

Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer

Bruno Madeira

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Embasado em algumas das importantes reflexões teóricas das últimas três décadas, o artigo objetiva discutir a percepção não-hierarquizada de relações entre obra, performances, compositor e performer, defendendo que a obra musical é um conjunto formado pela partitura e suas múltiplas interpretações e performances. Através de uma revisão bibliográfica, o artigo procura contribuir para a compreensão de posturas e decisões interpretativas da comunidade violonística contemporânea.

Palavras-chave: Performance musical, Intepretação musical, Violão clássico.

Abstract: Based on some of the important theoretical reflections of the last three decades, the article aims to discuss the non-hierarchical perception of relations between work, performances, composer and performer, arguing that the musical work is a set formed by the score and its multiple interpretations and performances. Through a literature review, the article seeks to contribute to the understanding of interpretative postures and decisions of the contemporary guitar community.

Keywords: Musical performance, Musical interpretation, Classical guitar.

É possível notar nas contribuições de Taruskin (1995), Kivy (1997), Cook (2001), Leech-Wilkinson (2009) e Bittar (2012), que a partir das últimas décadas do século XX há uma mudança na relação do performer com as obras musicais que performa. Os autores reconhecem os problemas interpretativos e performáticos¹ das noções de impessoalidade, da decodificação neutra do texto escrito, de autenticidades e da subserviência às intenções do compositor. Assim, defendem visões não-hierarquizadas (horizontais) das relações performer/compositor e performer/obra, questionam a atribuição de autoridade da partitura em relação às performances, incentivam a posição dos performers como donos (e não curadores) das obras, percebem a partitura como um *script* e valorizam a subjetividade do performer no ato interpretativo.

Uma parte importante dos trabalhos citados é focada na interpretação de música composta antes do século XX, na qual essas discussões são fundamentais por tratar de uma música sem registros em áudio que poderiam mostrar como os compositores e músicos da época a interpretavam. Porém, mesmo a partir do momento em que o som pôde ser gravado, e até para a música composta no dia de hoje, as questões interpretativas levantadas são relevantes.

Apesar dessas visões atuais sobre premissas que nascem do modelo conservatorial do fim do século XVIII e se potencializam na primeira metade do século XX², Bittar (2012) percebe, apoiada por Haynes (2007), que o ensino institucional de música está preso a essas mesmas premissas, quer as reconheçamos ou não. No círculo acadêmico violonístico, é comum verificarmos posturas ideológicas românticas, frequentemente inconscientes, tanto de alunos, quanto de professores, que, segundo Haynes, são embasadas por:

Canonicismo [(a eleição de grandes obras criadas por grandes gênios e que se tornaram parâmetros composicionais)],
Música autônoma (música absoluta),
Crença no progresso da tecnologia dos instrumentos musicais e da técnica,

¹ Utilizarei os conceitos de interpretação e performance de Almeida, que, a partir de Zumthor, define a interpretação como envolvendo “todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões de intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra”, enquanto “performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis” (ALMEIDA, 2011, p. 64)

² Vale lembrar as icônicas citações de Arnold Schoenberg, sobre a “intolerável arrogância” do intérprete e o mal necessário que é sua existência, e de Igor Stravinsky, que defendeu que a música deveria ser executada, não interpretada. (COOK, 2001, § 1)

Originalidade e culto ao gênio,
Preocupações referentes à atribuição [atribuição de autoria],
Intocabilidade e fetichismo do texto,
Expectativa de que tudo seja belo,
O intérprete transparente e a “perfeita submissão” à partitura,
Música como a autobiografia do artista-compositor,
Performance em forma de cerimônia e ritualizada,
A imperativa origem do texto (Urtext = texto original),
O regente intérprete. (HAYNES, 2007, p. 68 apud BITTAR, 2012, p. 61)

Portanto, o presente artigo se propõe, de forma geral, a discutir as relações entre obra, performances, compositor e performer, apresentando reflexões atuais para uma compreensão do fazer musical do performer no século XXI.

1. Horizontalizando as relações entre obra e performances

No primeiro capítulo de *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance* (2009), Leech-Wilkinson se debruça na relação entre partitura e performances, persuadindo o leitor a compreender que:

[...] performances são muito mais a obra do que tradicionalmente se supõe, que tradições de performance influenciam as maneiras que nós pensamos sobre obras por longos períodos de tempo, e que performers têm coisas para nos ensinar sobre peças musicais que são tão interessantes e verdadeiras quanto as mais sutis análises e comentários.³ (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 1, § 2)

O autor descreve o movimento do fim do século XX contra a visão centrada no texto, reagindo às ideias da musicologia tradicional de que a leitura da partitura produz uma representação precisa das intenções do compositor e de que a análise pode explicar o significado das obras. A obra musical realizada contém muito mais informações do que qualquer escrita humanamente compreensível é capaz de conter, e atinge o ouvinte “[...] não só através da interação de notas organizadas em forma,

³ “But in that case I hope I’ll be able to persuade you that performances are much more the work than we have traditionally supposed, that performance traditions influence the ways we think about works over long periods of time, and that performers have things to teach us about pieces of music that are every bit as interesting and true as the most subtle analyses and commentaries.” (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 1, § 2).

mas também por mudanças ou irregularidades (frequentemente mínimas) na dinâmica e tempo [...]”⁴ (Ibid., cap. 1, § 9). É importante ressaltar que a percepção da partitura como incapaz de representar todos os detalhes de uma performance não é nova e já aparece, por exemplo, nas descrições oitocentistas de Louis Spohr sobre *estilo correto* e *estilo refinado*:

Estilo ou *entrega* significa a maneira na qual o cantor ou instrumentista performa o que foi inventado e escrito pelo compositor. Essa, se confinada a uma reprodução fiel do mesmo, como é expressado pelas notas, sinais e termos técnicos, é chamada de *estilo correto*; mas, se o performer, por adições próprias, for capaz de animar intelectualmente a obra, de forma que o ouvinte possa ser levado a entender e participar nas intenções do compositor, isso é chamado de um *estilo refinado*, no qual correção, sensibilidade e elegância são igualmente unidos.⁵ (SPOHR, 1843 [1832], p. 181)

Essa citação é especialmente interessante por ressaltar o papel do intérprete, que a partir de *adições próprias*, faz a obra ganhar ânimo. Ao mesmo tempo, se refere a “intenções do compositor”, conceito que será problematizado mais à frente.

Almeida (2011) valoriza a função que a partitura teve antes da existência da gravação, não nega seu valor como eficaz suporte de aspectos estruturantes e compreende suas impossibilidades; porém, o faz reconhecendo que a partitura nunca se propôs a descrever fiel e minuciosamente os diversos aspectos sonoros e musicais, “mesmo porque o universo sonoro e seus dinamismos só seriam amplamente reconhecidos a partir do surgimento de tecnologias de registro e reprodução sonoras no século XX” (ALMEIDA, 2011, p. 65). Segundo o autor, a instabilidade da notação proporciona múltiplos pontos de vista a partir de um mesmo texto, o que permite que a abordagem da obra seja mais profunda.

Nesse momento, o conceito de *reiterabilidade não redundante* de Zumthor auxilia a compreender como é possível existirem esses múltiplos pontos de vista, assim como uma tradição interpretativa, e, em última instância, o próprio interesse do público em ir a um concerto: “cada

⁴ “What music does to us, it does not just through the interaction of pitch material organized into form, but also by changes or irregularities (often minute) in loudness and timing, changes that, by a process we shall study in later chapters, produce changes in the way we feel.” (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 1, § 9).

⁵ “By style or delivery is signified the manner in which the singer or player performs what has been invented and written down by the compositor. This, if confined to a faithful rendering of the same, as expressed by notes, signs and technical terms, is called a correct style; but if the performer, by additions of his own, be capable of intellectually animating the work, so that the hearer may be led to understand and participate in the intentions of the composer, it is termed a fine style, in which correctness, feeling and elegance, are equally united.” (SPOHR, 1843 [1832], p. 181)

performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2005, p. 49 apud ALMEIDA, 2011, p. 64). Além das variáveis de interpretação inerentes a cada performance, também as variáveis de cada performance fazem a obra de arte se renovar a cada vez que é comunicada/materializada. Ou, mais do que se renovar, a obra *consiste* de suas várias performances, sendo a música uma obra de arte em duas partes, como afirma Goodman: “tal música é uma arte em duas etapas: a composição de uma obra que resulta em uma partitura, e a execução em performances da partitura⁶” (GOODMAN, 1988, p. 66).

Os últimos parágrafos ressaltam a importância do papel do performer para a plena existência da obra musical, bem como para sua recepção pelo público. Analisando essa recepção a partir de Watt e Ash (1998), que afirmam que a música é percebida em termos de características que poderiam ser atribuídas a uma pessoa, Leech-Wilkinson sugere que:

[...] para musicólogos, essa pessoa é alguém como eles mesmos, que se envolve em complexos debates internos, apresentando hipóteses contrastantes (representadas por temas) em contextos intelectuais (harmônicos) e trabalhando as ideias que elas sugerem. Para todos os outros, a pessoa representada parece mais como um ator, respondendo emocionalmente a situações que se desenvolvem ao seu redor, situações que podem ser calmas ou agitadas, belas, perturbadoras, ameaçadoras ou emocionantes⁷. (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 1, § 12)

Assim, o autor não considera difícil entender que as experiências do ouvinte dependem consideravelmente da forma através da qual o performer molda a estrutura musical escrita em partitura. Aprofundando essa ideia, Leech-Wilkinson reconhece a importante relação que deve haver entre as pesquisas em música e as em psicologia e neurologia, através da perspectiva da “nova musicologia”, que torna válida a resposta subjetiva⁸ do ouvinte, não a resposta objetiva que viria a

⁶ “Such music [classical music in standard western notation] is a two-stage art: composition of a work results in a score, execution in performances of the score.” (GOODMAN, 1988, p. 64)

⁷ “My suggestion here is that for musicologists this person appears to be someone rather like themselves, who engages in a complex internal debate, presenting contrasting hypotheses (represented by themes) in intellectual (harmonic) contexts and working out the ideas they suggest. For everyone else the person represented seems more like an actor, responding emotionally to situations that develop around him, situations that may be calming or enlivening, beautiful, disturbing, frightening, or thrilling.” (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 1, § 12)

⁸ Entretanto, ainda percebe que “Subjectivity only seems riotous; many of our responses to music are shared, and those that aren’t are still the result of coherent and potentially understandable processes” (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 1, § 14).

partir da análise de uma partitura⁹. Apesar de frequentemente tecer críticas à musicologia tradicional, o autor não nega seu valor, tratando-a como um importante passo ao afirmar que “[...] o que ela alcançou ao falar de partituras agora faz percebermos muito mais facilmente como estudar música vista como um mecanismo gerando uma resposta emocional direta pode ser profissionalmente alcançável¹⁰” (Ibid., cap. 1, § 13).

Na mesma direção dos autores citados, Molina (2006) colabora para a dissolução da noção de que a música está na partitura escrita e convida o leitor à apreciação da “grande obra de arte”. Ao analisar a discografia de Bream e contextualizá-la em relação à de Segovia, quando escreve sobre o álbum *Julian Bream – Giuliani and Sor* (1974), o autor afirma:

Diante do nível musical alcançado na gravação [...], é quase dispensável saber quais são as obras executadas ou quem são os autores delas. A escuta convida ao olvido da matriz composicional, que se transforma em mais um detalhe da interpretação. Dessa forma, obras passam a ser itens – como a Wardour Chapel, o violão Romanillos e o posicionamento dos microfones – que concorrem para a realização da “grande obra de arte”: a própria *performance*. (MOLINA, 2006, p. 163)

Essa linha de raciocínio é semelhante às de Small (1998) e Godlovitch (1998). A crítica de Small em relação à concentração nas obras musicais (texto) e relegação do ato da performance culmina em entender que a “performance não existe para apresentar obras musicais, mas obras musicais existem para dar aos performers algo para performar¹¹” (SMALL, 1998, p. 102); da mesma forma, Godlovitch afirma que “essa visão do relacionamento entre obras e performances põe as obras em seu devido lugar musical primariamente como veículos e oportunidades para a performance do ponto de vista mais amplo do fazer musical¹²” (GODLOVITCH, 1998, p. 96). É importante ressaltar que essas visões não colocam necessariamente a performance como em uma posição hierárquica *acima* da obra escrita, o que geraria, segundo Cook (2001), apenas uma troca do que se fetichiza. O “pôr a obra no devido

⁹ A objetividade da análise também é problemática, conforme exposto em Madeira (2013).

¹⁰ “While, until now, new musicology has not paid very much attention to the idea that performance, rather than simply the mind’s response to the score, might be seen as the crucial trigger for subjective response, what it has achieved in talking about scores makes it far easier now to see how studying music as a mechanism generating directed emotional response might be professionally achievable.” (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 1, § 13)

¹¹ “For performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform.” (SMALL, 1998, p. 102)

¹² “Finally, this view of the relationship between works and performances puts the former in their proper musical place primarily as vehicles and opportunities for the latter in the larger business of making music.” (GODLOVITCH, 1998, p. 96)

lugar” de Godlovitch pode ser visto como uma horizontalização da hierarquia tradicional, colaborando assim para ver a música como Cook, *entre o processo e o produto*.

A importância das gravações e das performances, especialmente para o repertório violonístico, é também explicitada quando Morais e Gloeden (2017) analisam a *Sonata III* de Manuel Ponce, considerando como a versão revisada e final da obra a gravação feita por Segovia, e não a partitura editada. Na mesma direção, Molina (2006) cita o exemplo do *Concerto para Violão* de Malcolm Arnold (1921-2006), que foi escrito em 1959, gravado em 1960, mas cuja partitura só foi publicada anos depois. Segundo o autor, “trata-se de uma inversão: na Era dos *Takes* Gravados, obras canônicas dispensam sua edição escrita para se apresentarem como ‘edição sonora’ cristalizada a partir dos sons dos intérpretes” (MOLINA, 2006, p. 126)¹³. O autor também enfatiza essa noção quando aborda o conceito discográfico de Bream, que faz com que os discos passem “a ser escutados não como um conjunto [...] de escolhas de repertório interpretadas a partir das idiossincrasias de um artista individual, mas em forma de uma ‘edição sonora’, o disco como substituto da partitura [...]” (Ibid., p.130). Ainda segundo o autor, esse conceito “permite entender o som do intérprete como forma avançada e completa de escrita musical” (Ibid., p. 130), e, portanto, Bream “transforma seus LPs na própria história do violão, como se a própria história – em forma de som – pudesse se presentificar nos discos” (Ibid, p. 130).

2. Horizontalizando as relações entre compositor e performer

A partir do início do século XX, as presenças de Segovia e Bream são fundamentais para o desenvolvimento do repertório violonístico. A linha de ação de Segovia, um pioneiro ao comissionar peças de compositores não-violonistas para a ampliação do repertório, gera um conjunto de questões para a interpretação dessas peças: existe um manuscrito do compositor? Se sim, ele deve ser preferido ou preterido em relação a uma edição, seja ela feita por Segovia ou por um conjunto anônimo de

¹³ Vale notar que para grande parte da música popular, a inversão observada por Molina é a regra. É por se tratar do contexto da música erudita escrita de tradição europeia que essa discussão é pertinente.

editores? As “intenções do compositor”¹⁴ são potencializadas ou reprimidas com edições de Segovia? Quais eram as intenções de Segovia? É possível saber se o compositor considerou positivas ou negativas as alterações realizadas? Se o mesmo compositor trabalhasse em parceria com outro violonista, o que seria diferente? Os critérios técnico-instrumentais e musicais que regeram as alterações efetuadas por Segovia continuam os mesmos, passadas décadas de interpretações?

Essas questões são válidas não apenas quando se trata de um processo editorial realizado por um reconhecido intérprete, e se relacionam com o defendido no capítulo anterior. Cook (2001, § 18) escreve que não há um texto original de Beethoven, exceto como um construto interpretativo – há a partitura original, partes cavadas autografadas, partes cavadas não-autografadas, várias partituras feitas por copistas, cada uma delas se contradizendo com a outra em variados níveis. Descrevendo o modelo tradicional de interpretação de uma obra como vertical – uma árvore genealógica iniciada em um manuscrito e a partir do qual interpretações e performances vão se distanciando da origem –, Cook se embasa em Schechner para defender as “explorações de relações *horizontais* entre formas relacionadas, ao invés de procurar verticalmente por origens improváveis¹⁵” (SCHECHNER, 1998, p. 28 apud COOK, 2001, § 16). O autor procura entender performances em relação a outras performances, portanto, a tradição interpretativa, representada pelo conjunto de performances e gravações, adquire um grande valor.

Em sua tese de doutorado, Orosco (2013) dedica uma parte para abordar a revisão crítica do repertório violonístico tendo a prática como referência. A partir de exemplos de edições e performances de obras originais e transcrições de Aguado, Tárrega, Segovia, Bream, Carlevaro, Barrueco e Abreu, percebe a co-autoria destes nas obras que interpretam, embasada em procedimentos variados de intervenção. Ressalto duas características dessas intervenções expostas por Orosco: a *inventividade* e a *preocupação com o rendimento sonoro*.

¹⁴ O conceito de “intenções do compositor” é problemático – é possível conhecermos as intenções do compositor através do texto escrito? Se é possível, elas devem ser seguidas? Até que ponto? As “intenções do intérprete” podem estar mais perto do significado de uma música do que as intenções do compositor? Esse conceito contém como seu corolário a figura do intérprete-neutro, que “apenas” transmite. Bittar considera que a metodologia conservatorial “virá a ser a ferramenta de controle que formará o músico/intérprete no papel de reproduzidor e tradutor (aquele que transfere) obediente da escrita – uma espécie de ‘veículo neutro’, de ‘intérprete transparente’ (Cf. HAYNES, 2007, p. 60) – e não mais um co-autor da obra, como era o esperado nos séculos anteriores” (BITTAR, 2012, p. 35), e adiciono, nos tempos atuais.

¹⁵ “But the performance studies paradigm in effect turns this model through ninety degrees: as Richard Schechner expresses it, it emphasizes ‘explorations of *horizontal* relationships among related forms rather than a searching vertically for unprovable origins.” (COOK, 2001, § 16)

A *inventividade* é trazida à discussão principalmente quando se trata da transcrição para o violão de uma obra original para outro instrumento, mas também é relevante quando se tratam de obras originais para violão. Esse conceito é definido a partir de uma citação de Carlevaro, que afirma que a introdução de novas ideias não é fácil, mas que devemos lembrar “que essas deveriam aprimorar o valor, efetividade e imediatismo da contribuição de compositores da categoria de Fernando Sor, para que suas mensagens atemporais possam ser tão válidas hoje quanto foram quando concebidas¹⁶” (CARLEVARO, 1985, p. 4). De qualquer forma, o adjetivo *inventivo* é frequentemente citado por Orosco, principalmente ao expor trechos que conseguiram aliar as necessidades musicais com a plena realização técnica.

A *preocupação com rendimento sonoro* é ressaltada nas análises realizadas de Orosco quando são abordados temas como o idiomatismo, a escolha de tonalidades e a exploração das potencialidades melódicas, harmônicas e polifônicas do violão. Orosco comenta, por exemplo, de algumas dificuldades excessivas em trechos de uma transcrição de Tárrega (OROSCO, 2013, p. 28) e das facilidades técnicas de algumas edições de Abreu (Ibid., p. 5), Bream (Ibid., p. 26) e Segovia (Ibid., p. 43), entre outros. Em uma recente entrevista, o violonista Fábio Zanon compartilha a preocupação com o rendimento instrumental ao responder uma pergunta sobre o critério que utiliza para decidir o que alterar das obras em sua performance:

Então a prioridade é fazer com que as músicas funcionem plenamente, que elas cumpram todo o seu potencial como músicas de concerto. Então o critério ali muitas vezes, claro, é uma abordagem mais acadêmica, mais escolar, assim: “essa é a nota certa, então eu *tenho* que tocar essa nota de qualquer jeito”, mas em muitas ocasiões, é “isso aí tá soando direito? O esforço que eu estou fazendo para tocar essa passagem tem um grande resultado?” [...] Muita coisa é um pouco na base da orelhada, da experiência adquirida, e dessa coisa, o impacto que a música provoca, levando em conta as decisões sobre o texto da obra.” (ZANON, 2020, 13m55s-14m54s)

¹⁶ “But it is important to remember that these should enhance the value, effectiveness and immediacy of the contribution of composers in the category of Fernando Sor, so that their timeless message can be as valid today as it was when first conceived.” (CARLEVARO, 1985, p. 4)

3. Considerações finais

Seja no repertório composto por violonistas, seja naquele composto por não-violonistas, é comum que violonistas do século XX façam revisões de suas partituras para seus recitais (Cf. OROSCO, 2013, p. 165). Essas revisões têm sido documentadas e formalizadas na produção acadêmica brasileira da última década em teses e dissertações como as de Mello (2009) sobre o *Concerto* de Villa-Lobos, Nunes (2011) sobre a *Sonata* de César Guerra-Peixe, Rahmeier (2014) sobre a *Suíte* de Ernst Mahle, Simões (2014) sobre as *Lendas Capixabas* de Carlos Cruz, Oliveira Júnior (2016) sobre a *Homenaje* de Manuel de Falla, e Rodrigues (2018) sobre a Coleção Turíblio Santos, além do próprio Orosco (2013), sobre o *Concerto* de Francisco Mignone. De forma geral, as pesquisas se baseiam em comparações entre edições e manuscritos, portanto são centradas no texto, sem analisar as gravações como fontes primárias, conforme Morais e Gloeden (2017) sugerem no caso da sonata de Ponce.

Nesse caso específico de Ponce, por se tratar de alterações significativas nas notas e pelas correspondências entre Ponce e Segovia levarem a entender que a pressa no processo editorial tenha impedido uma detalhada revisão final, a utilização da gravação como fonte primária é claramente compreensível. Porém, as notas são apenas um elemento de uma obra, possivelmente o mais fácil de ser grafado. Que outros elementos presentes numa performance contradizem ou complementam o que foi escrito? Em uma performance, alterações nos ritmos, articulações, acentuações e digitações escritos são comuns, mesmo quando a performance é do próprio músico que fez a edição da partitura. Indo um passo além das pesquisas citadas no parágrafo anterior, trabalhos futuros podem gerar edições críticas que comparam edições, manuscritos e as próprias performances quando elas são realizadas pelo próprio editor (pelo menos, a princípio). O conjunto dessas múltiplas revisões, registradas em gravações, performances e edições, forma a tradição interpretativa de uma determinada obra, sendo efetivamente a obra (Cf. GOODMAN, 1988) e a própria história do violão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre. Por uma visão de música como performance. *Opus*, v. 17, n. 2, 2011.

BITTAR, Valéria. *Músico e Ato*. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass Volume I: Fernando Sor 10 Studies*. Heidelberg: Chanterelle, 1985.

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, v.7, n.2, 2001.

GODLOVITCH, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge, 1998.

GOODMAN, Nelson. Variations of Variation: or Picasso back to Bach. In: GOODMAN, Nelson; ELGIN, Catherine. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1988.

KIVY, Peter. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell University, 1997.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: CHARM, 2009. Disponível em <<https://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>, acesso em 26 mar. 2020.

MADEIRA, Bruno. Considerações sobre análise musical e performance. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais...* Natal, 2013.

MELLO, Ricardo. *Concerto para violão e pequena orquestra de H. Villa-Lobos: Um estudo comparativo entre edições e manuscritos*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MOLINA, Sidney. *O violão na Era do Disco: Interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MORAIS, Luciano; GLOEDEN, Edelton. Duas versões da Sonata 3, de Manuel Ponce: o uso da gravação como construção de uma fonte primária. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais...* Campinas, 2017.

NUNES, Emanuel. *Edição crítica da sonata para violão de Guerra-Peixe a partir das fontes primárias*. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

OLIVEIRA JÚNIOR, Jorge. *Manuel de Falla Homenaje a Debussy: uma edição mista*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

OROSCO, Maurício. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: Edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RAHMEIER, Pieter. *Suíte para Violão de Ernst Mable: uma edição crítica e de performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

RODRIGUES, Fernando. *Obras brasileiras da Coleção Turibio Santos: Processo de elaboração de uma edição crítica*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SIMÕES, Renan. *Lendas Capixabas para violão de Carlos Cruz: uma edição crítico-interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

SPOHR, Louis. *Violinschule*, trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843 [1832].

266p.

TARUSKIN, Richard. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford University, 1995.

ZANON, Fábio. Entrevista realizada por Ricardo Dias no dia 28 de março de 2020 para a página Violão para Todos. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/violaoparatodos20/videos/204678977618583/>>, acesso em 28 mar. 2020.

SOBRE O AUTOR

Premiado nos maiores concursos de violão do Brasil, o violonista Bruno Madeira vem se destacando como solista, professor e pesquisador. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Bruno se apresentou como solista e camerista (em duos com flauta, piano, canto e violino) em diversos festivais, salas e séries de concerto do Brasil, Argentina, Alemanha, Equador, República Tcheca e Eslováquia. Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, sendo regularmente convidado para realizar masterclasses em universidades, conservatórios e festivais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3869-9828>. E-mail: madeirabruno@gmail.com