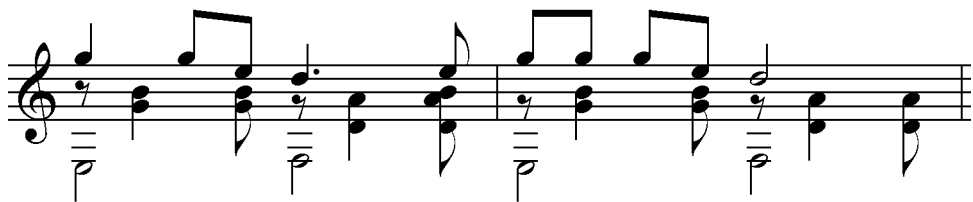
Ex. 19: Exposição do terceiro tema (Compassos 84-85).

Poco Meno



Tal tema é desenvolvido até o compasso 92, somente com violão e cordas, em homofonia. Logo em seguida, é reapresentado (compasso 93), ainda pelo violão, uma quarta abaixo.

Ex. 20: Re-exposição do terceiro tema (Compassos 93-94).



Nesta reapresentação, Fg. passa a auxiliar as cordas no acompanhamento, sendo que, do compasso 101 ao 105, os sopros assumem o papel que vinha sendo desempenhado pelas cordas. É também nestes compassos que o violão realiza uma variação do tema em questão, com imitação apresentada uma quinta abaixo pelo Cl.Bb..

Ex. 21: (Compassos 102-103).

O tema é novamente reapresentado a partir do sol₄, com a saída dos sopros e a volta do acompanhamento para as cordas. A seção termina com uma acorde de Dó maior.

Seção A''

Ilustração 5: Disposição temática da seção A''(1º mov.).

	1º T	1º T.Vr3	1º T	1º T.Vr3	1º T	1º T	1º T
Compassos:	109	110-111	112	113-114	117	119	120-121

Instrumentos:	Fg. Tpa.	Violão	Ob. Cl.Bb.	Violão	Ob.	Tpa.	Cl.Bb.
---------------	-------------	--------	---------------	--------	-----	------	--------

Descrição:

A seção A'', com a indicação de “*a tempo*”, inicia com a re-exposição do primeiro tema – enfatizando o intervalo de terça com a indicação de “*sfz*” – sendo realizada pelo Tbr. e (Fg), uma terça menor acima. No compasso seguinte, temos uma variação deste tema, executada pelo violão através de acordes diminutos, uma terça menor abaixo.

Ex. 22: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 109-110-111).

Musical score for Ex. 22, measures 109-111. The score is in 3/4 time and features three staves: Flute (Fg.), Trombone (Tbr.), and Guitar (violão). The Flute and Trombone parts are in bass clef, while the Guitar is in treble clef. The Flute and Trombone parts play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The Flute part has dynamics *f*, *sfz* > *p*, and *f*. The Trombone part has dynamics *mf*, *sfz* > *p*, and *f*. The Guitar part is silent in measure 109 and 110, then plays a series of chords in measure 111, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The guitar part has a dynamic of *f* and includes fingerings 5 and 6.

No compasso 112, novamente o primeiro tema é re-exposto uma terça menor acima – desta vez enfatizando o intervalo de quarta com *sfz* - agora executado pelo Ob. e Cl.Bb.. No compasso subsequente, o violão apresenta a mesma variação anterior, com acordes diminutos, porém, retornando a nota mi.

Ex. 23: Re-exposição do primeiro tema (Compassos 112-113-114).

Musical score for Ex. 23, measures 112-114. The score is in 3/4 time and features six staves: Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.Bb.), Flute (Fg.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbr.), and Guitar (violão). The Oboe and Clarinet in Bb parts are in treble clef, while the Flute, Trumpet, and Trombone parts are in bass clef. The Guitar is in treble clef. The Oboe and Clarinet in Bb parts play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The Flute, Trumpet, and Trombone parts are silent in measure 112 and 113, then play a series of chords in measure 114, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The Guitar part is silent in measure 112 and 113, then plays a series of chords in measure 114, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4. The guitar part has a dynamic of *f* and includes fingerings 5 and 6.

Enquanto o violão realiza escalas e logo após arpejos ascendentes, o primeiro tema é novamente re-exposto pelo Ob. no compasso 117, uma quinta acima, e nos compassos 120-121, pelo (Cl.Bb), também uma quinta acima.

Ex. 24.1: (Compasso 117).



Ex. 24.2: (Compassos 120-121).



Os últimos três compassos são destinados à coda, onde, após a realização de acordes de Dó maior, a seção termina com todos os instrumentos, exceto a flauta, executando simultaneamente a nota dó.

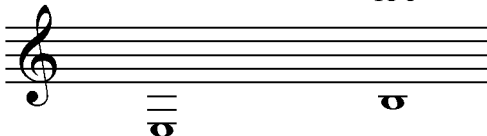
Segundo Movimento: “*Andantino e Andante*”

Tabela 2: Segmentação formal do segundo movimento.

Seções	Compassos
A	126-146
Ponte e intro.	146-151
B	151-185
A'	186-202
Coda	202-218

Seção A

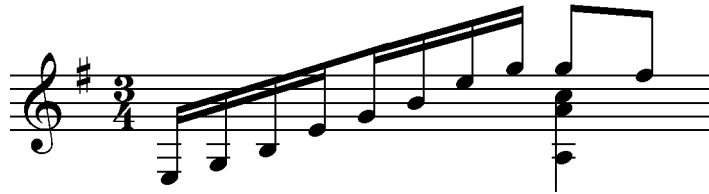
Ilustração 6: Disposição temática da seção A (2º mov.).

	1º T	1º T
compassos	130	138
		
instrumentos	violão	violão

Descrição:

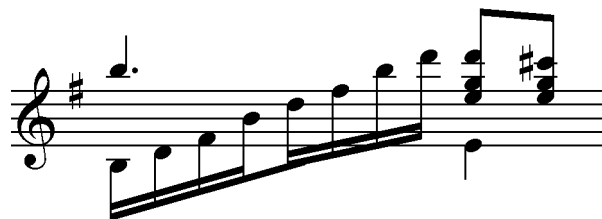
A seção A inicia com a indicação de “*Andantino*”, num compasso (3/4). Os primeiros quatro compassos são destinados à introdução, realizada por: (Fl) e (Cl.Bb), que executam arpejos descendentes, em quiálteras de cinco, juntamente com o Tpa., VI.I e (Vla), que sustentam o ré como nota pedal, e com o VI.II e Vcl., fazendo escalas em sentido contrário. Logo após, o violão apresenta o 1º tema, onde em seguida percebemos semelhanças com os Prelúdios da década de 40, fato que irá perdurar por todo o segundo movimento.

Ex. 25: (Compasso 130).



Este tema será desenvolvido até o compasso 145, onde ocorre a re-exposição do mesmo, uma oitava acima, também realizada pelo violão.

Ex. 26: (Compasso 138).



A partir do compasso 140, Villa-Lobos anuncia como será a condução do 2º tema, isto é, com a melodia passando a ser conduzida pelas cordas graves do violão.

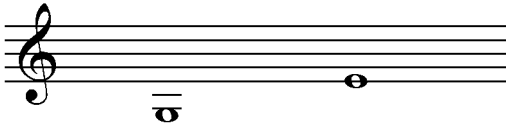
Seção B

Esta seção B pode ser subdividida da seguinte maneira:

Tabela 3: Subdivisão da seção B

Subseção	compassos
Ba	151-161
Bb	161-175
Ba'	175-185

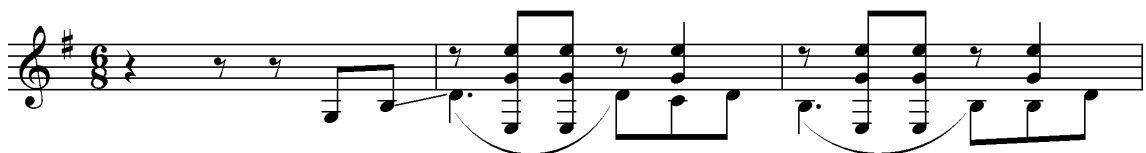
Ilustração 7: Disposição temática da seção B (2° mov.).

Compassos	2° T 151	2° T 175
		
Instrumentos	Violão	Violão

Descrição:

A seção B inicia com uma mudança na fórmula de compasso de (3/4), para (6/8), e indicação de colcheia a 152. Do compasso 146 ao 150, somente as cordas realizam uma ponte orquestral, que serve de introdução para a exposição do 2° tema, o qual, será apresentado pelo violão.

Ex. 27: (Compassos 151-152-153).



Neste tema, a condução da melodia é feita na 4° e 5° corda do violão. Tal procedimento pode também ser observado em alguns de seus Estudos, e Prelúdios. O desenvolvimento deste 2° tema é feito até o compasso 161, onde inicia um episódio orquestral, que se utiliza do material do desenvolvimento deste 2° tema. A subseção é iniciada pelo (Cl Bb), que logo em seguida recebe o reforço das cordas e do (Fg), e pouco depois do (Tr).

Ex. 28: (Compassos 161-162-163).

The musical score for Example 28, measures 161-163, is presented in a multi-staff format. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinet in Bb:** Measures 161-163. Starts with a rest in measure 161, then plays a melodic line starting in measure 162 with a *mf* dynamic. A slur covers measures 162 and 163.
- Bassoon:** Measures 161-163. Starts with a rest in measure 161, then plays a melodic line starting in measure 162 with a *mf* dynamic. A slur covers measures 162 and 163.
- Violin I:** Measures 161-163. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in measure 161. In measure 162, it plays a sustained chord with a *p* dynamic. In measure 163, it plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violin II:** Measures 161-163. Plays a sustained chord in measure 161. In measure 162, it plays a melodic line starting with a *p* dynamic. In measure 163, it plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Viola:** Measures 161-163. Plays a sustained chord in measure 161. In measure 162, it plays a melodic line starting with a *p* dynamic. In measure 163, it plays a sustained chord.
- Cello:** Measures 161-163. Plays a sustained chord in measure 161. In measure 162, it plays a melodic line starting with a *p* dynamic. In measure 163, it plays a sustained chord.
- Contrabass:** Measures 161-163. Starts with a rest in measure 161. In measure 162, it plays a melodic line starting with a *p* dynamic. In measure 163, it plays a sustained chord.

No compasso 172, grande parte dos instrumentos da orquestra, apresentam uma outra variação, também derivada do desenvolvimento do 2º tema.

Ex. 29: (Compassos 172-173).

Musical score for Example 29, measures 172-173. The score is written for five instruments: Flute, Oboe, Violin I, Violin II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music features a melodic line in the upper instruments (Flute, Oboe, Violin I, Violin II) and a supporting line in the Viola. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The Viola part provides a harmonic foundation with chords and single notes. The score is divided into two measures, with the second measure showing a continuation of the melodic and harmonic material.

Logo em seguida, o 2º tema é re-exposto a partir do compasso 175, novamente executado pelo violão, uma sexta acima.

Ex. 30: (Compassos 175-176-177).

Musical score for Example 30, measures 175-176-177. The score is written for a single instrument, likely a guitar, in the treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music features a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The score is divided into three measures, with the second and third measures showing a continuation of the melodic material.

Seção C

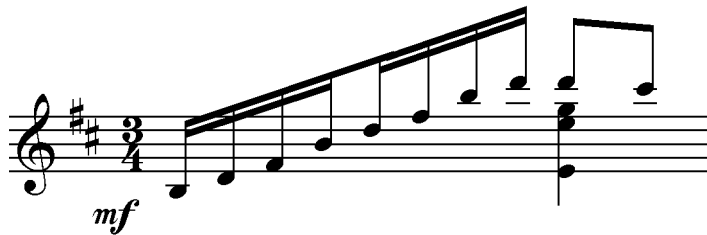
Ilustração 8: Disposição temática da seção C (2º mov.).

Compassos	1º T 186
Instrumentos	 Violão

Descrição:

Com a indicação de “*Andantino*”, a seção C inicia no compasso 186 com um retorno à fórmula de compasso (3/4). Temos então, a re-exposição do primeiro tema uma quinta acima.

Ex. 31: (Compasso 186).



Tal re-exposição será desenvolvida até o compasso 202, onde, com a indicação de “*Piu Mosso*”, inicia uma extensa Coda que vai do compasso 202 ao 218. Em toda esta passagem, o violão executará arpejos ascendentes em colcheia, até a finalização com um acorde de mi menor.

Terceiro Movimento: “*Allegro non troppo*”

Tabela 4: Segmentação formal do terceiro movimento.

Seções	Compassos
A	219-291
B	292-380

Seção A

A seção A pode ser subdividida da seguinte maneira:

Tabela 5: Subdivisão da seção A

Subseção	Compassos
Aa	219-226
Ab	227-250
Aa'	251-258
Ac	259-291

Ilustração 9: Disposição temática da seção A (3º mov.).

	1º T	1º T
Compassos	219	251
		
Instrumentos	Cl.Bb	Violão
	Fg	
	Reforço:	
	VI-1	
	VI-2	
	Vla	
	Cello	
	Cb	

Descrição:

Com indicação de “*Allegro non Troppo*”, e fórmula de compasso (3/4), o terceiro movimento inicia com a exposição do 1º tema, a qual é realizada pelo (Cl Bb) e (Fg), juntamente com as Cordas.

Ex. 32: (Compassos 219-120-121-122).



The musical score for measures 219-120-121-122 is presented in a system with seven staves. The top staff is for Clarinet in Bb, followed by Fg. The bottom five staves are for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Clarinet and Fg parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass) play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, providing harmonic support.

A partir do compasso 227, temos a indicação de “*a tempo*”. É neste momento que o violão faz sua entrada através de arpejos e escalas, enquanto que a viola apresenta um motivo³³ rítmico e gestual³⁴, que será utilizado de forma variada, até o final da obra.

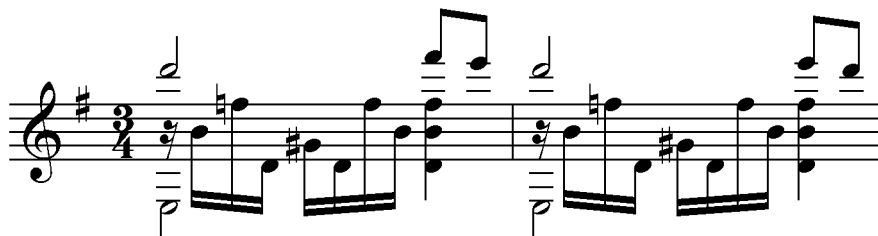
Ex. 33: (Compassos 227-228).



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violão' and the bottom staff is labeled 'Viola'. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The Violão part consists of a series of eighth-note arpeggios and scales. The Viola part consists of a series of quarter notes and eighth notes, providing a rhythmic and gestural accompaniment.

Já no compasso seguinte, o violão reapresenta este mesmo motivo rítmico e gestual, porém, com variações intervalares.

Ex. 34: (Compassos 229-230).



The image shows a single staff of musical notation for the Violão part, covering measures 229 and 230. The staff is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The notation shows a series of eighth-note arpeggios and scales, similar to the previous example but with intervallic variations.

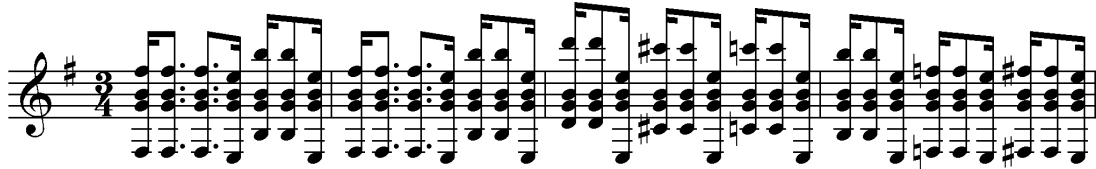
Toda esta subseção será apresentada pelas cordas e pelo violão, o qual, logo após o compasso 230, retoma sua condução através de escalas e arpejos. Somente no compasso 249-250, teremos a participação dos sopros executando acordes de dominante com sétima, auxiliando na geração de tensão, que anuncia a re-

³³ “Independente de seu tamanho é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase”. (Bent, 1994: p. 624).

³⁴ Neste caso observamos o gesto melódico, sem levar em consideração as relações intervalares. Isto é, tal motivo ascende da semínima para a colcheia, e posteriormente descende.

exposição do 1º tema, uma quarta acima. Tal tema será reapresentado, utilizando oitavas paralelas na 6ª e 1ª corda, e completando o acorde com a 2ª e 3ª soltas.

Ex. 35: (Compassos 251-252-253-254).



A partir do compasso 259, temos uma subseção, na qual o violão não figura, que pode ser considerada como uma ponte orquestral para a segunda seção. O desenvolvimento de tal passagem está baseado na apresentação de um tema de transição - baseado em um motivo que já havia sido exposto no compasso 242, pela Vla., com as mesmas relações intervalares e proporção rítmica - e também na resposta a este, que é realizada através de colcheias em staccato, na maior parte das vezes em movimento paralelo descendente, juntamente com eventuais movimentações em sentido contrário e oblíquo.

Ex. 36: (Compassos 259-260-261-262).

Musical notation for Example 36, measures 259-262. The score is written for six instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fg), Trumpet in F (Tr. F), and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Flute, Oboe, and Trumpet in F parts play a melodic line starting in measure 261. The Bassoon and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting in measure 259. The Clarinet in B-flat part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting in measure 261.

Seção B

A seção B pode ser subdividida da seguinte maneira:

Tabela 6: Subdivisão da seção B.

subseção	compassos
Ba	292-303
Bb	303-316
Ba'	317-331
	331-337 ponte
Bc	338-363
Ba''	364-370
	371-380 coda

Descrição:

A seção B inicia com a indicação de “*Vivo*”, e fórmula de compasso (6/4). Não temos uma apresentação temática como vinha ocorrendo anteriormente, mas um retorno sistemático à determinada passagem (refrão), caracterizando assim a forma Rondó, composta por distintos períodos [a, b, a', b', a'']. No primeiro deles [a], que será o refrão [a', a''], temos o violão realizando tríades cerradas em saltos descendentes de segunda, intercaladas por acordes com cordas soltas. Sobrepondo-se a este, teremos sempre Vcl. e Cb., executando a nota lá em staccato, juntamente com Fg., que realiza uma variação de um motivo rítmico e gestual que havia sido exposto no compasso 227 pela Vla..

Ex. 37: (Compassos 292-293 [a]; 317-319 [a']; 364-365 [a'']).

The musical score for Ex. 37 is presented in four staves. The top staff, labeled 'Fg', is in bass clef and 6/4 time, showing a melodic line with slurs. The second staff, labeled 'Violão', is in treble clef and 6/4 time, featuring a complex chordal accompaniment with some accidentals. The third staff, labeled 'Cello', and the fourth staff, labeled 'Cb', are both in bass clef and 6/4 time, playing a rhythmic pattern of quarter notes with rests.

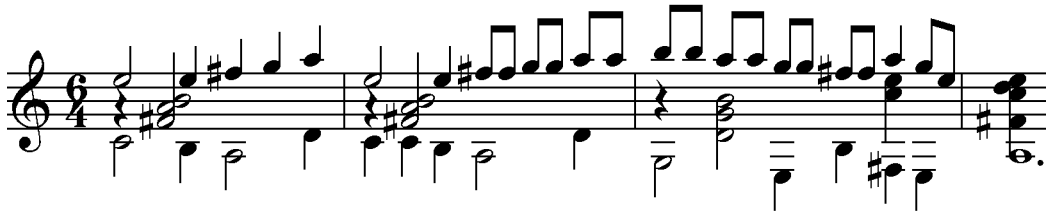
Temos apenas uma modificação, que ocorre na subseção [A'], relacionada com a apresentação do (Fg), onde este passa a executar somente a primeira nota do motivo anterior, com a mesma figuração do Vcl. e Cb..

Ex. 38: (Compassos 317-319 [a']).

The musical score for Ex. 38 is presented in one staff, labeled 'Fg', in bass clef and 6/4 time, showing a melodic line with slurs.

Após uma passagem de ligados com cordas soltas no compasso 303, entramos na subseção (b), onde o violão, com acompanhamento das cordas, apresenta duas melodias temáticas em contraponto.

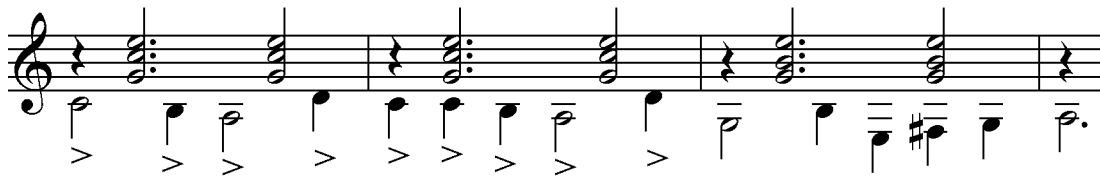
Ex. 39: (Compassos 304-305-306-307).



Após uma passagem escalar, temos o retorno ao primeiro período [a’], que acontece no compasso 317. Com a indicação de “*Vivo*”, tal período será desenvolvido até o compasso 332, onde uma ponte orquestral realizará a transição entre as subseções.

No início da parte [b’], temos a reapresentação do tema que havia sido exposto pelas cordas graves do violão, nos compassos 304 - 310.

Ex. 40: (Compassos 338-339-340-341).



Nesta subseção teremos duas claras mudanças de texturas. A primeira, a partir do compasso 349, onde o violão executa arpejos e escalas, e outra iniciando no compasso 356, com arpejos sendo realizados com uma posição fixa de mão esquerda, que se desloca sobre a escala do instrumento. A transição para o primeiro período [a’], acontece através de uma escala ascendente.

Novamente então, é re-exposto o refrão, sendo que, a partir do compasso 371, entramos no processo de encerramento do concerto, no qual, após a indicação de “*allarg*”, todos os instrumentos executam a nota lá. Tal finalização, através de oitavas, pode ser considerada como uma cadêcia do tipo “wagneriana”³⁵.

³⁵ Salles, 2005: 165-8

“Cadência”

Tabela 7: Segmentação formal da “Cadência”.

Seção	Andamentos
A	Quasi Allegro
B	Andante
C	Poco Moderato

Descrição:

Optamos por fazer a análise descritiva da “cadência” depois do terceiro movimento, pelo fato dela não ser mensurada. No entanto, seguindo as orientações do compositor, devemos executá-la entre o segundo e o terceiro movimentos, visto que o próprio coloca a indicação de “*cadência*” ao final do segundo movimento, e de “*Segue ao 3º M_mo*” ao término da mesma.

Seção A – “*Quasi Allegro*”

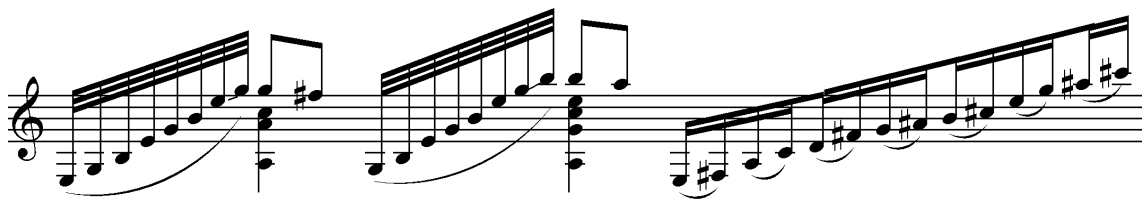
A seção A inicia com uma combinação de escalas e ligados com cordas soltas, começando na 1º, e indo até a 6º, seguida de um arpejo ascendente, que leva a apresentação de uma série de trinados. Podemos considerar esta passagem como uma introdução, que finda com a execução de harmônicos.

Ex. 41: Escalas e ligados com cordas soltas.



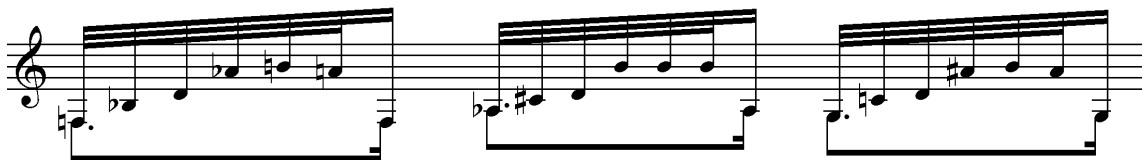
Temos então, a re-exposição do 1º tema do segundo movimento, com apenas uma modificação, relacionada com a figuração, desta vez utilizando fusas. Logo após, Villa-Lobos inova utilizando ligados consecutivos, de cordas soltas para presa, numa variação de tal tema.

Ex. 42: Re-exposição do 1º tema do segundo movimento.



Em seguida, temos uma passagem conduzida pelas cordas graves do instrumento, onde acordes são arpejados em translados, que mantém a mesma forma na mão esquerda.

Ex. 43: Translados mantendo o mesmo formato na mão esquerda.



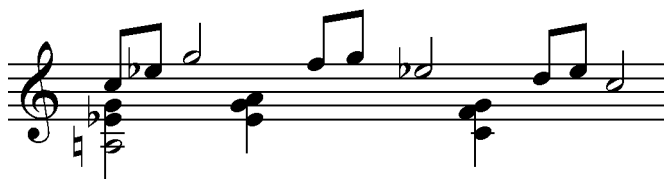
A subseção termina com o cessar dos translados, e a execução de harmônicos.

Seção B

Esta seção pode ser subdividida em: “*Andante*”, “*Quasi Allegro*”, “*Meno*”.

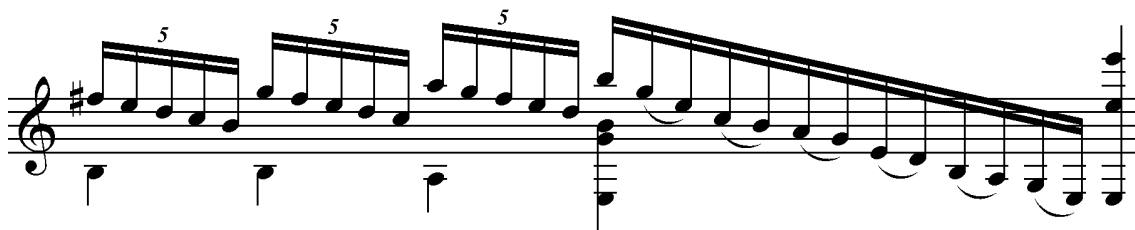
O “*Andante*” inicia com uma variação do 2º tema do segundo movimento.

Ex. 44: Variação do 2º tema do segundo movimento.



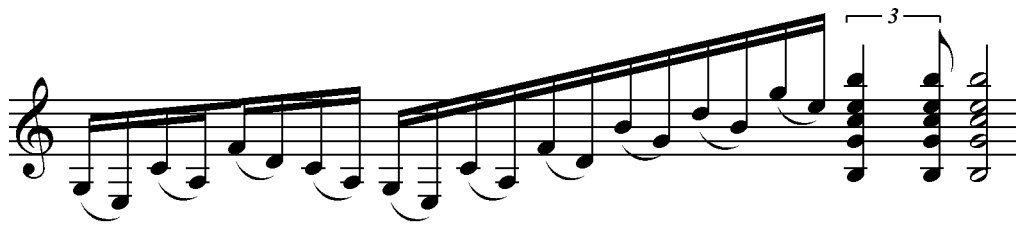
Logo após, temos uma escala descendente de 3 oitavas, seguida de arpejos com transposições que utilizam posições fixas de mão esquerda. Chegamos então, a uma passagem escalar em quiálteras de cinco, mantendo o si₂ como nota pedal, e na seqüência, uma escala descendente de ligados com cordas soltas, anuncia como será a condução do início da próxima subseção.

Ex. 45: Escalas em quiálteras de cinco/ ligados com cordas soltas.



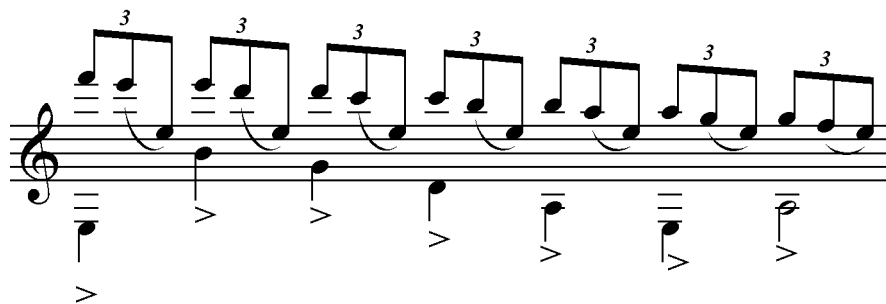
Com indicação de “*Quasi Allegro*”, são executados ligados com cordas soltas alternas, seguidos de acordes.

Ex. 46: Ligados com cordas soltas.



Na passagem subsequente, continuamos com a execução de ligados com cordas soltas, porém, sendo realizados somente na primeira corda, e seguidos por escalas descendentes. Tal passagem se assemelha aos compassos 6-7, e 11-12, do primeiro movimento. A variação desta dá-se basicamente no deslocamento da nota pedal para a terceira colcheia da quiáltera, passando a ser ligada a nota anterior, e na utilização de cordas soltas alternadas como baixos.

Ex. 47: Variação dos compassos 6-7, 11-12, do primeiro movimento.



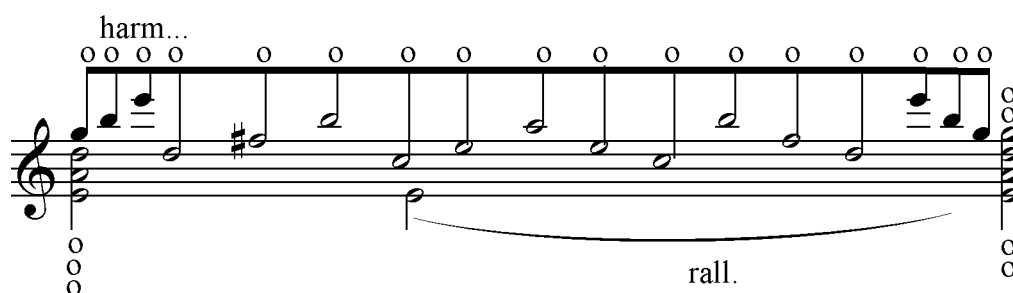
Com a indicação de “*Meno*”, acontece um retorno ao desenvolvimento da variação do 2º tema do segundo movimento, que estava sendo realizada no “*Andante*”.

Ex. 48: Variação do 2º tema do segundo movimento



Com a execução de harmônicos naturais, temos o fechamento da seção B.

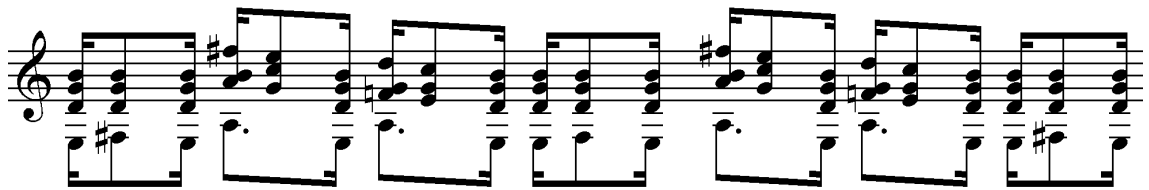
Ex. 49: Harmônicos naturais.



Seção C – “*Poco Moderato*”

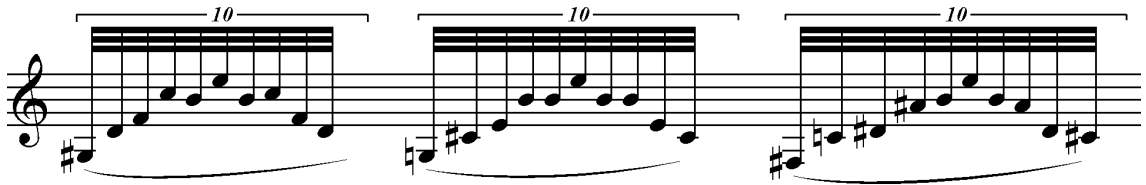
Até este momento, vinham sendo utilizados materiais que estavam presentes principalmente no segundo movimento. Do “*Poco Moderato*” em diante, aparecem novas equações relacionadas com o terceiro movimento. É o caso deste motivo rítmico, que inicia com uma semicolcheia, seguida de uma colcheia, e da utilização de acordes com cordas soltas. Tais métodos serão adotados já no primeiro tema do terceiro movimento, e no refrão do rondó, respectivamente.

Ex. 50: Motivo rítmico/ acordes com cordas soltas.



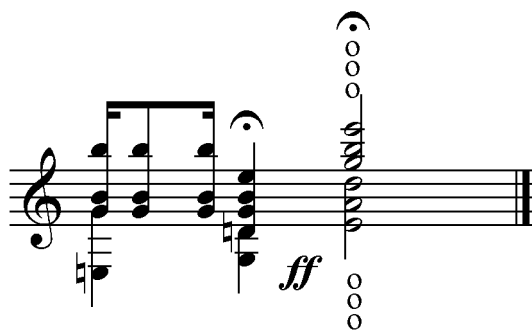
Após uma escala descendente em colcheias, novamente são realizados arpejos com translados, que mantêm uma posição fixa de mão esquerda.

Ex. 51: Translados mantendo a posição da mão esquerda.



Com a indicação de “*a tempo*”, voltam a ser apresentados acordes com a figuração de semicolcheia, seguidos de colcheia e semicolcheia, finalizando a “Cadência” com uma acorde de Mi menor em harmônicos naturais.

Ex. 52: Final da “Cadência”.



Capítulo 3

Estudo comparativo

O estudo deste Concerto, assim como o de suas composições para violão solo, se dá principalmente através das edições da Max Eschig. No entanto, o contato com os manuscritos e um eventual estudo de cunho comparativo entre as fontes, mostra-se de fundamental importância, pois possibilita a busca da origem do texto musical e sua reconstituição. Dessa maneira, novas visões e concepções sobre a obra tornam-se possíveis.

Com relação à realização dos estudos das composições para violão solo de Villa-Lobos, os acessos a alguns trabalhos de caráter comparativo são relevantes, pois nos servem de exemplo no que se refere à identificação das diferenças e possíveis soluções para as mesmas. Eis alguns destes trabalhos: a dissertação de mestrado defendida por Krishna Salinas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1993 (*Os 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos: Revisão dos Manuscritos Autógrafos e análise comparativa de três interpretações*), onde este aponta uma série de divergências entre edições e manuscritos; a dissertação de mestrado defendida por Eduardo Meirinhos, na Universidade Federal de São Paulo, em 1997 (*Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos de Heitor Villa-Lobos*); e a tese de doutorado defendida por Eduardo Meirinhos, na Florida State University – School of Music, em 2002 (*Primary sources and Editions of Suíte Popular Brasileira, Choros n° 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Differences*), nas quais o autor, além de identificar as diferenças entre edições e manuscritos, indica possíveis soluções.

Nos trabalhos acima mencionados evidencia-se a importância de estudos comparativos, como bem destacou Eduardo Merinhos, tendo em vista “a freqüente incompatibilidade dos manuscritos com a edição” (Merinhos, 1997, p.369). Além disso, em tais obras, várias diferenças foram apontadas e analisadas, possibilitando assim “estabelecer uma nova atitude do intérprete frente à execução”. (Merinhos, 1997, p.369).

Recolhemos também, alguns relatos de Turíbio Santos³⁶, nos quais afirma que “a Max Eschig erra muito, e não só erra como é descuidada”. Turíbio teria inclusive endossado uma revisão ao então proprietário da editora, Philipe Marietti, visto que “ela nunca assumiu uma verdadeira revisão de Villa-Lobos”. Cabe destacar, que uma nova edição realizada pela Max Eschig, dos Prelúdios e da Suíte Popular, revisada e corrigida por Frédéric Zigante, levando em consideração as antigas edições e os manuscritos, foi publicada pela MGB Publications em 2007.

Com relação ao Concerto, o próprio Segovia, em carta encaminhada para Villa-Lobos, pede que o compositor “reveja bem as partes da orquestra porque na edição da parte de violão e piano passaram muitos erros.” (Segovia - Carta 30 jul. 1955)

Nesse sentido e no que concerne ao nosso objeto de estudo, verificamos a inexistência de trabalhos de caráter comparativo referentes ao Concerto para violão e pequena orquestra de Villa-Lobos. Realizamos então, um levantamento completo das fontes disponíveis da obra, iniciando desse modo, a fase do recenseamento. Tal processo constitui o segundo estágio da *stemmática*, método atribuído ao filólogo alemão Karl Lachmann³⁷ (1793-1851), “que procura estabelecer uma relação genealógica ou de filiação entre as várias fontes de tradição que transmitem um texto,

³⁶ Entrevista realizada com Turíbio Santos ao dia 05/05/2008, na cidade do Rio de Janeiro.

³⁷ De acordo com Figueiredo, Timpanaro demonstra que o método se deve menos a Lachmann do que ao conjunto de contribuições de vários filólogos, dos séculos XIV ao XIX, afirmando que se pode continuar a falar de ‘método de Lachmann’ mais num sentido emblemático do que exatamente histórico. (Figueiredo, 2000: p.27).

sendo seu objetivo final a reconstituição desse texto,” (Figueiredo, 2000: p.27). Nessa etapa do método lachmaniano – recenseamento ou *rescencio* – pode ocorrer uma subdivisão: recenseamento propriamente dito, colação, constituição do *stemma* e reconstrução do arquétipo³⁸. O “recenseamento, propriamente dito, consiste no levantamento completo das fontes disponíveis de uma obra, análise de suas inter-relações, individuação das fontes de maneira geral e dos *descripti*”³⁹ (Caraci Vela e Grassi apud Figueiredo, 2000: p.28).

Baseados nesses procedimentos, chegamos a um total de seis versões do Concerto. Preferimos, no entanto, sempre observando as questões horizontais e verticais, e, portanto, levando em consideração os outros instrumentos para a formulação dos comentários críticos, optar por direcionar nosso enfoque apenas às partes do violão. Nesse sentido, ao realizarmos a colação, isto é, o confronto sistemático de todas as lições⁴⁰ existentes nas fontes disponibilizadas pelo recenseamento, não trabalhamos com as partes cavadas (cópias manuscritas), pois o instrumento em questão, ali não se encontra. Dessa forma, realizamos a colação de três versões editadas e duas versões manuscritas, as quais serão descritas a seguir, juntamente com os manuscritos das partes cavadas⁴¹:

a) Fotocópia do manuscrito autógrafo disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos. Originalmente escrito com tinta preta em papel vegetal, com as dimensões de 31 x 23,5. Denominado pelo compositor como “Redução para Piano”, possui logo ao início da página uma dedicatória ao violonista espanhol Andrés Segovia. Datado de 1951, possui também, juntamente com essa, a indicação de “Rio”. Notamos que no enunciado (“A

³⁸ A fonte da qual todas as outras descendem, é chamada de arquétipo.

³⁹ “Um *descriptus* é uma fonte existente que revela ter sido copiada de outra, igualmente existente.” (Caraci Vela e Grassi apud Figueiredo, 2000: p.28).

⁴⁰ Qualquer porção ou segmento de texto musical ou escrito pode ser considerado uma lição. Exemplos: uma linha melódica, apenas uma nota, sinais de dinâmica ou de articulação.

⁴¹ Apesar de não utilizarmos o manuscrito das partes cavadas na colação, resolvemos apresentar a descrição completa das fontes levantadas, incluindo-o também, na árvore genealógica.

Andrés Segovia// CONCERTO// Para violão e pequena orquestra”)⁴², a palavra “CONCERTO” está bastante deslocada para a direita e com alguns retoques na letra “O”, o que sugere que alguma palavra anterior pode ter sido apagada, e que no lugar do “O” havia outra letra. Na última página (36), após a barra dupla, aparece a indicação de “Fim”, juntamente com uma rubrica de Villa-Lobos.

b) Fotocópia, disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos, do manuscrito autógrafo da grade para violão e orquestra (instrumentos utilizados: Fl./ Ob./ Cl.Bb./ Fg./ Tpa./ Tbr./Violão/ VI.I / VI.II / Vla./ Vcl./ Cb.). Tal manuscrito foi originalmente escrito com tinta preta em papel vegetal, 23 x 31. Possui datação de 1951, juntamente com a indicação de “Rio”. Notamos que no enunciado (“A Andrés Segovia// CONCERTO// Para violão e pequena orquestra”) uma palavra antes de “CONCERTO” e algumas letras depois do “O” foram apagadas. Percebemos também, que este último “O” foi escrito sobre uma outra letra.

Encontramos uma outra fotocópia idêntica à supracitada, porém com o enunciado completo: “A Andrés Segovia// FANTASÍA CONCERTANTE// Para violão e pequena orquestra”. Ao Final do segundo movimento (pp. 48), após a barra dupla, aparece a indicação de “Cadência” com duas fermatas sobre esta, juntamente com a rubrica do compositor. Observamos que o manuscrito que possui o título de “FANTASÍA CONCERTANTE” não possui tal indicação nem rubrica. Na última página (85), após a barra dupla, aparecem escritas as iniciais do nome do compositor com um ponto sob cada uma delas, sua rubrica, e o local e data (“Rio, 1951”).

c) Fotocópia do manuscrito da Cadência, disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos, originalmente escrito com tinta preta em papel vegetal, com as dimensões de 32 x 24. No enunciado aparecem as indicações de: “Concerto para violão e orquestra//

⁴² A barra dupla (//) indica mudança de linha.

Parte de violão// Cadência”. A Cadência não possui assinatura e datação. Na última página (4), após a barra dupla, aparece a indicação de: “segue ao// 3º To”.

d) Fotocópia dos manuscritos das partes cavadas, disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos, originalmente escritos com tinta preta em papel vegetal, com dimensões de 34,8 x 24,8. Tais manuscritos foram realizados pelos copistas Henrique Martins e Carlos Gaspar. Ao final de cada parte, consta a assinatura do copista que a realizou: Fl. (existem duas cópias manuscritas das partes de flauta, somente do primeiro e segundo movimentos), Ob., Cl.Bb., Fg., Tpa., Tbr. – copiadas por C. Gaspar; Vl.I, Vl.II, Altos (que correspondem ao Vl.I e Vl.II), Vla., Vcl., Cb. – copiadas por H Martins.

e) Fotocópia da edição da Max Eschig (grade), para violão e orquestra, publicada em 1971. Número da publicação: 7993

f) Fotocópia da edição da Max Eschig (redução), para piano e violão, publicada em 1955. Número da publicação: 6740

g) Fotocópia da edição da Max Eschig (violão solo), somente as partes do violão, publicada em 1955. A Cadência foi publicada juntamente com essa edição. Número da publicação: 6740

Portanto, de maneira geral, utilizamos o método comparativo, “no qual, vários elementos podem ser examinados por pontos de similaridades e inversamente, de contraste, nos quais os pontos diferentes são notados.”⁴³ (Watanabe 1967: 05). E no campo específico da edição, apoiamo-nos em algumas condutas do método de Lachmann. No entanto, como vimos anteriormente, tal método aborda textos de tradição, isto é, textos que após saírem do domínio do autor são modificados por agentes de tradição (editores, copistas, tipógrafos, etc.). Já em nossa dissertação, trabalhamos conjuntamente com fontes editadas e manuscritas. Destarte, empregamos

⁴³ “in which several elements may be examined for points of similarity and conversely, the contrastive, in which points of difference are noted.”

tanto aspectos relativos às condutas e métodos utilizados na crítica textual, que comumente trata daquelas, quanto na crítica das variantes⁴⁴, que infere sobre essas últimas. Cabe frisar que tomamos emprestados determinados procedimentos de edição da filologia, mas que, como enfatiza James Grier “editar música é fundamentalmente e em essência diferente de editar literatura” (Grier, 1996.p.15)⁴⁵. Sendo que a diferença fundamental origina-se na relação entre a obra e o texto musical, e em essência, encontra-se no caráter da escrita desse texto.

Nossa escolha de apresentação de um aparato crítico – seção na qual registramos as divergências entre as versões, e onde formulamos comentários críticos editoriais específicos para cada uma delas – que une o diacrônico e o sincrônico⁴⁶, deve-se a disposição das diferenças em relação às versões, e a forma e frequência da utilização das fontes. No que se refere à utilização das fontes para fins de execução, ocorre na grande maioria das vezes uma combinação entre a partitura para regência (grade), editada em 1971, partes cavadas copiadas manuscritas, datadas de 1951 e alteradas em 1956, e a parte cavada do violão editada em 1955. Tal combinação gera uma série de situações conflitantes provenientes das distintas lições. Quanto à disposição das diferenças, constatamos que existem divergências entre as edições e os manuscritos, entre as próprias edições, bem como entre os manuscritos.

Dividimos a categorização dos tipos de lições encontradas nessas diferenças em três grupos: corretas, variações e erros. Denominamos lições corretas, aquelas que estão dentro dos limites estilísticos da obra, sendo que a base para o estabelecimento desse estilo é constituída pelas lições que estão presentes de igual maneira em todas as fontes

⁴⁴ A crítica das variantes trata da edição de um texto, a partir da avaliação das variações e correções realizadas pelo próprio autor.

⁴⁵ “...*editing music is, fundamentally and in essence, different from editing literature.*”

⁴⁶ Segundo Martina (1993: p.50), “Lanfranco Caretti distingue dois tipos de aparato crítico: diacrônico, aquele que registra as variantes, erros e correções de autor, e sincrônico, aquele que registra os erros e as variantes de tradição” (apud Figueiredo, 2000: p.88).

que a transmitem. Os erros por sua vez, são aquelas lições que não estão de acordo com o estilo da obra. No caso das variações, estas se encontram dentro do estilo da obra, e podem ser classificadas da seguinte maneira⁴⁷: instaurativas, lições que foram incluídas; destitutivas, aquelas que foram retiradas do texto; substitutivas, aquelas que substituem outras lições; compensativas, aquelas que são introduzidas com o intuito de manter o equilíbrio em função de outras.

Portanto, utilizamos uma abordagem qualitativa, que, ao apontarmos tais divergências entre lições, justifica-se pelo fato desta ser por natureza descritiva, e também, pelo fato de comentarmos tais diferenças, sugerindo soluções, o que faz do pesquisador o instrumento chave do processo de pesquisa⁴⁸. Os comentários e sugestões foram constituídos baseados nos aspectos textuais, estilísticos, históricos e genealógicos da obra.

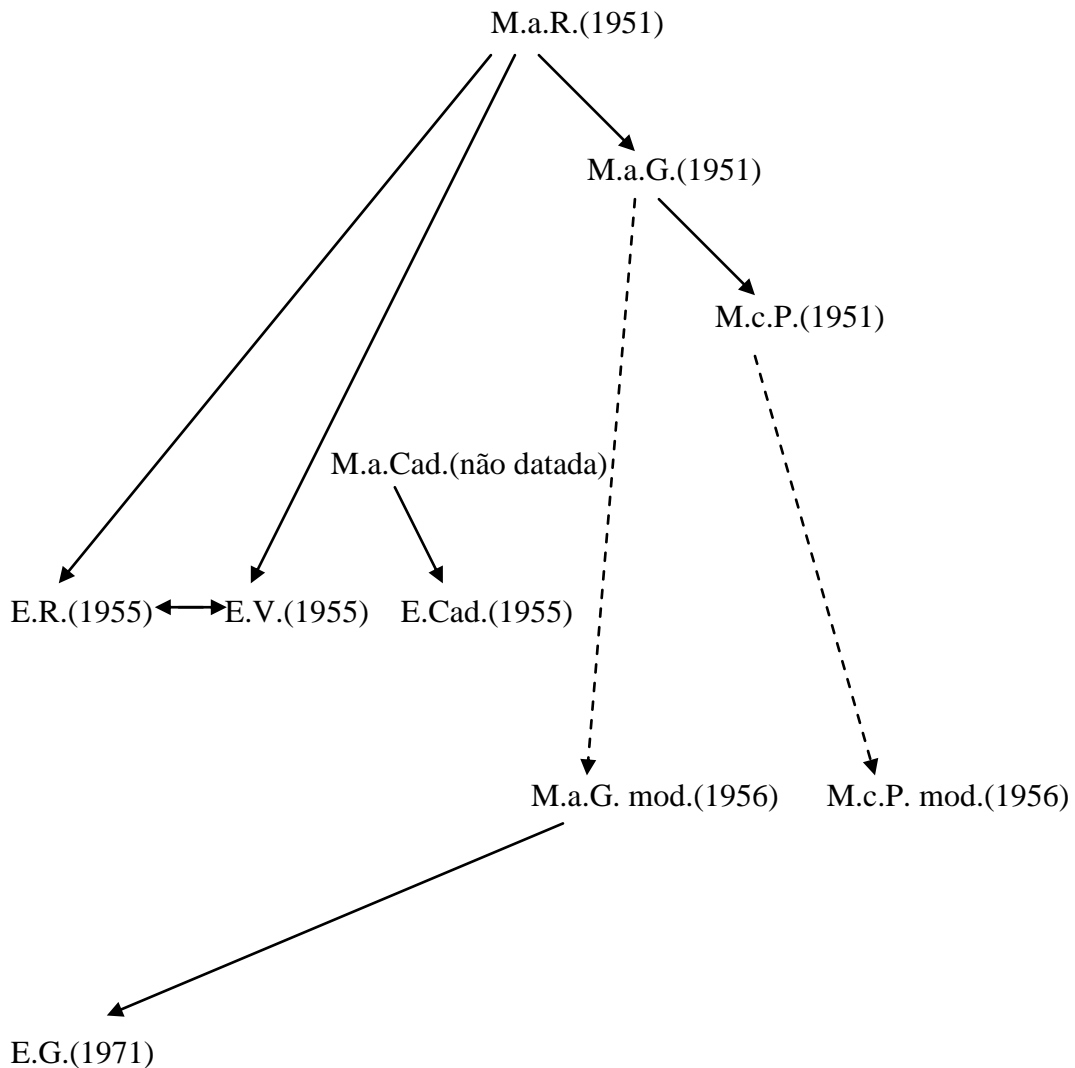
Com relação à genealogia, esta aparece na forma de um *stemma codicum* ou árvore genealógica. Para a construção do *stemma* de nosso objeto, nos valem das informações levantadas no histórico, nas fontes, e nas tabelas de afinidades e diferenças entre as lições (p.85 e 114). Observando inicialmente os manuscritos, vemos que todos estão datados de 1951. No entanto, percebemos que o compositor utilizou a redução para piano como se fosse a *particello*, isto é, inserindo algumas anotações referentes a orquestração. Este fato pode ser observado no compasso 162, através da indicação de “orqu”, seguida por figuras escritas com menores diâmetros. Existem também, alguns acréscimos de conteúdos na partitura de regência (*grade*), o que nos leva a deduzir que Villa-Lobos utilizou a orquestração como um ato composicional, vide o que já havíamos referido anteriormente (cap. 1, nota 26). Outro indício de que a redução foi composta a priori, está no fato de que Segovia já estava com a posse dessa, quando

⁴⁷ Caraci Vela e Grassi (1995).

⁴⁸ Bogdan e Biklen, (1982).

recebeu a partitura da grade. Fato que pode ser constatado através de um trecho de uma carta encaminhada pelo violonista ao compositor: “As objeções que eu iria fazer diante da redução para piano e guitarra, não têm mais fundamento, olhando a orquestração tão leve e cuidada que você fez.” (Segovia. Helsingfors, 3 de outubro de 1951). Com relação às cópias manuscritas das partes cavadas, revelam-se essas, em função da grande afinidade entre as lições, terem sido feitas a partir do manuscrito autógrafo (grade). Em 1956 essas fontes – manuscrito autógrafo (grade) e cópias manuscritas das partes – sofreram modificações substitutivas e compensatórias realizadas pelo próprio compositor e autorizadas por ele. Tais informações foram obtidas através dos relatos de Arminda e comprovadas pela observação das fontes (ver: cap. 1, p.9). Não temos uma conclusão precisa quanto ao ano de composição da Cadência, já que essa não está datada. Além dos relatos de Arminda, que informam sua solidariedade para com Segovia na intermediação dos pedidos da criação desta Cadência junto a Villa-Lobos, o primeiro documento escrito que encontramos é uma carta datada de 1955 (ver: cap1, p.8). Descobrimos apenas uma diferença entre o manuscrito e a edição da Cadência (1955), evidenciando com isso, a origem dessa última. Em se tratando das outras edições publicadas pela Max Eschig em 1955 – Redução, e violão solo – podemos afirmar pelo grau de parentesco e similaridades, que, mesmo existindo um contato entre as versões na confecção da edição, são oriundas em primeira instância do manuscrito autógrafo da redução. Afirmção essa, obtida com o apoio das tabelas de afinidades e diferenças, nas quais, percebemos uma maior semelhança entre cada edição e o manuscrito, do que entre as edições. Encontramos divergências entre a edição violão solo e o manuscrito em 15 compassos, entre a edição redução e o manuscrito em 19 compassos, e entre as próprias edições em 21 compassos. Também com relação ao parentesco, referindo-nos a formação instrumental, e às informações contidas nas

tabelas supracitadas, conferimos a ancestralidade imediata da edição para regência ou grade, publicada pela Max Eschig em 1971, provinda do manuscrito autógrafo grade, modificado em 1956. Baseados nesses apontamentos, apresentaremos a seguir uma árvore genealógica ou *stemma codicum* das fontes do Concerto:



Abreviaturas:

- M.a.R.= Manuscrito autógrafo redução.
- M.a.G.= Manuscrito autógrafo grade.
- M.c.P.= Manuscrito cópia partes cavadas.
- M.a.Cad = Manuscrito autógrafo da Cadência.
- E.R.= Edição da Max Eschig redução.
- E.Cad.= Edição da Max Eschig Cadência.
- E.V. = Edição da Max Eschig violão solo.
- M.a.G. mod.= Manuscrito autógrafo grade modificado.
- M.c.P.mod.= Manuscrito cópia partes cavadas modificado.
- E.G.= Edição da Max Eschig grade.

A apresentação dessa filiação não garante que a versão anterior seja a correta, mas através dela, podemos observar quando acontece o surgimento da lição divergente, sua frequência e perpetuação. Dessa forma, como auxílio para a formulação dos apontamentos críticos editoriais, não ficamos simplesmente com a questão errônea da maioria, e sim, juntamente com a análise textual vinculada ao estilo da obra, observamos a incidência de casos semelhantes nas famílias e nos braços.

A seguir, observaremos as diferenças que ocorrem apenas entre as notas⁴⁹, seguidas de comentários críticos específicos a respeito de cada uma delas:

Primeiro Movimento

Compasso 25: Nos manuscritos (grade e redução), a 3ª semicolcheia é um si₄ natural (Ex. 53.1).

Ex. 53.1: (C. 25).



Nas versões da Max Eschig (grade, redução e violão solo), a 3ª semicolcheia é um si₄ bemol (Ex: 53.2).

Ex. 53.2: (C. 25).



Podemos categorizar este acréscimo editorial, como sendo uma variação substitutiva, a qual pode ter sido inserida em função da existência de um si bemol no primeiro tempo deste compasso, que aparece tanto nas edições como nos manuscritos,

⁴⁹ A nomenclatura utilizada (dó₃, dó₄, etc.), refere-se ao dó₃, como sendo o dó central do piano.

escrito na parte da viola (grade), e na do piano (Redução). Nesse caso, torna-se uma variação substitutiva e ao mesmo tempo compensatória. No entanto, observando o texto musical dessa passagem, vemos que existe uma independência de vozes, na qual, enquanto que o VI.I apresenta um motivo que vai sendo reiterado ascendentemente e o Vcl. e Cb. executam escalas descendentes, o violão realiza arpejos que vão culminar em um acorde de sol maior com sétima, se seguirmos as orientações dos manuscritos (utilizando o si natural). Os acordes implícitos subsequente são: fá maior com sétima, seguido de mi menor com sétima e ré menor com sétima, sempre mantendo o ré como nota pedal. No compasso 27, temos uma escala formada a partir da sobreposição dos acordes de ré bemol e dó maior, chegando então, no compasso seguintes, a um acorde de dó maior. Como pudemos observar não se trata de uma condução tonal estrita, porém, se executarmos si natural, teremos um acorde de sol maior com sétima, no ápice da evolução ascendente, a qual é a dominante de dó maior que aparecerá logo adiante. Recomendamos então, que se execute si natural, seguindo a indicação dos manuscritos (Ex. 53.1).

Compasso 30: Nos manuscritos (grade e redução), e na versão da Max Eschig (grade), a 3ª semicolcheia é um sol₂ bemol (Ex. 54.1).

Ex. 54.1: (C. 30).



Nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), a 3ª semicolcheia é um sol₂ natural (Ex. 54.2).

Ex. 54.2: (C. 30).



Acreditamos que seja um erro de edição (Ex. 54.2), tendo em vista que nos três compassos anteriores ao 30, e no subsequente, temos uma seqüência ascendente de notas, onde cada uma delas aparece em duas ou três oitavas distintas, sempre com os mesmos acidentes. Portanto, recomendamos que se execute sol bemol em todas as oitavas, seguindo a ilustração do (Ex. 54.1).

Compasso 41: Nos manuscritos (grade e redução), e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), a 1ª semínima é um sol₃ (Ex. 55.1).

Ex. 55.1: (C. 41).



Na versão da Max Eschig (redução), a 1ª semínima é um lá₃ (Ex. 55.2).

Ex: 55.2 (C. 41).



Além de ser a única versão divergente (Ex: 55.2), tal opção modifica o motivo que vinha sendo executado desde o compasso 39, através de intervalos de segunda, que dão origem ao segundo tema. Portanto, trata-se de um erro de edição. Nesse sentido, recomendamos que seja executado sol₃, seguindo o que está indicado no (Ex: 55.1).

Compasso 43: Nos manuscritos (grade e redução), e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), a 1ª semínima é um fá₃ (Ex. 56.1).

Ex. 56.1: (C. 43).



Na versão da Max Eschig (redução), a 1ª semínima é um mi₃ (Ex. 56.2).

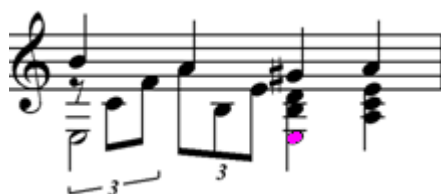
Ex. 56.2: (C. 43).



Além de ser a única versão divergente (Ex. 56.2), esta opção modifica o motivo que vinha sendo executado desde o compasso 39, através de intervalos de segunda. Trata-se, portanto, de um erro de edição. Assim, recomendamos que seja executado fá₃, seguindo a ilustração do (Ex. 56.1).

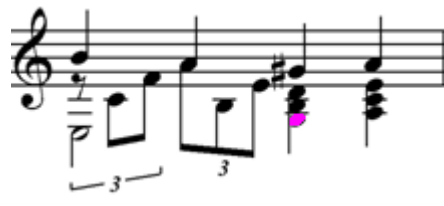
Compasso 49: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), a semínima que aparece no 3º tempo, é um mi₂, junto com si₂, ré₃, sol#₃. (Ex. 57.1)

Ex. 57.1: (C. 49).



Na versão da Max Eschig (grade), e no manuscrito (grade), a semínima que aparece no 3º tempo é um sol₂ (Ex. 57.2).

Ex. 57.2: (C. 49).



Se optássemos pelo (Ex. 57.2), em função da existência de um sol₃ suspenso no terceiro tempo desse compasso, teríamos que acrescentar um suspenso ao sol₂, para estabelecer um acorde que até poderia estar presente na passagem. No entanto, o mi₂ já vinha sendo utilizado como nota pedal desde o compasso 47. Acreditamos que seja um erro que apareceu inicialmente na versão manuscrita (grade), e se perpetuou na edição (grade), como podemos perceber através do *stemma*. Dessa forma, sugerimos que se execute mi₂, seguindo as ilustrações do (Ex. 57.1).

Compasso 76: Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e redução), a sétima colcheia é um si₃ (Ex. 58.1).

Ex. 58.1: (C. 76).



Na versão da Max Eschig (violão solo), a sétima colcheia é um sol₃ (Ex. 58.2).

Ex. 58.2: (C. 76).



Além de ser a única versão divergente, o (Ex. 58.2) modifica esta descida em ziguezague realizada através de ligados com cordas soltas. Temos ainda nesta

passagem, a indicação das cordas que devem ser utilizadas (E, B, G, D, A). Neste caso, até poderíamos executar o sol₃ na quinta casa, porém, ficaria deslocado, posto que as notas anteriores são: fá₄, realizado na décima casa, seguido de um sol₃, corda solta, e as posteriores são um fá₃, oitava casa, e lá₂, corda solta. Trata-se, portanto, de um erro de edição. Nesse sentido, recomendamos que se execute si₃, seguindo o que está indicado no (Ex. 58.1).

Compasso 87: Nos manuscritos (grade e redução) e na versão da Max Eschig (grade), a semínima do 4º tempo é um dó₃ natural (Ex. 59.1).

Ex. 59.1: (C.87).



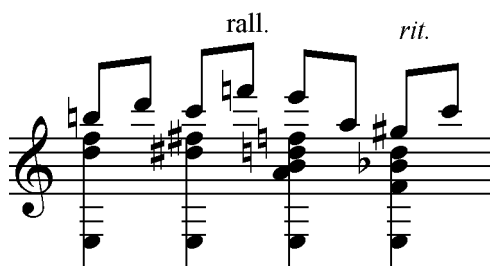
Na versão da Max Eschig (violão solo), a semínima do 4º tempo é um dó₃ dobrado sustenido (Ex. 59.2).

Ex. 59.2: (C. 87).



Na versão da Max Eschig (redução), esta nota foi suprimida (Ex. 59.3).

Ex. 59.3: (C. 87).



Acreditamos que houve erros de edição ao suprimir a nota dó (Ex. 59.3), e ao colocar um dobrado sustenido (Ex. 59.2), tendo em vista que, em nenhum momento da obra existe a ocorrência de tal acidente, e que na condução melódica dessa passagem, temos a presença de um dó₅ natural. Sugerimos então, que se execute dó₃, seguindo o que está indicado no (Ex. 59.1).

Compasso 88: Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e redução), a 2ª colcheia do 4º tempo é um mi₄ (Ex. 60.1).

Ex. 60.1: (C. 88).



Na versão da Max Eschig (violão solo), a 2ª colcheia do 4º tempo é um ré₄ (Ex. 60.2).

Ex. 60.2: (C. 88).



As informações contidas no (Ex. 60.2), trazem um erro de edição. A discordância aparece em apenas uma fonte, que se encontra isolada em um dos braços de uma família do *stemma*. Outro fator que nos faz acreditar que a opção correta seja a execução de um mi_4 , está relacionada com o desenvolvimento do compasso em questão, o qual está sendo desenvolvido integralmente sobre o acorde de lá menor , com a condução melódica sendo feita pelas notas mais graves, através de uma escala cromática descendente. Recomendamos assim, que se execute o que está indicado no (Ex. 60.1).

Compasso 104: Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e redução), a 2ª colcheia do 2º tempo é um do\#_4 (Ex. 61.1).

Ex. 61.1: (C. 104).



Na versão da Max Eschig (violão solo), a 2ª colcheia do 2º tempo é um dó_4 natural (Ex. 61.2).

Ex. 61.2: (C. 104).



Nessa passagem temos uma relação cadencial entre dominante e tônica, sendo que o primeiro acorde, que é exposto nos dois primeiros tempos do compasso, corresponde a um $\text{Fá sustenido maior com sétima}$. Com relação às diferenças, a nota correta a ser executada é um dó_4 sustenido, que corresponde a quinta do acorde

supracitado (Ex. 61.1). Dessa maneira, configura-se um erro de edição a indicação de dó₄ natural, exposta no (Ex. 61.2).

Compasso 105: Nos manuscritos (grade e redução) e na versão da Max Eschig (grade), a 1ª colcheia do 2º tempo é um fá#₄ (Ex. 62.1).

Ex. 62.1: (C. 105).



Nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), a 1ª colcheia do 2º tempo é um fá₄ (Ex. 62.2).

Ex. 62.2: (C. 105).



Recomendamos que se execute fá sustenido, seguindo o (Ex. 62.1), tendo em vista que está sendo realizado o acorde de Fá sustenido maior com sétima, e a nota em questão é a tônica. A divergência que está ilustra no (Ex. 62.2) foi encontrada em apenas uma das famílias do *estemma*, e pode ser considerada como um erro de edição.

Compasso 116: Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), a 1ª mínima da 2ª tercina é um sol₃ (Ex. 63.1).

Ex. 63.1: (C. 116).



Na versão da Max Eschig (redução), a 1ª mínima da 2ª tercina é um lá₃ (Ex. 63.2)

Ex. 63.2: (C. 116).



Os três acordes anteriores são de sétima diminuta, formados por quatro notas. Se executássemos o lá₃, teríamos uma tríade no acorde em questão. Com a execução do sol₃, teremos um acorde de sétima meio diminuto, também formado por quatro notas. A diferença verificada aparece em apenas uma fonte, que se encontra isolada em um dos braços de uma família do *stemma*. Trata-se, portanto, de um erro de edição. Sugerimos, então, as indicações do (Ex. 63.1).

Segundo Movimento

Compasso 154: Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e redução), a semínima pontuada que esta ligada a 1ª colcheia do 2º tempo é um fá₃. Também nessas versões, a última colcheia é um fá₃ (Ex. 64.1).

Ex. 64.1: (C. 154).



Na versão da Max Eschig (violão solo), a semínima pontuada que está ligada a 1ª colcheia do 2º é um fá#₃. Ainda nessa versão, a última colcheia também é um fá#₃ (Ex. 64.2).

Ex. 64.2: (C. 154).



Acreditamos que as divergências encontradas no (Ex. 64.2), sejam erros de edição. Pois além de ser a única fonte que apresenta tais diferenças, observamos o acompanhamento que está sendo realizado pelas cordas (grade), ou pelo piano (redução), e perceberemos que existe um acorde de si com sétima meio diminuta, que perdura por todo o compasso. Portanto, sugerimos que se execute fá bequadro, como está indicado no (Ex. 64.1).

Compasso 199: No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), a 4ª semicolcheia é um dó₃ (Ex. 65.1).

Ex. 65.1: (C. 199).



No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), a 4ª semicolcheia é um dó#₃ (Ex. 65.2).

Ex. 65.2: (C. 199).



Como podemos observar no (Ex. 65.1), as outras notas da escala ascendente, formada a partir da sobreposição dos acordes de fá menor e lá meio diminuto, mantêm os mesmos acidentes por todas as oitavas. Acreditamos que a não utilização do bequadro seja um erro que apareceu inicialmente na versão manuscrita (grade), e se perpetuou na edição (grade), como podemos perceber através do *stemma*. Desta maneira, recomendamos que se execute dó bequadro, seguindo as indicações do (Ex.65.1).

Compasso 200: Na versão da Max Eschig (grade), temos um lá₃, semicolcheia, no 1º e no 2º tempo, e um fá#₄, semicolcheia, no 1º, 2º e 3º tempo (Ex. 66.1).

Ex. 66.1: (C. 200).



Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), temos um lá₃, semicolcheia, no 1º e 2º tempo, e um fá₄, semicolcheia, no 1º, 2º e 3º tempo (Ex. 66.2).

Ex. 66.2: (C. 200).



Executando o acorde de ré meio diminuto (Ex. 66.2), manteremos os mesmos acidentes apresentados no primeiro tempo do compasso anterior (fá bequadro, dó bequadro e lá bemol). Acreditamos que seja um erro que surgiu inicialmente na versão manuscrita (grade), e se perpetuou na edição (grade). Neste sentido, recomendamos que se execute o que está indicado no (Ex. 66.2).

Compasso 201: Na versão da Max Eschig (redução), a 3ª semicolcheia é um ré₃, e a 6ª e 9ª semicolcheias também (Ex. 67.1).

Ex. 67.1: (C. 201).



Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), a 3ª semicolcheia é um ré b₃, e a 6ª e 9ª semicolcheias também (Ex. 67.2).

Ex. 67.2: (C. 201).



Se executarmos o acorde de si bemol com sétima menor, que é o segundo grau de lá bemol maior, juntamente com o mi bemol no baixo, que é a nota fundamental da dominante de lá bemol maior (Ex. 67.2), teremos a geração de uma tensão que no compasso seguinte resolverá na tônica. Acreditamos que as lições divergentes que constatamos em uma única fonte (Ex. 67.1), sejam erradas. Diante de tais acontecimentos, sugerimos que se execute ré bemol, seguindo o que está indicado no (Ex. 67.2).

Compasso 202: Na versão da Max Eschig (redução), a 3ª semicolcheia é um lá₃, a 6ª e 9ª semicolcheias também (Ex. 68.1).

Ex. 68.1: (C. 202).



Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), a 3ª semicolcheia é um lá_{b3}, e a 6ª e 9ª semicolcheias também (Ex. 68.2).

Ex. 68.2: (C. 202).



Acreditamos que se trate de um arpejo de lá bemol maior, pelo fato de existir a apresentação de tal acorde também na parte do piano, no caso da redução, e na parte dos instrumentos da orquestra, no caso da grade. Portanto, consideramos erradas as informações divergentes contidas no (Ex. 68.1). Recomendamos então, que se execute lá bemol, seguindo as indicações do (Ex. 68.2).

Compasso 217: No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), temos um sinal acima da última semicolcheia que pode ser entendido como indicação de harmônico (Ex. 69.1).

Ex. 69.1: (C. 217).



No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), não temos a indicação de harmônico (Ex. 69.2).

Ex. 69.2: (C. 217).



Este é o penúltimo compasso do segundo movimento. Nessa passagem, temos a indicação de “*rall*”, fato que corrobora com a execução de harmônico, tendo em vista a semelhança com um procedimento utilizado ao final do Estudo 1. Além de ser uma contribuição de ordem musical, a presença deste harmônico auxilia nas questões técnico-instrumentais, visto que a nota seguinte deve ser executada na casa dois. Nesse caso, tal supressão (Ex. 69.2) constitui um erro que apareceu inicialmente na versão manuscrita (grade), e se perpetuou na edição (grade). Sugerimos a execução do que está indicado no (Ex: 69.1).

Terceiro Movimento

Compasso 233: No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), a 10ª semicolcheia é um dó#₅ (Ex. 70.1).

Ex. 70.1: (C. 233).



No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), a 10ª semicolcheia é um dó₅ (Ex. 70.2).

Ex. 70.2: (C. 233).



No compasso subsequente, temos um dó₅ suspenso no primeiro e no terceiro tempo. Nesse compasso temos a aparição de um dó₄ também suspenso na sétima semicolcheia. Com relação à parte do piano (redução) e do cello, observamos que também existe a presença de um dó suspenso. Dessa forma, acreditamos que a lição diferencial do (Ex. 70.2), que surge inicialmente no manuscrito (grade), esteja errada. Portanto, com o intuito de manter os mesmos acidentes do contexto, recomendamos que se execute dó₅ suspenso, seguindo o que está indicado no (Ex. 70.1).

Compasso 251: Na versão da Max Eschig (violão solo), a última semicolcheia é um

sol₂ (Ex. 71.1).

Ex. 71.1: (C. 251).



Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e redução), a última semicolcheia é um mi₂ (Ex. 71.2).

Ex. 71.2: (C. 251).



Nessa passagem temos o violão re-expondo uma quinta acima, o primeiro tema do terceiro movimento. A lição divergente apresentada no (Ex. 71.1), que aparece em apenas uma fonte, é um erro de edição. Recomendamos que se execute mi₂, seguindo as indicações do (Ex. 71.2).

Compasso 310: No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), a última colcheia é um fá₄ (Ex. 72.1).

Ex. 72.1: (C. 310).



No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), a última colcheia é um fá#₄ (Ex. 72.2).

Ex. 72.2: (C. 310).



Nesse compasso temos a presença do fá₃ sustenido em todas as fontes, o qual, é o quinto grau do acorde de si menor, que está sendo arpejado. Assim, indicamos a execução do que está representado no (Ex. 72.2). Consideramos a não utilização do sustenido no fá₄ como um erro, que surge inicialmente no manuscrito (redução).

Compasso 312: No manuscrito (redução), a 2ª mínima é um sol#₂ (Ex. 73.1).

Ex. 73.1: (C. 312).



No manuscrito (grade) e nas versões da Max Eschig (grade, redução e violão solo), a 2ª mínima é um sol₂ (Ex. 73.2).

Ex. 73.2: (Compasso 312).



Em função de termos a presença de um sol₃ sustenido no desenrolar do arpejo, que aparece em todas as fontes, recomendamos que se execute sol₂ sustenido, mantendo dessa forma o mesmo acidente. Dessa maneira, a lição divergente que aparece inicialmente no manuscrito (grade), e dali se perpetua, está errada.

Compasso 340: Na versão da Max Eschig (redução), o acorde que aparece com mínimas pontuadas possui um dó₄, e o acorde subsequente, realizado com mínimas, também (Ex. 74.1).

Ex. 74.1: (C. 340).



Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), o acorde que aparece com mínimas pontuadas possui um si₃, e o acorde subsequente, realizado com mínimas, também (Ex. 74.2).

Ex. 74.2: (C. 340).



Acreditamos que se trata de acordes de mi menor na primeira inversão, com a afirmação desta sendo feita pelo sol₂ no início e no final do compasso. Uma passagem muito semelhante a esta, pode ser observada no compasso 342, porém, com um sol₃ no início do compasso, e com um contorno melódico diferenciado. Recomendamos então, que se execute si₃, seguindo as indicações do (Ex. 74.2). Existe apenas uma versão que apresenta lições diferentes, as quais estão erradas.

Compasso 346. No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), temos um ré₄, no 3º grupo de semínimas, juntamente com um fá#₃ e sol₃ (Ex. 75.1).

Ex. 75.1: (C. 346).



No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), temos somente um fá#₃ e um sol₃, no 3º grupo de semínimas (Ex. 75.2).

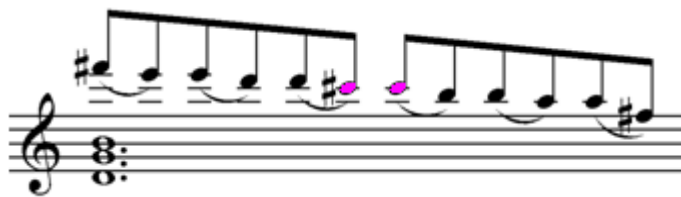
Ex. 75.2: (C. 346).



Essa supressão de nota (Ex. 75.2) consiste num erro, pois todos os acordes deste compasso, assim como também, os do compasso anterior, e posterior, são formados por três notas. Portanto, recomendamos que se execute ré₄, seguindo o que está indicado no (Ex. 75.1).

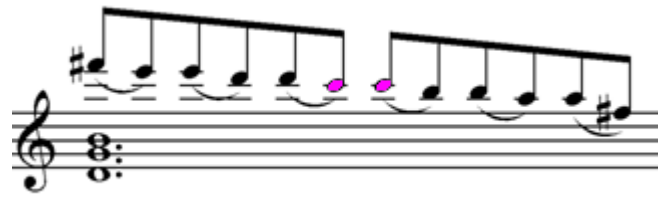
Compasso 354: No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), a 6ª colcheia é um dó#₅, e a colcheia subsequente também (Ex. 76.1).

Ex. 76.1: (C. 354).



No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), a 6ª colcheia é um dó₅ natural, e a colcheia subsequente também (Ex. 76.2).

Ex. 76.2: (C. 354).



Observando o acompanhamento que está sendo realizado pela orquestra, o fagote, juntamente com a trompa e com o trombone, sustentam um acorde de sol maior, e posteriormente entram clarinete e oboé executando as notas dó sustenido e fá sustenido. Tal acompanhamento com a presença do dó sustenido no quarto tempo também pode ser observado na parte do piano (redução). Portanto, as lições divergentes apresentadas inicialmente no manuscrito (grade), são erradas. Dessa maneira, sugerimos que se execute dó₅ sustenido, seguindo o que está indicado no (Ex. 76.1).

Compasso 357: Na versão da Max Eschig (redução), a oitava nota é um fá₃ (Ex. 77.1).

Ex. 77.1: (C. 357).



Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), a oitava nota é um lá₃ (Ex. 77.2).

Ex. 77.2: (C. 357).



Nessa passagem, Villa-Lobos utiliza um recurso composicional idiomático, muito recorrente em sua obra. Trata-se de manter uma posição de mão esquerda e deslizá-la sobre a escala do instrumento, neste caso, com a execução de arpejos ascendentes e descendentes. Desse modo, para manter a posição de mão é necessário que se execute lá₃, seguindo as indicações do (Ex. 77.2). A lição divergente (Ex. 77.1) está errada, pois quebra este procedimento.

Cadência

“Cadência”: No manuscrito, a oitava mínima a partir do Andante é um sol₄ natural (Ex. 78.1).

Ex. 78.1: (“Cadência”).



Na versão da Max Eschig, a oitava mínima a partir do Andante é um sib₄ (Ex. 78.2).

Ex. 78.2: (“Cadência”).



No início do “Andante”, temos uma variação do 2º tema do segundo movimento, a qual apresenta sempre dois motivos, um ascendente, onde aparecem duas colcheias em intervalo de segunda, seguidas de uma mínima em intervalo de terça, e o outro formado por um intervalo de segunda ascendente, entre duas colcheias, e um intervalo de terça descendente, entre uma colcheia e uma mínima. Este padrão

estabelecido, que no primeiro motivo é só ascendente, e no segundo descende no último tempo, sofre alteração somente no que se refere à repetição consecutiva de um dos motivos, não sendo quebrado em nenhum momento, nem mesmo no segundo movimento. A lição divergente que está indicada no (Ex. 78.2), ocasiona a quebra deste padrão. Desse modo, acreditamos que se trata de um erro de edição. Recomendamos então, que se execute sol₄, de acordo com as indicações do (Ex. 78.1).

Na tabela a seguir, indicamos os compassos que possuem divergências, as possibilidades que surgem a partir de tais variáveis, e uma comparação entre as versões, na qual, quando temos uma letra igual à outra, significa que as versões são afins, e se a letra for diferente, quer dizer que ocorrem distinções.

Tabela 8: Afinidades e diferenças entre as versões.

Compassos	Possibilidades de execução	Afinidades e diferenças entre as versões (X= X≠ Y=Y≠ Z= Z≠ X)				
		Manuscrito (grade)	Manuscrito (redução)	Max E. (grade)	Max E. (redução)	Max E. (violão s.)
25	2	X	X	Y	Y	Y
30	2	X	X	X	Y	Y
41	2	X	X	X	Y	X
43	2	X	X	X	Y	X
49	2	X	Y	X	Y	Y
76	2	X	X	X	X	Y
87	3	X	X	X	Y	Z
88	6	X	X	Y	X	X
104	2	X	X	X	X	Y
105	4	X	X	X	Y	Y
116	2	X	X	X	Y	X
154	6	X	X	X	X	Y
199	2	X	Y	X	Y	Y

200	10	X	X	Y	X	X
201	6	X	X	X	Y	X
202	6	X	X	X	Y	X
217	2	X	Y	X	Y	Y
233	2	X	Y	X	Y	Y
251	2	X	X	X	X	Y
310	2	X	Y	X	Y	Y
312	2	X	X	X	Y	X
340	4	X	X	X	Y	X
346	2	X	Y	X	Y	Y
354	4	X	Y	X	Y	Y
357	2	X	X	X	Y	X
			Manuscrito		Edição Max Eschig	
Cadência	2		X		Y	

Além das divergências observadas entre as notas, encontramos também, diferenças de articulação, expressão e dinâmica:

Primeiro Movimento

Compasso 28: No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de “*f*” (Ex. 79.1).

Ex. 79.1: (C. 28).



No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), não aparece nenhuma indicação de “*f*” (Ex. 79.2).

Ex. 79.2: (C. 28).



Trata-se de uma variação instaurativa (Ex. 79.1), acrescentada pelo compositor, inicialmente no manuscrito (grade). Nessa passagem todos os instrumentos de sopro estão atuando. Acreditamos que tal lição tenha sido incluída com o intuito de equilibrar as intensidades entre a massa orquestral e o violão. Dessa maneira, podemos dizer que essa variação é também compensatória. Portanto, recomendamos que se execute “*f*”, seguindo o que está indicado no (Ex. 79.1).

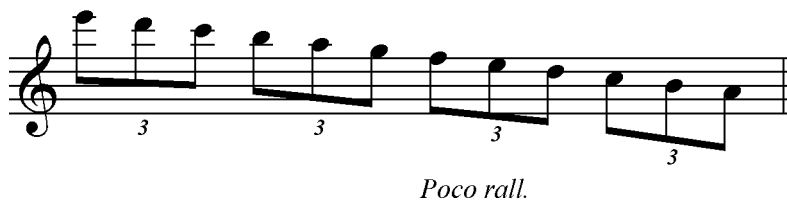
Compasso 38: No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de “*rall.*” (Ex. 80.1).

Ex. 80.1: (C. 38).



No manuscrito (redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*poco rall*” (Ex. 80.2).

Ex. 80.2: (C. 38).



Acreditamos que a opção mais recomendável seja “*rall*”, posto que no compasso seguinte, entramos no primeiro período de contrastes, e temos a indicação de “*Poco*

meno”. A retirada da indicação de “*poco*”, realizada inicialmente no manuscrito (grade), e a partir daí perpetuada, configura uma variação destitutiva (Ex. 80.1).

Compasso 84: No manuscrito (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*mf*” (Ex. 81.1).

Ex. 81.1: (C. 84).



Na versão da Max Eschig (grade), há ausência da indicação de “*mf*” (Ex. 81.2).

Ex. 81.2: (C. 84).



Nessa passagem, o violão apresenta um novo tema, inicialmente desenvolvido pelas cordas agudas do instrumento, e, ao mesmo tempo acompanhado pelas mais graves. Temos, ainda, os violinos, juntamente com a Vla., Vcl., e Cb., ajudando neste acompanhamento. Por isso, é interessante que o violão destaque tal tema através da indicação de “*mf*” (Ex. 81.1). Consideramos um erro a supressão desta lição (Ex. 81.2).

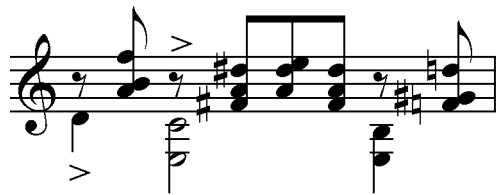
Compasso 89: No manuscrito (grade), apenas a nota dó está acentuada (Ex. 82.1).

Ex. 82.1: (C. 89).



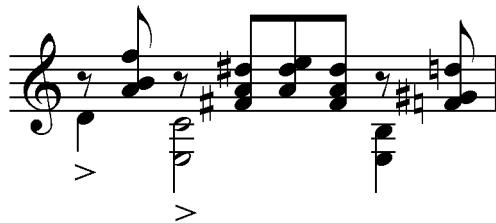
No manuscrito (redução), estão acentuadas as notas ré, no primeiro tempo do compasso, e dó, no segundo tempo. (Ex. 82.2).

Ex. 82.2: (C. 89).



Nas versões da Max Eschig (redução e violão solo, grade), a nota ré está acentuada, e o segundo acento do compasso está sob a nota mi (Ex. 82.3).

Ex. 82.3: (C. 89).

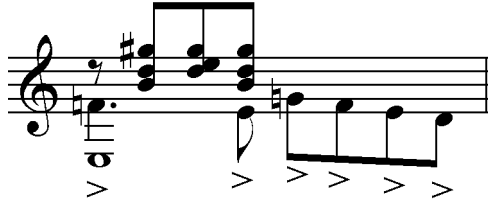


Nessa passagem, a melodia é conduzida pelos baixos do violão, o que torna importante a acentuação do ré₃ e dó₃, sem acentuar o mi₂, que está sendo utilizado como nota pedal, e que continuará com esta função nos dois compassos subsequentes. A lição divergente ilustrada no (Ex. 82.1) é uma variação destitutiva. A terceira ilustração traz um erro de edição (Ex. 82.3). Sugerimos, então, que se execute o que está indicado no (Ex. 82.2).

Compasso 90: Na versão da Max Eschig (grade), o primeiro acento está sob a nota mi

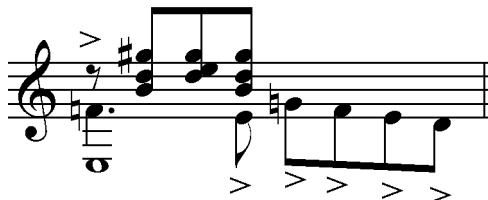
(Ex. 83.1).

Ex. 83.1: (C. 90).



Nos manuscritos (grade e redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), o primeiro acento do compasso está sobre a nota fá (Ex. 83.2).

Ex. 83.2: (C. 90).



Nessa passagem, a melodia está sendo conduzida pelos baixos do violão, o que torna importante a acentuação do fá₃, sem acentuar o mi₂, que está sendo utilizado como nota pedal. A lição divergente ilustrada no (Ex. 83.1) está errada. A sugestão executiva versa sobre o que está indicado no (Ex. 83.2).

Compasso 91: Nas versões da Max Eschig (redução e violão), e no manuscrito

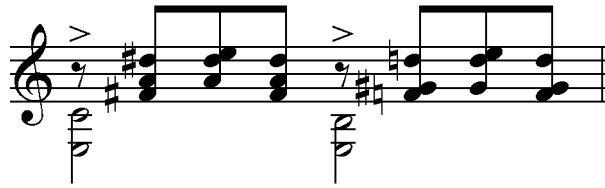
(redução), nenhuma nota está acentuada (Ex. 84.1).

Ex. 84.1: (C. 91).



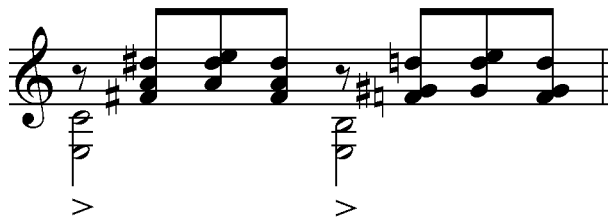
No manuscrito (grade), as notas dó₃ e si₂ estão acentuadas (Ex. 84.2).

Ex. 84.2: (C. 91).



Na versão da Max Eschig (grade), os acentos aparecem sob o mi₂ do primeiro e quarto tempos (Ex. 84.3).

Ex. 84.3: (C. 91).



As lições que foram introduzidas pelo compositor no manuscrito (grade), são variações instaurativas (Ex. 84.2). Nessa passagem, a melodia está sendo conduzida pelas notas dó₃ e si₂, com o mi₂ sendo utilizado como nota pedal. Sugerimos que se destaque tal melodia com acentos, executando, para tanto, o que está indicado no (Ex. 84.2). As lições divergentes presentes no (Ex. 84.3), são erros editoriais.

Compasso 96: No manuscrito (grade) e na versão da Max Eschig (grade), o primeiro si está acentuado (Ex. 85.1).

Ex. 85.1: (C. 96).



Nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), e no manuscrito (redução), somente a nota dó₄ está acentuada (Ex. 85.2).

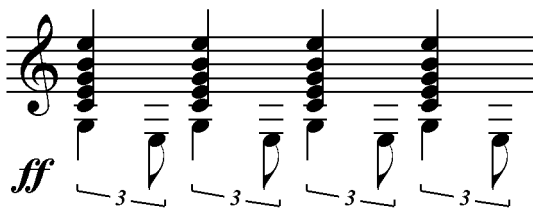
Ex. 85.2: (C. 96).



Trata-se de uma variação instaurativa (Ex. 85.1). É interessante que o si₃ seja acentuado, pois é o momento em que está sendo gerada a tensão que resolverá em lá menor. Recomendamos então, que se execute o que está indicado no (Ex. 85.1).

Compasso 123: No manuscrito (grade), temos a indicação de “*ff*” (Ex. 86.1).

Ex. 86.1: (C. 123).



Nas versões da Max Eschig (redução, violão solo, grade), e no manuscrito (redução), não temos nenhuma indicação (Ex. 86.2).

Ex. 86.2: (C. 123).

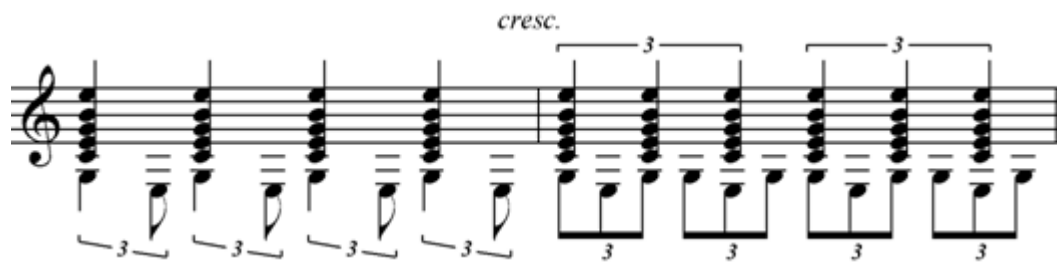


A lição divergente introduzida no manuscrito (grade) é uma variação instaurativa. A sugestão de que se execute “*ff*”, seguindo a indicação do (Ex. 86.1), se

revela importante no sentido de que estarmos no compasso 123 da coda do primeiro movimento, o qual será encerrado no compasso 125.

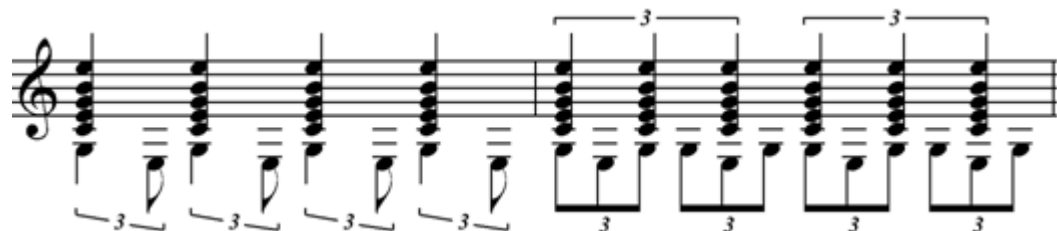
Compassos 123-124: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), temos a indicação de “*cresc*” (Ex. 87.1).

Ex. 87.1: (Cc. 123-124).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), é ausente a indicação de “*cresc*” (Ex. 87.2).

Ex. 87.2: (Cc. 123-124).



Nossa sugestão é de que se realize o “*cresc*”, seguindo a indicação do (Ex. 87.1), pois o primeiro movimento será encerrado no compasso subsequente. Esta lição inserida constitui uma variação instaurativa.

Compasso 125: Na versão da Max Eschig (redução), aparece a indicação de “*Poco rall.*” (Ex. 88.1).

Ex. 88.1: (C. 125).



Poco rall.

Nos manuscritos (grade e redução), e nas versões da Max Eschig (grade e violão solo), não há nenhuma indicação (Ex. 88.2).

Ex. 88.2: (C. 125).

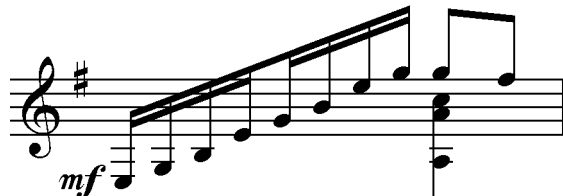


Optamos por não colocar em nossa edição a indicação de “*Poco rall*”, posto que a inserção de tal lição divergente ilustrada no (Ex. 88.1) é considerada como um erro editorial, pois aparece em apenas uma edição, que está isolada em um dos braços de uma família, como podemos observar no *stemma*. Recomendamos por isso, a execução do que está indicado no (Ex. 88.2).

Segundo Movimento

Compasso 130: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), temos a indicação de “*mf*” (Ex. 89.1).

Ex. 89.1: (C. 130).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), temos a indicação de “*f*” (Ex. 89.2).

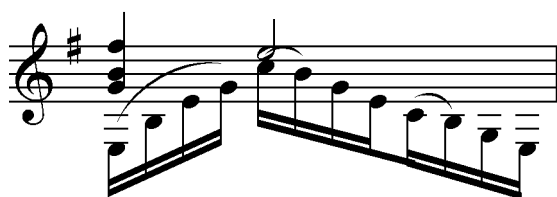
Ex. 89.2: (C. 130).



A informação divergente contida na primeira ilustração (Ex. 89.1) é uma variação substitutiva. No entanto, se levarmos em consideração que na versão “redução”, existe a indicação de “*mf*” para o piano, e que na versão “grade”, também temos a indicação de “*mf*”, para os instrumentos da orquestra, acreditamos que o violão deverá aparecer em destaque, visto que ele apresenta o primeiro tema do segundo movimento. Nesse sentido, recomendamos a execução de “*f*”, seguindo o que está indicado no (Ex. 89.2).

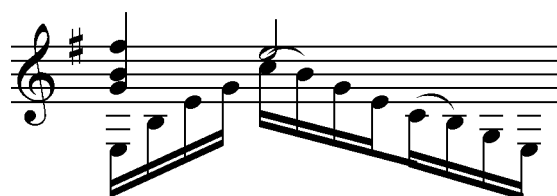
Compasso 133: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), temos uma ligadura sobre as quatro primeiras colcheias (Ex. 90.1).

Ex. 90.1: (C. 133).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), não aparece nenhuma ligadura no primeiro tempo (Ex. 90.2).

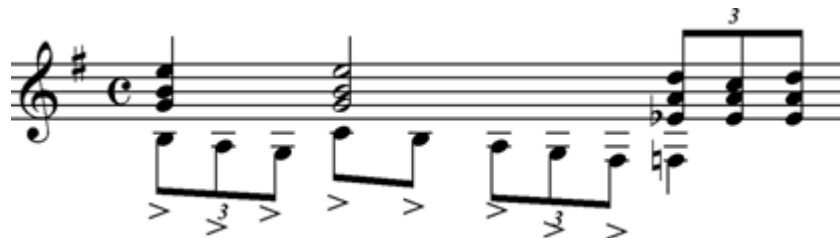
Ex. 90.2: (C. 133).



A lição acrescentada inicialmente no manuscrito (grade) é uma variação instaurativa. Tal indicação vem sendo colocada em todas as escalas e arpejos ascendentes, desde a entrada do violão no segundo movimento, num processo que se estende até o compasso 138. Por isso, recomendamos que se execute o que está indicado no (Ex. 90.1).

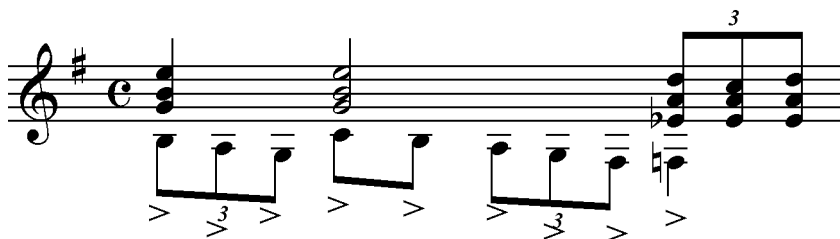
Compasso 141: Nas versões da Max Eschig (redução e grade), o fá₂ do último tempo não está acentuado (Ex. 91.1).

Ex. 91.1: (C. 141).



Nos manuscritos (redução e grade), e na versão da Max Eschig (violão solo), o fá₂ do último tempo, está acentuado (Ex. 91.2).

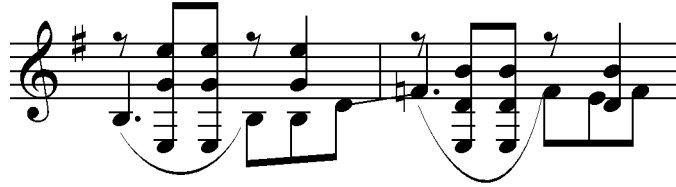
Ex. 91.2: (C. 141).



A lição contrastante verificada em algumas versões (Ex. 91.1) é um erro editorial. Todos os baixos deste compasso estão acentuados, portanto, sugerimos a manutenção da acentuação do fá₂, seguindo a indicação do (Ex. 91.2).

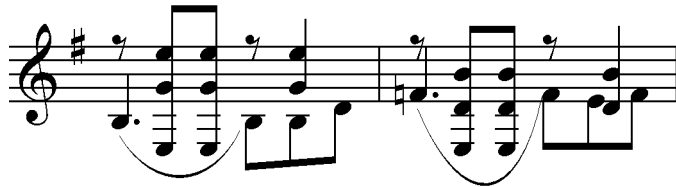
Compassos 153-154: Nos manuscritos (redução e grade), e nas versões da Max Eschig (redução e grade), temos um glissando da nota ré₃ para a nota fá₃ (Ex. 92.1).

Ex. 92.1: (Cc. 153-154).



Na versão da Max Eschig (violão solo), não aparece indicação de glissando (Ex. 92.2).

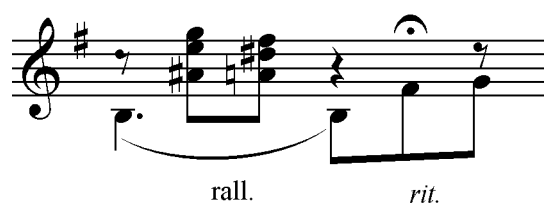
Ex. 92.2 (Cc. 153-154).



No final dos compassos 51, 53 e 55, aparece um motivo ascendente, formado por duas colcheias com intervalo de terça, seguidas de uma mínima pontuada, em intervalo de terça. Entre estas duas últimas notas, na maioria das fontes, aparece a indicação de glissando. Somente uma fonte que está isolada em um dos braços de uma família, não apresenta esta lição (Ex. 92.2). Tal supressão constitui um erro editorial. Recomendamos que se execute o que está ilustrado no (Ex. 92.1).

Compassos 160: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de “*rall.*” (Ex. 93.1).

Ex. 93.1: (C. 160).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), não aparece nenhuma indicação de “*rall.*” (Ex. 93.2).

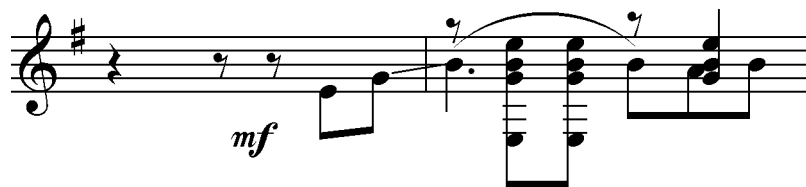
Ex. 93.2: (C. 160).



Trata-se de uma variação instaurativa (Ex. 93.1). Acreditamos que o “*rall.*” tenha a função de preparação para o “*rit.*” que está indicado logo após. Nesse sentido, recomendamos a execução do que está ilustrado no (Ex. 93.1).

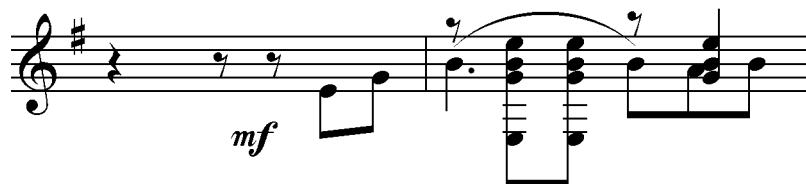
Compassos 175-176: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de glissando entre as notas sol₃ e si₃ (Ex. 94.1).

Ex. 94.1: (Cc. 175-176).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), é ausente qualquer indicação de glissando (Ex. 94.2).

Ex. 94.2: (Cc. 175-176).

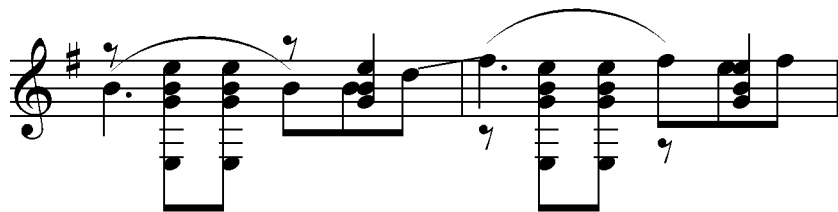


A primeira ilustração contém uma variação instaurativa (Ex. 94.1). Nessa passagem, temos a re-exposição do segundo tema do segundo movimento, que ocorre uma sexta acima. Para mantermos o mesmo padrão da exposição, teríamos que executar

com glissando, a troca de notas dos compassos 175-176, 177-178, 179-180. No entanto, não encontramos em nenhuma das versões, indicação de glissando entre os compassos 177-178. Se não executarmos tais mudanças com glissandos, estaremos estabelecendo um padrão, que pode ser encontrado no manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo). Sugerimos que se execute o que está indicado no (Ex. 94.2).

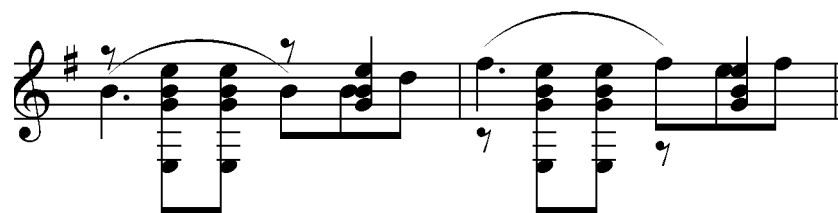
Compassos 179-180: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade) aparece a indicação de glissando entre as notas ré₄ e fá₄ (Ex. 95.1).

Ex. 95.1: (Cc. 179-180).



Não há nenhuma indicação de glissando, tanto no manuscrito (redução) quanto nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), como podemos ver no (Ex. 95.2).

Ex. 95.2: (Cc.179-180).

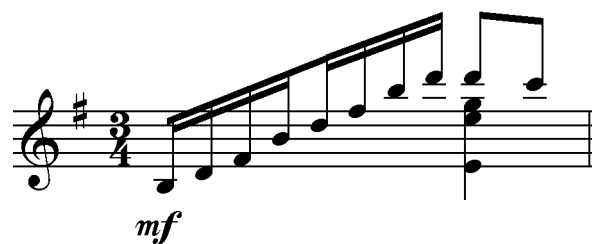


A primeira ilustração contém uma variação instaurativa (Ex. 95.1). Nessa passagem temos a re-exposição do segundo tema do segundo movimento, que ocorre uma sexta acima. Para mantermos o mesmo padrão da exposição, teríamos que executar

com glissando a mudança de notas dos compassos 175-176, 177-178, 179-180. No entanto, não encontramos em nenhuma das versões, indicação de glissando entre os compassos 177-178. Já se não executarmos tais passagens com glissandos, estaremos estabelecendo um padrão, que pode ser encontrado no manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo). Sugerimos, então, que se execute o que está indicado no (Ex. 95.2).

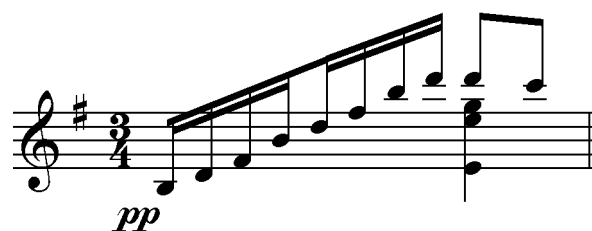
Compasso 186: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de “*mf*” (Ex. 96.1).

Ex. 96.1: (C. 186).



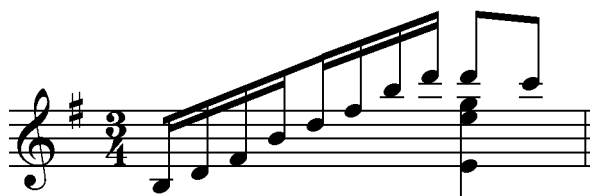
Na versão da Max Eschig (violão solo), aparece a indicação de “*pp*” (Ex. 96.2).

Ex. 96.2: (C. 186).



No manuscrito (redução), e na versão da Max Eschig (redução), não aparece nenhuma indicação (Ex. 96.3).

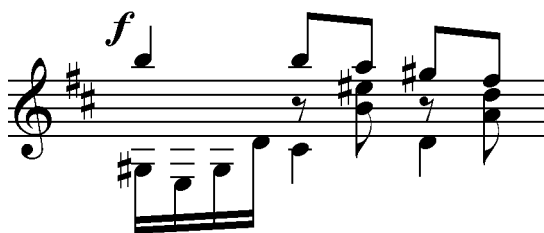
Ex. 96.3: (C. 186).



O primeiro exemplo (96.1) traz uma variação instaurativa em relação ao terceiro (Ex. 96.3). No que se refere à lição divergente apresentada no (Ex. 96.2), trata-se de um erro editorial. Nessa passagem temos a re-exposição do primeiro tema do segundo movimento, sendo realizada uma quinta acima. Com o intuito de enfatizar tal reapresentação, recomendamos que se execute “*mf*”, seguindo as indicações do (Ex. 96.1).

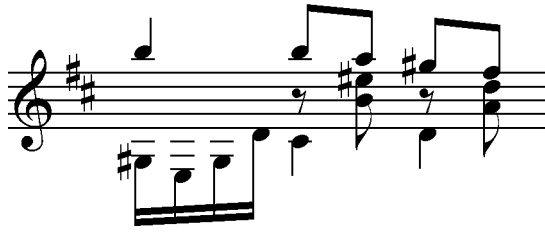
Compasso 190: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*f*” (Ex. 97.1).

Ex. 97.1: (C. 190).



No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), não aparece nenhuma indicação de “*f*” (Ex. 97.2).

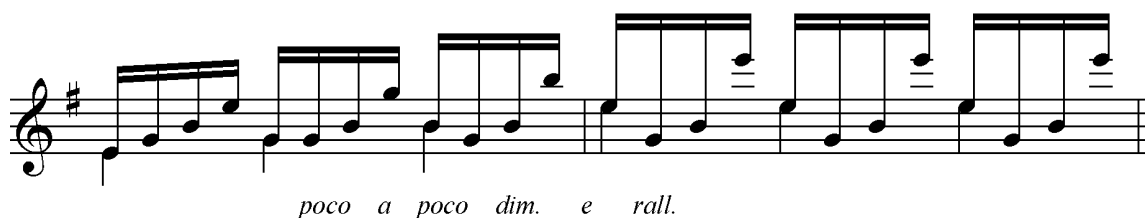
Ex. 97.2: (C. 190).



A supressão ocorrida no (Ex. 97.2), consiste em uma variação destitutiva. Nessa passagem, dentre os instrumentos da orquestra, as cordas é que estão fazendo o acompanhamento, e entre elas, o primeiro violino está dobrando a melodia que está sendo desenvolvida pelo violão. Portanto, com o intuito de destacar tal melodia, recomendamos que seja executado “*f*”, seguindo as indicações do (Ex. 97.1).

Compassos 214-215: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*poco a poco dim. e rall.*” (Ex. 98.1).

Ex. 98.1: (Cc. 214-215).



No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), há ausência de qualquer indicação (Ex. 98.2).

Ex. 98.2: (Cc. 214-215).



As diferenças percebidas no (Ex. 98.2) são variações destitutivas. Pensamos que seja interessante executar o “*poco a poco dim. e rall.*”, já que estamos nos últimos compassos da coda do segundo movimento. Recomendamos, então, as indicações do (Ex: 98.1).

Compasso 216: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de “*rall. e dim*” (Ex. 99.1).

Ex. 99.1: (C. 216).



rall. e dim.

No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*rall.*” (Ex. 99.2).

Ex. 99.2: (C. 216).



rall.

O acréscimo da indicação de “*e dim*”, é uma variação instaurativa, que foi incluída inicialmente no manuscrito (grade). Pensamos que seja conveniente seguir a indicação de “*rall. e dim.*” (Ex. 99.1), pois esta passagem encontra-se no final do segundo movimento, onde, nos últimos compassos, o violão executa repetidos arpejos de mi menor, que finalizam a passagem com um harmônico de mi, seguido das notas mi₂ e si₂, apresentadas simultaneamente.

Terceiro Movimento

Compasso 227: Nos manuscritos (redução e grade), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*mf*” (Ex. 100.1).

Ex. 100.1: (C. 227).



Na versão da Max Eschig (grade), não aparece nenhuma indicação de “*mf*” (Ex. 100.2).

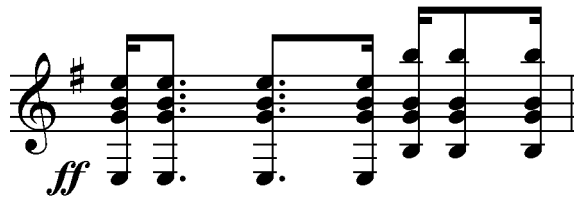
Ex. 100.2: (C. 227).



Existe apenas uma versão que, no compasso em questão, possui alguma distinção com relação às demais, fonte esta que está isolada em um dos braços da família do manuscrito (grade). Consideramos esta diferença como um erro editorial (Ex. 100.2). É a primeira entrada do violão no terceiro movimento, portanto, como forma de ressaltar tal aparição, recomendamos que se execute “*mf*”, seguindo as indicações do (Ex.100.1).

Compasso 251: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*ff*” (Ex. 101.1).

Ex. 101.1: (C. 251).



É ausente qualquer indicação de “*ff*”, tanto no manuscrito (grade) quanto na versão da Max Eschig (grade), como podemos ver no (Ex. 101.2).

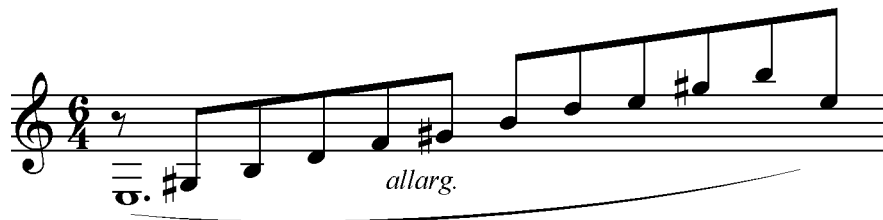
Ex. 101.2: (C. 251).



O segundo exemplo traz uma variação destitutiva (Ex. 101.2). Nessa passagem temos a re-exposição do primeiro tema do terceiro movimento, sendo realizada pelo violão, uma quarta acima. Nesse sentido, acreditamos que seja importante ressaltar tal reapresentação. Para tanto, a sugestão versa no sentido de executar “*ff*”, seguindo as indicações do (Ex. 101.1).

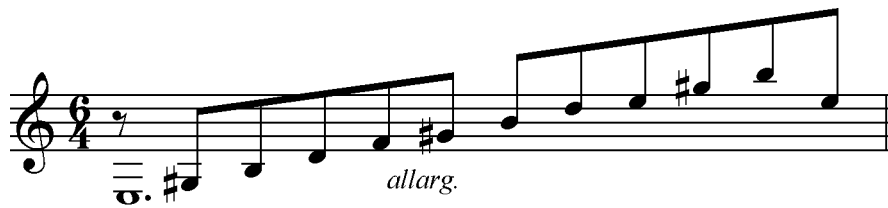
Compasso 316: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece uma ligadura que vai da nota mi₂ até o fim do compasso (Ex. 102.1).

Ex. 102.1: (C. 316).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), não aparece nenhuma indicação de ligadura (Ex. 102.2).

Ex. 102.2: (C. 316).



A lição acrescentada inicialmente no manuscrito (grade), é uma variação instaurativa (Ex. 102.1). No entanto, em nenhum dos exemplos nota mi₂ duração poderá ser mantida, pois, em função da execução da nota sol₂ suspenso, não é possível sustentar o mi₂, posto que, uma está logo após a outra, e as duas são realizadas na mesma corda. Portanto, o mi₂ terá em realidade, a duração de uma colcheia.

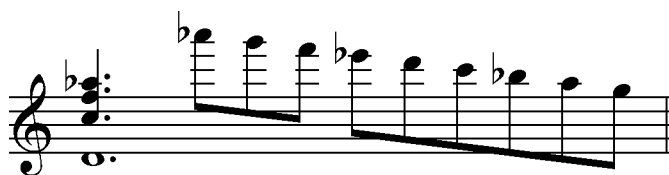
Compasso 328: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece uma ligadura da nota ré₃, que vai até o fim do compasso (Ex. 103.1).

Ex. 103.1: (C. 328).



Já no manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), não aparece nenhuma indicação de ligado (Ex. 103.2).

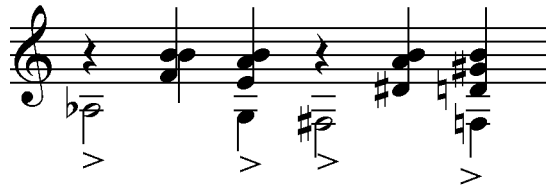
Ex. 103.2: (C. 328).



Trata-se de uma variação instaurativa (Ex. 103.1). A ligadura inserida em tal exemplo, está sendo utilizada para enfatizar a duração da nota ré₃.

Compasso 330: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), as notas lá₂, sol₂, fá#₂ e fá₂ natural, estão acentuadas (Ex. 104.1).

Ex. 104.1: (C. 330).



No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), as notas lá₂, sol₂, fá#₂ e fá₂ natural, não estão acentuadas (Ex: 104.2).

Ex: 104.2: (C. 330).



As versões diferentes trazem variações destitutivas (Ex: 104.2). Acreditamos que seja importante acentuar tais notas, pois dessa forma, anuncia-se uma nova subseção (do compasso 338-348), na qual a melodia também será inteiramente conduzida pelos baixos. A indicação do exemplo (Ex. 104.1) demonstra nossa sugestão para a execução.

Compasso 331: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de “*ff*”, e nenhuma nota é acentuada (Ex. 105.1).

Ex. 105.1: (C. 331).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução), não aparece nenhuma indicação de “*ff*”, assim como nenhuma nota é acentuada (Ex. 105.2).

Ex. 105.2: (C. 331).



Na versão da Max Eschig (violão solo), não aparece nenhuma indicação de “*ff*”, e o mi₂ está acentuado (Ex. 105.3).

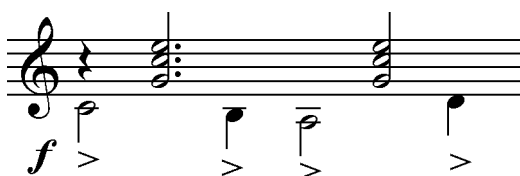
Ex. 105.3: (C. 331).



A lição incluída inicialmente no manuscrito (grade), é uma variação instaurativa. Essa mesma classificação – variação instaurativa – também é válida para a lição acrescentada no (Ex. 105.3). Recomendamos que se acentue o mi₂ (Ex. 105.3), com o intuito de seguindo a mesma lógica do compasso anterior, onde todos os baixos são acentuados. É importante também, que se execute “*ff*” nesse último acorde, pois, além de vir de um crescendo, todo o efetivo orquestral, com a indicação de “*ff*” para alguns instrumentos, inicia uma passagem de transição (ponte).

Compasso 338: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*f*”, e as notas dó₃, si₂, lá₂, ré₃, estão acentuadas (Ex.106.1).

Ex.106.1: (C. 338).



No manuscrito (grade), aparece a indicação de “*f*”, mas não temos indicações de acentos (Ex. 106.2).

Ex. 106.2: (C. 338).



Na versão da Max Eschig (grade), não aparece a indicação de “*f*”, nem as indicações de acentos (Ex. 106.3).

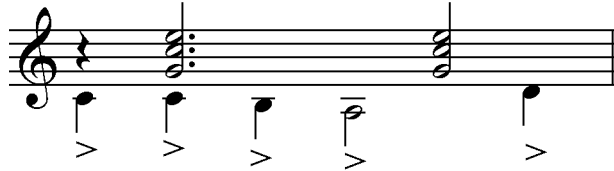
Ex. 106.3: (C. 338).



A exclusão dos acentos ilustrada no (Ex. 106.2), caracteriza uma variação destitutiva. Tal variação também aparece no (Ex. 106.3), no entanto, consideramos um erro editorial, a supressão da indicação de “*f*”. Nesse compasso temos o início de uma subseção, na qual a melodia será inteiramente conduzida pelos baixos do violão. Nesse sentido, com o intuito de destacar tal acontecimento, sugerimos a execução com os acentos e seguindo a indicação de “*f*”, conforme a ilustração do (Ex. 106.1).

Compasso 339: No manuscrito (redução), e na versão da Max Eschig (violão solo), as notas dó₃ (primeiro tempo), dó₃ (segundo tempo), si₂, lá₂, ré₃, estão acentuadas (Ex. 107.1).

Ex. 107.1: (C. 339).



No manuscrito (grade), e nas versões da Max Eschig (redução e grade), não temos indicações de acentos (Ex. 107.2).

Ex. 107.2: (C. 339).



A retirada dos acentos que ocorre inicialmente no manuscrito (grade), constitui uma variação destitutiva (Ex. 107.2). Entendemos que as notas em questão devam ser acentuadas, utilizando dessa maneira, a mesma lógica utilizada no compasso anterior, pois a melodia continua sendo conduzida pelos baixos do violão, conforme o (Ex. 107.1).

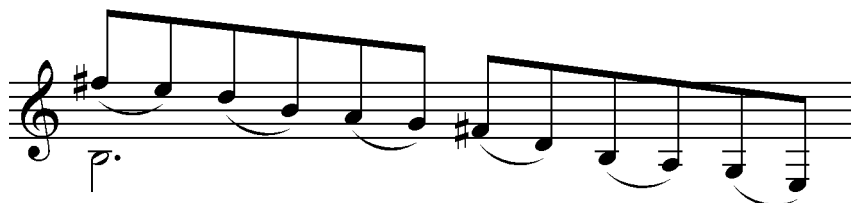
Compasso 352: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), o ré₄ não está ligado ao si₃ (Ex. 108.1).

Ex. 108.1: (C. 352).



No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), o ré₄ está ligado ao si₃. (Ex. 108.2).

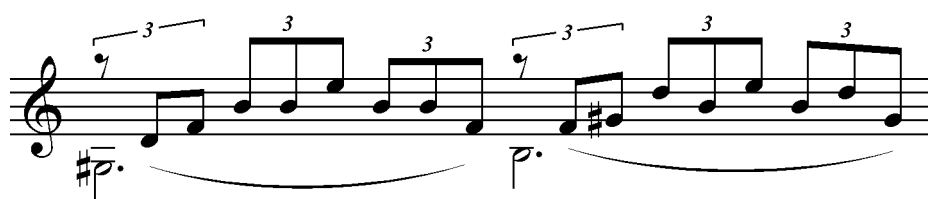
Ex. 108.2: (C. 352).



Trata-se de uma variação instaurativa (Ex. 108.2). Observamos que nesse compasso, sempre quando existe a presença da ligadura entre duas notas, a segunda poderá ser executada com corda solta. Com o intuito de realizar essa conduta de forma uniforme, sugerimos que a performance seja realizada, seguindo o que está indicado no (Ex. 108.2).

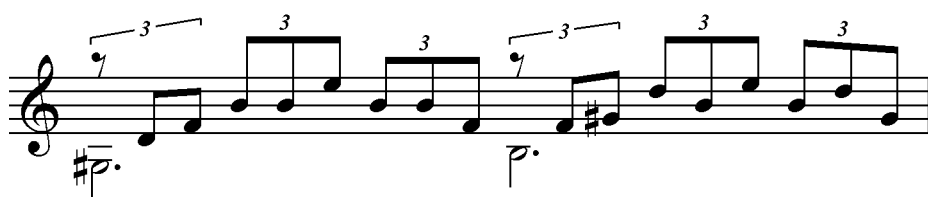
Compasso 358: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade, redução, violão solo), aparecem a indicações de ligados no primeiro e segundo tempo (Ex. 109.1).

Ex. 109.1: (C. 358).



No manuscrito (redução), não aparece nenhuma indicação de ligado (Ex. 109.2).

Ex. 109.2: (C. 358).



As ligaduras acrescentadas são variações instaurativas (Ex. 109.1). Tais lições, estão sendo utilizadas para enfatizar as durações das notas sol₂ e si₂.

Compasso 371: No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução e violão solo), aparece a indicação de “*f*” (Ex. 110.1).

Ex. 110.1: (C. 371).



No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), tal indicação de “*f*” é ausente (Ex. 110.2).

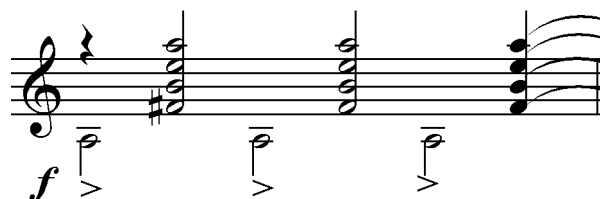
Ex. 110.2: (C. 371).



Nesse compasso temos a presença de uma variação destitutiva (Ex. 110.2). Novamente com a melodia sendo conduzida pelos baixos, o violão inicia a última seção do Concerto. Para destacar tal passagem, recomendamos que se execute “*f*”, seguindo as indicações do (Ex. 110.1).

Compasso 378: No manuscrito (grade), aparece a indicação de “*f*” (Ex. 111.1).

Ex. 111.1: (C. 378).



No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (redução, violão solo, grade), não aparece a indicação de “*f*” (Ex. 111.2).

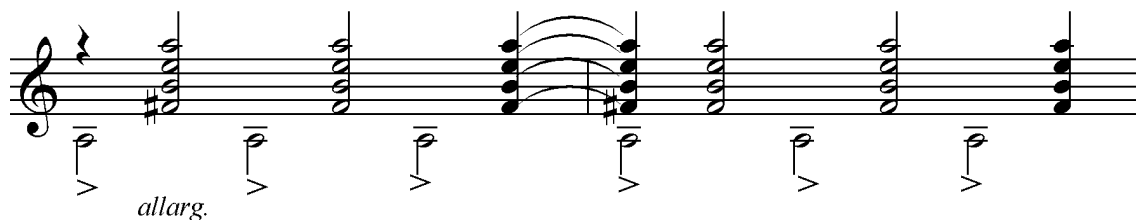
Ex. 111.2: (C. 378).



A lição acrescentada inicialmente no manuscrito (grade), é uma variação instaurativa (Ex. 111.1). Acreditamos que seja relevante seguir a indicação “*f*”, pois estamos nos últimos compassos do Concerto, e com isso, destacaremos tal finalização.

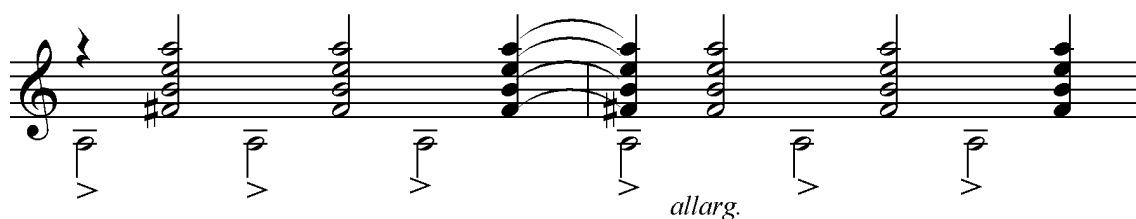
Compasso 378-379: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), a indicação de “*allarg.*”, aparece no compasso 378 (Ex. 102.1).

Ex. 102.1: (Cc. 378-379).



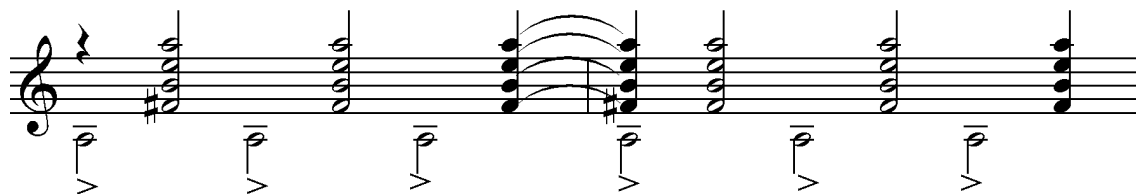
No manuscrito (redução), e nas versões da Max Eschig (violão solo), a indicação de “*allarg.*”, só aparecerá no compasso 379 (Ex. 102.2).

Ex. 102.2: (Cc. 378-379).



Na versão da Max Eschig (redução), não aparece a indicação de “*allarg.*” (Ex. 102.3).

Ex. 102.3: (Cc. 378-379).



A lição diferenciada que está ilustra no (Ex. 102.1) é uma variação substitutiva. Já a supressão constatada no (Ex. 102.3) é um erro editorial. Acreditamos que seja interessante manter a pulsação no compasso 378, e seguir à indicação de “*allarg.*” a partir do compasso 379, buscando com isso, uma intenção mais enérgica para a finalização do Concerto. Recomendamos, então, que a performance seja realizada de acordo com as indicações (Ex. 102.2).

Tabela 9: Afinidades e diferenças entre as versões.

Afinidades e diferenças entre as versões (X= X≠ Y=Y≠ Z= Z≠ X)						
Compassos	Possibilidades de execução	Manuscrito (grade)	Manuscrito (redução)	Max E. (grade)	Max E. (redução)	Max E. (violão s.)
28	2	X	Y	X	Y	Y
38	2	X	Y	X	Y	Y
84	2	X	X	Y	X	X
89	2	X	Y	Y	Y	Y
89	2	X	X	Y	Y	Y
90	2	X	X	Y	Y	Y
91	6	X	Y	Z	Y	Y
96	2	X	Y	X	Y	Y
123	2	X	Y	Y	Y	Y
123-124	2	X	Y	X	Y	Y

125	2	X	X	X	Y	X
130	2	X	Y	X	Y	Y
133	2	X	Y	X	Y	Y
141	2	X	X	Y	Y	X
153-154	2	X	X	X	X	Y
160	2	X	Y	X	Y	Y
175-176	2	X	Y	X	Y	Y
179-180	2	X	Y	X	Y	X
186	3	X	Y	X	Y	Z
190	2	X	Y	X	Y	Y
214-215	2	X	Y	X	Y	Y
216	2	X	Y	X	Y	Y
227	2	X	X	Y	X	X
251	2	X	Y	X	Y	Y
316	2	X	Y	X	Y	Y
328	1	X	Y	X	Y	Y
330	8	X	Y	X	Y	Y
331	3	X	Y	X	Y	Z
338	10	X	Y	Z	Y	Y
339	10	X	Y	X	X	Y
352	2	X	Y	X	Y	Y
358	4	X	Y	X	X	X
371	2	X	Y	X	Y	Y
378	8	X	Y	Y	Y	Y
378-370	3	X	Y	X	Z	Y

Acréscimos para a execução

Na apresentação do texto musical (anexo I), além de fixarmos as recomendações constituídas a partir das divergências entre as versões, inserimos algumas ligaduras de articulação e realizamos a digitação completa das partes do violão. Incluímos tais ligaduras no compasso 17, onde ligamos a 3^a semicolcheia com a 4^a, a 5^a com a 6^a, a 9^a com a 10^a, a 11^a com a 12^a, e a 15^a com a 16^a. Esse mesmo padrão foi também inserido nos compassos 19 e 21. No compasso 231 acrescentamos ligaduras da 1^a semicolcheia para a 2^a, e nos compassos 376 e 377, da 7^a colcheia para a 8^a. Tais inserções enfatizam os tempos fortes, e objetivam auxiliar na fluidez da execução. Com relação à digitação, as fontes contêm apenas algumas indicações para a utilização de cordas soltas, e apresentam um dedilhado específico somente para a execução de dois acordes, um no 5^a tempo do compasso 369, e o outro no 5^a tempo do compasso 370. Mantivemos essas indicações, e pela falta de informações dessa ordem, realizamos a digitação das partes do violão.

Considerações finais

No início desta dissertação, nos referimos a seis linhas distintas de critérios interpretativos, que podem ser utilizados em conjunto ou separadamente. Acreditamos que o conhecimento e implicações desses critérios são fundamentais para que o processo performático seja realizado conscientemente. A liberdade do executante na escolha de tais critérios é preponderante na realização de sua performance.

Nesse sentido, o primeiro capítulo (Histórico) trouxe informações que foram relevantes para realização de uma interpretação historicista, pois através de relatos, entrevistas e cartas dos envolvidos – direta ou indiretamente no surgimento do Concerto – bem como, com a observação de processos composicionais, nos aproximamos do contexto de criação da peça.

Com a apresentação, no segundo capítulo, de registros do próprio Villa-Lobos descrevendo o Concerto foi possível tomar contato com elementos que auxiliaram na formulação de uma interpretação subjetiva, isto é, partindo das intenções do compositor. Por outro lado, a nossa análise da obra em si, capítulo terceiro, nos forneceu os subsídios necessários (segmentação formal, identificação e disposição temática) para a realização de uma interpretação objetiva.

Como vimos no decorrer deste estudo, trabalhamos com três versões editadas pela Max Eschig, e duas versões manuscritas (autógrafos). Isto nos encaminhou para a constatação das seguintes divergências: 1) de expressão, dinâmica e articulação: verificadas em 38 compassos, sendo que em alguns deles, até 10 distinções puderam ser visualizadas, perfazendo um total de 106 possibilidades de execução; 2) de notas: encontradas em 25 compassos, e em alguns deles as diferenças chegavam até três notas por compasso. Levando-se em conta que, em cada uma delas temos duas notas distintas,

encontramos, então, um total de 83 possibilidades de execução. Verificamos que a ocorrência de distinções está presente entre todas as fontes.

As informações contidas em cada uma das fontes, suas afinidades e discordâncias, juntamente com a observação do Histórico, foram fundamentais para o estabelecimento do *stemma*. Junto à constatação das divergências apresentadas ao longo do trabalho, tecemos comentários que estão imbricados ao Histórico, à Análise descritiva, e ao *estemma*. A produção desenvolvida nos capítulos 1, 2 e 3, somada aos nossos acréscimos editoriais, resultou na construção do texto musical (Anexo I).

Acreditamos que os subsídios levantados neste trabalho bem como os resultados obtidos a partir do nosso estudo comparativo entre as diferentes fontes poderão auxiliar no embasamento para futuras interpretações do Concerto para violão e pequena orquestra de Villa-Lobos.

Referências Bibliográficas

- Bent, Ian (1980). Analysis. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmilan. Stanley Sadie editor. [Volume I. p. 88-340].
- Bogdan, Robert e Sari Biklen (1982). *Qualitative research for Education: Na Intoduction tonTheory Methods*. Boston: Allyn and Bacon.
- Bohlman, Philip V. (1999). Ontologies of Music. *Rethinking Music*. Oxford University Press: Nicholas Cook e Mark Everist.
- Boulez, P. (1981). *Points de repère*. Cristian Borgoís éditeur; *Puntos de referencia*. Tradução Eduardo J. Prieto. Barcelona: Gedisa. 1996.
- Carmona, J. Carlos (2006). *Critérios de Interpretación Musical*. Espanha: Ediciones Maestro.
- Caraci Vela, Maria e Grassi, Andréa Maximo (1995). *La critica del testo musicale: metodi e problemi della filologia musicaei*. Itália: Libreria Musicale Italiana.
- Casey, Donald (1992). Descriptive Research: Techniques and Procedures. *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Shirmer Books. [p. 115-123.].
- Cerqueira, Fernando (1992). Técnicas composicionais e atualização. *Revista da Escola de Música*. Salvador: UFBA.
- Cook, Nicholas (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Dudeque, Norton (1994). *História do Violão*. Curitiba: editora da UFPR.
- Figueiredo, C. Alberto (2000). *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Ginastera, Alberto (1969). Homenagem a Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos. [Volume III].

- Gomes, Wellington (2002). *Grupo de Compositores da Bahia Estratégias Orquestrais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Green, Douglass M. (1979). *Form in Tonal Music*. Austin: University of Texas. [2º edição].
- Grier, James (1996). *The Critical Editing of Music*. EUA: Cambridge University Press.
- Jenny, Laurent (1979). Poétique. *Revista de Teoria e Análise Literária*. Tradução de Clara Crabbér Rocha. Portugal: Almedina. [p. 5-49].
- Knupfer, Nancy N. e McLellan, Hillary (1996). Descriptive Researc Methodologies. *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Shirmer Books. [p. 1196-1212].
- Kristeva, Júlia (1977). A Palavra, O Diálogo, O Romance. *Semiótica do Romance*. Lisboa: Arcádia. [p. 69-99].
- Meirinhos, Eduardo (1997). *Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: USP.
- _____. (2002). *Primary sources and Editions of Suíte Popular Brasileira, Choros n° 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Differences*. EUA: Florida State University, School of Music.
- Nobrega, Adhemar (1974). *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC Museu Villa-Lobos.
- Paz, Krishna S. (1993). *Os 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos: Revisão dos Manuscritos Autógrafos e Análise Comparativa de Três Interpretações*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Peppercorn, Lisa (1979). *The fifteen – year – periods in Villa-lobos's life*. Ibero Amerikanisches Archiv. [p.179-97].

- Pereira, Marcos (1984). *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão*. Brasília: Editora Musimed.
- Sadie, Stanley (1994). *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- Salles, P. de Tarso (2005). *Processos composicionais de Villa-Lobos: um guia teórico*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Santos, Turíblio (1975). *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-Lobos.
- Tacuchian, Ricardo (1988). Villa-Lobos e Stravinsky. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/RIOARTE/Fundação. [Ano 4, nº1. p.101-6].
- Tarasti, Eero (1979). *Paradigmas do estudo sobre Villa-Lobos*. MUSIIKI. [p.49-67].
- Villa-Lobos, Heitor (1971). *Concerto pour Guitarre & Petit Òrchestre*. Paris: Max Eschig.
- _____. *Concerto para violão e pequena orquestra*. Manuscrito autógrafo, não publicado.
- _____. (1955). *Concerto pour Guitarre & Petit Òrchestre*. Paris: Max Eschig.
- _____. (1955). *Concerto pour Guitarre & Petit Òrchestre*. Paris: Max Eschig.
- _____. *Concerto para violão e pequena orquestra*. Manuscrito autógrafo, não publicado.
- Zigante, Frédéric (2007). *Heitor Villa-Lobos Suíte populaire brésilienne*. San Giuliano Milanese, Italia: BMG Publications.
- _____. (2007). *Heitor Villa-Lobos Cinq Préludes*. San Giuliano Milanese, Italia: BMG Publications.

Anexo I
(Texto musical)

CONCERTO

para violão e pequena orquestra

Edição crítica
Ricardo Camponogara de Mello

H. Villa-Lobos

Allegro Preciso (M.M. ♩ = c. 126)

CVII

The musical score consists of six systems of notation. The first system is a single staff in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamics are marked *f*. The second system is a single staff with a treble clef, featuring a series of triplets of eighth notes. The dynamics are marked *dim.* and *mf*. The third system is a single staff with a treble clef, showing a series of quarter notes with a dynamic marking of *mf*. The fourth system is a single staff with a treble clef, featuring a series of quarter notes with a dynamic marking of *mf*. The fifth system is a single staff with a treble clef, featuring a series of quarter notes with a dynamic marking of *mf*. The sixth system is a single staff with a treble clef, featuring a series of quarter notes with a dynamic marking of *mf*.

3 3 3 3

C I

C VIII

i *m*

First staff of music, starting with a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line with notes marked *i* and *m*.

Second staff of music, continuing the melodic and bass lines from the first staff. It includes dynamic markings *m* and *i*.

Third staff of music, primarily consisting of triplets in the upper voice and a bass line with notes marked *i* and *m*.

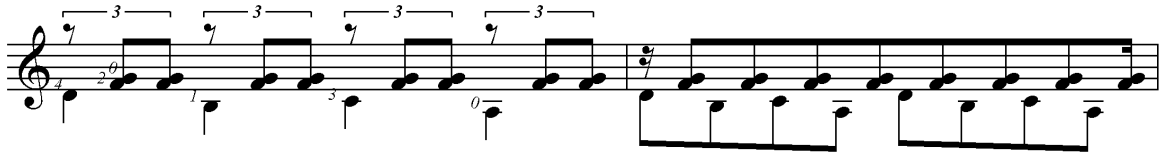
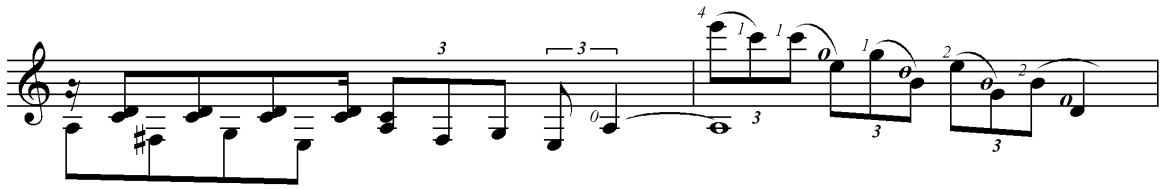
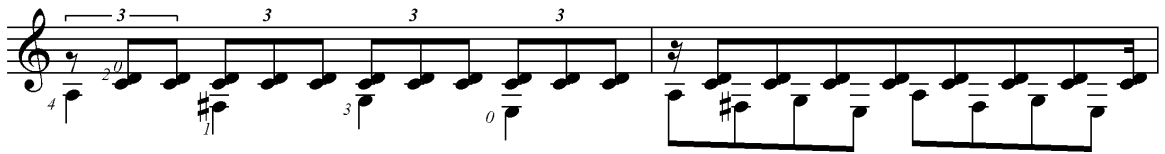
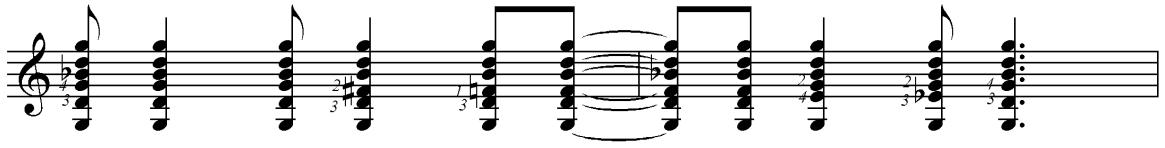
Fourth staff of music, featuring a bass line with notes marked *i* and *m*, and some upper voice accompaniment.

Fifth staff of music, ending with a *rall.* marking. It contains dynamic markings *a*, *m*, *i*, *p*, *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, and *rall.*

Poco Meno

Sixth staff of music, marked *Poco Meno*. It features a melodic line with triplets and a bass line with notes marked *i* and *m*.

СIII



Poco Meno

♭VII

♭III

♭III

♭I

♭I

♭II

♭II

♭II

a tempo 1°

First staff of music. It begins with a whole rest, followed by a series of chords and a melodic line. A dynamic marking of *f* is present. The melodic line features a slur over the final notes, with fingerings 5 and 6 indicated below.

Second staff of music. It continues the melodic line from the first staff, with a slur and fingerings 5 and 6 indicated below.

Third staff of music. It features a complex melodic line with many triplets and slurs. A dynamic marking of *p* is present. The melodic line includes the syllables *m i a*.

Fourth staff of music. It continues the melodic line with triplets and slurs. A dynamic marking of *p* is present. The melodic line includes the syllables *m a*.

Fifth staff of music. It features a complex melodic line with many triplets and slurs. A dynamic marking of *p* is present. The melodic line includes the syllables *p i m i p m i a m p a i p a i m a i m a i m a i m i m i*.

cresc.

Sixth staff of music. It features a complex melodic line with many triplets and slurs. A dynamic marking of *ff* is present. The melodic line includes the syllables *a i m a i m a i m i m i*.

II

Andantino e Andante

Guitar

The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a fermata over the final measure. The second staff contains several chords labeled CII, CIII, and CII, with a dynamic marking of *f*. The third staff continues the melodic and harmonic development. The fourth staff includes chords labeled CVII, CV, CIII, and CII, with a dynamic marking of *f*. The fifth staff features chords labeled CI, CIII, CV, and CII, with a dynamic marking of *f*. The sixth staff concludes the piece with a dynamic marking of *f* and a final chord.

Andante (152=♩)

Espressivo

The first three staves of the musical score. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains a whole note chord with a 3-fingered scale leading to a half note chord, followed by a quarter note chord. The second staff continues with a half note chord, a quarter note chord, and a half note chord. The third staff features a half note chord, a quarter note chord, and a half note chord. The dynamic marking *mf* is placed below the first staff.

A Tempo

The last three staves of the musical score. The fourth staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains a half note chord, a quarter note chord, and a half note chord. The dynamic marking *mf* is placed below the first staff. The fifth staff begins with a measure number '12' above the staff, followed by a half note chord, a quarter note chord, and a half note chord. The sixth staff contains a half note chord, a quarter note chord, and a half note chord. The text 'CVII' is written above the first staff, and 'rall.' and 'rit.' are written below the first and second staves respectively.

Andantino
CVII

CVII

CV

CI

CI

CI

CI

CVI

rall.

Piu Mosso

CIV

CIV

CIV

CIV

CIII

CVII

CIII

CVII

CIII

CVII

poco a poco dim. e rall.

rall. e dim.

Cadencia

Quasi Allegro

The musical score is written for guitar and voice. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The guitar part features a series of chords: B, G, D, and A, indicated by circled letters above the staff. The melody is characterized by a descending line of eighth notes. The voice part enters with a trill (tr.) and a triplet (3) of eighth notes. The score includes various performance instructions such as *harm.*, *rit.*, **A TEMPO**, and *rit.*. The lyrics "p i m a m" are written below the voice line in several places, with a *p* dynamic marking. The piece concludes with a final chord marked **B** and a *harm.* instruction.

Andante

The Andante section consists of four staves of music. The first staff begins with a circled 'I' and contains a series of chords and single notes. The second staff features a complex melodic line with numerous fingerings (1-4) and a descending scale-like passage. The third staff includes a circled 'II' and shows a sequence of chords with some slurs. The fourth staff continues the melodic and harmonic development with various fingerings and a final descending phrase.

Quasi Allegro

The Quasi Allegro section consists of two staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *f* and features a series of ascending and descending eighth-note patterns. It includes a circled '3' and a circled 'V' with a *ff* dynamic marking. The second staff continues with similar rhythmic patterns, also featuring a circled '3' and a circled 'V' with a *ff* dynamic marking. The section concludes with a *gliss.* (glissando) marking and a final chord with fingerings 1, 2, 3, 4.

Musical staff with triplets and slurs. The first system contains seven triplet groups, each marked with a '3' and fingerings (1, 2, 3). The second system contains a long slur over a series of notes.

Musical staff with triplets and slurs. The first system contains seven triplet groups, each marked with a '3' and fingerings (1, 2, 3). The second system contains a long slur over a series of notes.

Musical staff with chords and harmonics. The first system contains four groups of chords, each marked with a '4' and fingerings (1, 2, 3, 4). The second system contains a long slur over a series of notes, with a 'harm.' marking.

Musical staff with chords and harmonics. The first system contains a long slur over a series of notes, with a 'harm...' marking and a sequence of chord symbols: C, B, B, C, B, B. The second system contains a long slur over a series of notes, with a 'mf' marking.

Musical staff with chords and harmonics. The first system contains a long slur over a series of notes, with a 'harm' marking and a sequence of chord symbols: C, B, B, C, B, B. The second system contains a long slur over a series of notes, with a 'mf' marking.

Poco Moderato

Musical staff with chords and harmonics. The first system contains a long slur over a series of notes, with a 'f' marking. The second system contains a long slur over a series of notes, with a 'f' marking and a sequence of chord symbols: C, B, B, C, B, B.

♯ C¹² C¹⁰ C⁹ C⁸ C⁷ C⁶ C⁵ C³

Musical staff with chords and triplets. The chords are labeled C¹², C¹⁰, C⁹, C⁸, C⁷, C⁶, C⁵, and C³. The notation includes triplets and fingerings (1, 2, 3).

C¹

Musical staff with triplets and fingerings. The notation includes triplets and fingerings (1, 2, 3, 4).

poco rall. **f**

Musical staff with triplets and a descending line. The notation includes triplets and fingerings (1, 2, 3, 4). The dynamic is **f** and the tempo marking is *poco rall.*

Musical staff with triplets and fingerings. The notation includes triplets and fingerings (1, 2, 3, 4).

rall. **a tempo**

Musical staff with triplets and a rising line. The notation includes triplets and fingerings (1, 2, 3, 4). The tempo marking is *rall.* and **a tempo**.

cresc. allarg **ff**

Musical staff with triplets and a rising line. The notation includes triplets and fingerings (1, 2, 3, 4). The dynamic is **ff** and the tempo marking is *cresc. allarg*.

III

allegro non troppo

a tempo

mf

2

ΦIX ΦIX ΦVII ΦVII

ΦV ΦIII CII

♩ II

6

6

6

ff

3

32

6/4

Vivo

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *mf* and includes chord symbols C VII , C V , C III , C I , and C X . The second system includes C VII , C V , C VII , C XII , C X , C VII , C V , C III , and C I . The third system includes C I , C III , C V , C III , and C I . The fourth system features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The fifth system includes C I and C V . The sixth system includes C V and C VII . The score is rich in technical details such as fingerings, slurs, and dynamic markings.

Musical staff with guitar fretboard diagrams. The first diagram is labeled **C#v** and shows a sequence of notes on the first string: $\sharp 4$, 2 , 1 , 4 . The second diagram is labeled **C#iv** and shows a sequence of notes on the first string: 4 , 2 , 1 , 4 . The staff contains a melodic line with these notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

Musical staff with guitar fretboard diagrams. The first diagram is labeled **C#i** and shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The second diagram is labeled **I** and shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The staff contains a melodic line with these notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The word *rall.* is written below the staff.

a tempo

Musical staff with guitar fretboard diagrams. The first diagram shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The second diagram shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The staff contains a melodic line with these notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

Musical staff with guitar fretboard diagrams. The first diagram shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The second diagram shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The staff contains a melodic line with these notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

Musical staff with guitar fretboard diagrams. The first diagram is labeled **C#i** and shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The second diagram is labeled **C#i** and shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The staff contains a melodic line with these notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

Musical staff with guitar fretboard diagrams. The first diagram shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The second diagram shows a sequence of notes on the first string: 1 , 4 , 2 , 3 , 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 . The staff contains a melodic line with these notes, including slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

Musical staff 1: Treble clef, complex chordal texture with triplets and a forte (*ff*) dynamic marking. The staff contains several measures of music with intricate chordal structures and a final measure with a ϕv marking.

Musical staff 2: Treble clef, rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking. The staff features a series of chords and single notes with accents.

Musical staff 3: Treble clef, complex chordal texture with triplets and a forte (*f*) dynamic marking. The staff contains several measures of music with intricate chordal structures.

Musical staff 4: Treble clef, complex chordal texture with triplets and a forte (*f*) dynamic marking. The staff contains several measures of music with intricate chordal structures.

Musical staff 5: Treble clef, complex chordal texture with triplets and a forte (*f*) dynamic marking. The staff contains several measures of music with intricate chordal structures.

Musical staff 6: Treble clef, melodic lines with triplets and a forte (*f*) dynamic marking. The staff is divided into two sections labeled Cvii and Cv, featuring melodic lines with triplets.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is marked with a '3' and a slur. This is followed by a half note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is again marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a final quarter note D5. A piano dynamic marking 'p.' is placed below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is marked with a '3' and a slur. This is followed by a half note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is again marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a final quarter note D5. A piano dynamic marking 'p.' is placed below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is marked with a '3' and a slur. This is followed by a half note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is again marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a final quarter note D5. A piano dynamic marking 'p.' is placed below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is marked with a '3' and a slur. This is followed by a half note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is again marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a final quarter note D5. A piano dynamic marking 'p.' is placed below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is marked with a '3' and a slur. This is followed by a half note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is again marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a final quarter note D5. A piano dynamic marking 'p.' is placed below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is marked with a '3' and a slur. This is followed by a half note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. A triplet of quarter notes (D5, E5, F#5) is again marked with a '3' and a slur. The staff concludes with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a final quarter note D5. A piano dynamic marking 'p.' is placed below the staff.

a tempo

Musical staff 1: Treble clef, starting with a melodic line and a bass line. The melodic line includes a *rall.* marking. The bass line features a whole note chord with a fermata.

Musical staff 2: Treble clef, continuing the melodic and bass lines. The bass line has a whole note chord with a fermata.

Musical staff 3: Treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a bass line with a *f* dynamic marking.

Musical staff 4: Treble clef, showing a melodic line with various rhythmic values and a bass line with a whole note chord.

Musical staff 5: Treble clef, featuring a melodic line with a slur and a bass line with a whole note chord.

Musical staff 6: Treble clef, ending with a melodic line and a bass line. The bass line has a *ff* dynamic marking and a fermata.

allarg.

Anexo II