

# A práxis da performance violonística: três gravações de “Omaggio a Boccherini”, de Tedesco

Caio Victor de Oliveira Lemos | Universidade Estadual do Ceará | Brasil

Carolina Lindenberg Lemos | Universidade Federal do Ceará | Brasil

**Resumo:** Neste trabalho propomos traçar vetores para as movimentações que determinados usos performáticos perfazem através dos tempos em performances de violão solo. Para isso, fazemos a análise comparativa de três gravações distanciadas temporalmente – Segovia (1936), John Williams (1965) e Meng Su (2016) – do quarto movimento da sonata “Omaggio a Boccherini” op. 77, de Mario Castelnuovo-Tedesco. Utilizamos alguns conceitos basilares da proposta tensiva de Claude Zilberberg (2011) a fim de operacionalizar os desdobramentos analíticos de nossas análises. Por fim, discutimos as aproximações e distanciamentos que os elementos performáticos adquirem no decorrer histórico, bem como os efeitos de sentido que tais usos assumem tanto nas estratégias discursivas utilizadas, bem como nos diálogos estabelecidos com a tradição performática de seus contemporâneos, com a práxis em que se inserem.

**Palavras-chave:** Performance musical, Práxis discursiva, Análise musical, Violão solo, Semiótica musical

**Abstract:** In this paper we propose to trace vectors for the movements that certain performative uses make through time in solo guitar performances. To do so, we make a comparative analysis of three recordings spread out through time – Segovia’s (1936), John Williams’s (1965) and Meng Su’s (2016) – of the fourth movement of the “Omaggio a Boccherini” sonata op. 77 by Mario Castelnuovo-Tedesco. We use some basic concepts of Claude Zilberberg’s (2011) tensive proposal in order to operationalize the analytical developments of our analyzes. Finally, we will discuss the approximations and distances that the performative elements acquire in the historical course, as well as the effects of meaning that such uses assume both in the discursive strategies used, as well as in the dialogues established with the performative tradition of their contemporaries, with the praxis in which they are inserted.

**Keywords:** Musical performance, Discursive praxis, Musical analysis, Solo guitar, Musical semiotics

A performance musical é um objeto complexo e dinâmico tendo em vista a pluralidade de linguagens de manifestações que a compõe e a instabilidade que os valores discursivos adquirem a depender das mais variadas condições da enunciação. Assim, de modo a considerar a performance musical como um todo de sentido numa análise é preciso levar em conta o sincretismo dos elementos sonoros e visuais disponíveis ao espectador, bem como as particularidades do contexto da cena enunciativa (ambiente, ocasião, momento histórico e demais elementos pertinentes relacionados à realização musical). Desse modo, os valores sincrônicos e diacrônicos que compõem o objeto não possuem atribuições estanques e serão construídos a cada caso. Isso porque determinado uso performático pode ser considerado surpreendente, inabitual, expressivo num contexto e num outro ser considerado um uso comum, antiquado etc. Neste trabalho pretendemos justamente explorar essa dinâmica inerente à práxis de performances de violão solo e com isso traçar vetores de usos performáticos através dos tempos, isto é, discutir se determinados usos ganham intensidade/impacto/pertinência nas estratégias discursivas dos violonistas e são incorporados por outros performers ou se, pelo contrário, esses mesmos usos se desgastam, tornam-se obsoletos, antiquados (perdem intensidade/impacto) no decorrer histórico.

Quando se pretende uma visada comparativa entre performances musicais mais distanciadas temporalmente, intento deste trabalho, encontramos certa escassez em gravações na primeira metade do século XX que contemplem para além dos sons o componente visual, ou seja, gravações audiovisuais. As primeiras gravações audiovisuais do violonista Andrés Segovia, por exemplo, datam dos anos 1950. Dessa forma, optamos por fazer nossas considerações analíticas na comparação entre gravações de áudio de performances de violão solo, possibilitando um maior distanciamento temporal entre os registros e com isso contemplar um panorama mais amplo no qual se evidenciam com mais facilidade as diferenças e semelhanças entre os elementos da práxis, embora isso limite as possibilidades de comparação de aspectos visuais, gestuais etc.

Escolhemos assim três registros em áudio do quarto movimento (“Vivo ed energico”) da sonata *Omaggio a Boccherini* op. 77, de Mario Castelnuovo-Tedesco, para a nossa análise. Trata-se

da gravação de um quarto movimento de sonata<sup>1</sup> em andamento rápido estruturado num rondó<sup>2</sup>, seguindo majoritariamente a tradição das sonatas clássico-românticas, uma das primeiras obras de envergadura composta originalmente para violão, na primeira metade do século XX (1934), por um compositor não violonista<sup>3</sup>. Além da representatividade da sonata de Tedesco para o repertório violonístico, é uma obra que entrou no circuito canônico do repertório dos concertistas de violão até os dias de hoje.

As gravações escolhidas foram a de Andrés Segovia (1936), John Williams (1965) e Meng Su (2016). Apesar de ser um *corpus* representativo para seus respectivos períodos históricos, é ainda assim bastante pequeno quando o intuito é descrever características de uma práxis, isto é, levantar e interpretar características de um fazer coletivo do ponto de vista semiótico. Ainda assim, é possível diferenciar com relativa clareza quais características podem ser vistas como idiosincrasias de determinado intérprete e quais compõem elementos da práxis performática dentro da qual se inserem. Dessa forma, recursos e estratégias interpretativas utilizadas pelos intérpretes selecionados são muitas vezes práticas correntes também aplicadas por seus contemporâneos em gravações de outras obras, como ilustraremos, o que nos ajuda a distinguir usos correntes e peculiaridades individuais.

De forma a operacionalizar os desdobramentos analíticos de nossas análises, recorreremos à proposta tensiva de Zilberberg (2011), na qual os valores discursivos, no nosso caso as categorias performáticas elencadas, apresentam-se na tensão (correlação) entre o eixo da intensidade (sensível) e o da extensidade (inteligível). Assim, a sintaxe intensiva é instrumentalizada no espectro de mais e menos, sendo que os valores que se apresentam no enunciado subitamente causando surpresa, comoção, ambiguidade, susto, quebra de expectativa etc., gerando maior engajamento sensível em seu enunciatário, produzem acento, aceleração tensiva, impacto (mais intensidade) e, por outro

---

<sup>1</sup> A partir do período clássico, o termo sonata refere-se a uma composição estruturada em três ou quatro movimentos (raramente dois) contrastantes entre si. De forma geral, o primeiro movimento é estruturado em forma sonata; o segundo, um movimento lento (muitas vezes em forma canção, sonata, mas podendo ser estruturado a partir de outra organização formal); o terceiro, geralmente, uma dança ou um *scherzoz*; e o quarto, um movimento rápido (rondó, rondó sonata, podendo ser organizado também a partir de outra organização formal).

<sup>2</sup> Em um rondó, o tema principal (A) ou refrão continua sempre retornando no decorrer da peça, todavia, suas aparições são intercaladas por seções contrastantes (B, C etc.) ou episódios.

<sup>3</sup> Antes disso, o compositor mexicano Manuel Maria Ponce já havia escrito algumas sonatas (1923, 1927, 1928, 1930), bem com Antonio José (1933) e Joan Manén, com a sua Fantasia Sonata (1929).

lado, aquilo que se apresenta previsivelmente encadeado e demarcado, gera desaceleração tensiva, inacente (menos intensidade). No eixo da extensidade vislumbramos como se desdobram temporal e espacialmente esses valores, isto é, o eixo da intensidade rege o da extensidade.

A percepção tensiva (intensidade x extensidade) é um instrumental que oferece a mesma metalinguagem para os diversos níveis de análise. Sendo assim, o eixo da intensidade pode nos auxiliar na exploração de valores sincrônicos do enunciado, isto é, na forma como o violonista mobiliza as categorias sonoras de modo a causar impacto do ponto de vista estrutural da performance, por exemplo, maior amplitude dinâmica para enfatizar algum ponto culminante. Da mesma forma, pode-se pensar também numa perspectiva diacrônica para os descritores tensivos, como vislumbrar a movimentação que determinado uso performático adquire através dos tempos, nesse caso, quanto maior aceitação intersubjetiva, maior intensidade, e quanto maior propagação de determinado uso performático entre outros performers através dos tempos, maior extensidade.

Durante as análises, utilizaremos também, dos foremas propostos por Zilberberg (2011) de modo a contemplar as movimentações discursivas do enunciado. Os foremas são *elã*, *direção* e *posição*. O *elã* diz respeito aos valores de base de qualquer categoria performática (dinâmica, andamento, timbre etc.). A *direção* nos orienta em relação as oscilações graduais desse valor de base (*elã*), por exemplo, acelerando x desacelerando, *crescendo* x *diminuendo*, timbre metálico x *dolce*. Por fim, a *posição* descreve as súbitas mudanças no valor de base, por exemplo, um andamento de 90 bpm subitamente vai para 120 bpm; em uma passagem com dinâmica *forte* tem-se um *piano subito*, e assim por diante. Ilustraremos mais concretamente a proposta tensiva durante nossas análises tendo em conta que a proposta deste estudo é mais instrumentalizar nossa análise musical com o subsídio tensivo do que entrar em especificidades da teoria.<sup>4</sup>

## 1. Segovia (1936)<sup>5</sup>

Para realizar sua performance, Segovia trabalhou em colaboração com o compositor no processo de edição da sonata, com contribuições decisivas daquilo que deveria ser incluído, omitido

---

<sup>4</sup> Para um maior detalhamento da proposta tensiva em sua relação com a performance musical, ver o Capítulo 2 de Lemos (2022).

<sup>5</sup> Também disponível em: <https://youtu.be/xGFyfpoNy4w>. Acesso em: 26 de janeiro de 2023.

ou substituído na edição. Sua contribuição resultou na versão publicada pela Schott Editions (1935, reeditada em 1963), que informa também a performance dos outros dois intérpretes. Além disso, é importante lembrar que Segovia fez a estreia da obra e, por isso, não contou com nenhuma referência de performances anteriores dessa obra.

Sobre as condições de gravação, ainda que mais recentemente tenhamos à disposição a remasterização do registro fonográfico de 1936 de Segovia tocando o quarto movimento da sonata de Tedesco, é preciso considerar, ao comparar essa gravação com as de Williams e Meng Su, que os recursos técnicos e equipamentos dos quais dispunham os intérpretes em seus respectivos registros eram bastante distintos. Isso porque os resultados desses diferentes ambientes contextuais mostraram-se no enunciado, como por exemplo a ausência de ruídos ou a maior ou menor fidelidade ao som dos performers nos registros. A própria possibilidade de diversos *takes*, edições mais precisas e recursos de mixagem disponíveis em tempos mais recentes também potencializam um resultado final mais bem-acabado, também otimizando o trabalho do performer dentro do estúdio.

Outro ponto de destaque no registro de Segovia, e que se relaciona diretamente com a materialidade sonora de sua gravação, é a utilização de cordas de tripa, já que à época, na primeira metade do século passado, ainda não existia o nylon, material sintético que substituiu as tripas na confecção de cordas para violão<sup>6</sup>. Como explica Zanon, “nas gravações anteriores à segunda guerra, Llobet, Segovia [...] tocam com cordas de tripa. Essas cordas têm um timbre mais áspero que o nylon e são notoriamente temperamentais, desafiando e perdendo a sonoridade com o uso e as condições climáticas” (ZANON, 2004, p. 24). Nesse sentido, então, é preciso levar em conta que o ouvinte da gravação de Segovia encontrará um registro marcado por ruídos, eventuais acidentes de percurso, sonoridades “ásperas”, etc. que dizem mais respeito às condições materiais do que a uma diferença de habilidade ou falhas nas escolhas do intérprete.

## **1.1 Andamento**

No início do movimento temos o refrão, estruturado com um arpejo seguido de uma melodia em sextas e baixo pedal em ré (Figura 1).

---

<sup>6</sup> As primeiras cordas de nylon foram feitas por Albert Augustine em 1947.

FIGURA 1 – Notação dos quatro primeiros compassos da sonata



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

A escolha do andamento feita por Segovia procura evidenciar o aspecto virtuosístico de sua performance, isto é, provocar um engajamento sensível no ouvinte através da velocidade se sua execução. Todavia, percebe-se uma grande oscilação no andamento de base (*elã*), sendo algumas vezes difícil precisar a base de que parte para seus aumentos e diminuições de velocidade.

Um exemplo disso ocorre já no início da obra (Figura 1). Nos dois primeiros compassos, Segovia executa os arpejos aproximadamente em torno de 115 bpm; já nos dois compassos seguintes, com a entrada da melodia em sextas e o baixo pedal em Ré, o andamento cai subitamente para aproximadamente 105 bpm, retomando a velocidade inicial com a volta dos arpejos no quinto compasso. Esse aumento de velocidade nos arpejos e diminuição com as sextas paralelas ocorrem durante toda a execução, visto que esse é o refrão do rondó e, portanto, sempre se volta a ele. Nota-se também que, como não existe nenhuma alteração indicada pelo compositor, a rigor o andamento seria o mesmo. Isso resulta numa frequente mudança de *posição* do *elã* do andamento, em especial nesse trecho do refrão, ou seja, não existe uma passagem gradual de uma velocidade à outra (acelerando ou desacelerando), mas sim uma rápida/brusca mudança de velocidade.

Outro ponto importante na interpretação de Segovia é a frequente utilização do *rubato*, bastante empregado nos trechos em que se tem uma melodia acompanhada por um arpejo descendente (Figura 2), recurso também utilizado em outras passagens da gravação. Todavia, nesse caso percebe-se mais facilmente uma intencionalidade na mudança de *direção* do *elã*, isto é, os aumentos e diminuições graduais da velocidade de base, a serviço de uma coerência interpretativa interna à obra.

FIGURA 2 – Melodia acompanhada (comp. 33-37))



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Nota-se que as mudanças de *posição* e *direção* do andamento, descritos nos apontamentos acima, servem a diferentes propósitos discursivos. De um lado, a mudança de posição serve como estratégia onde se procura evidenciar as passagens rápidas, ainda que tenha que ceder nos momentos tecnicamente mais difíceis. Por outro lado, a mudança de direção (aceleração ou desaceleração), ou o *tempo rubato*, tem o intuito salientar o enlevo emocional presente na passagem. Trata-se de um recurso agógico frequentemente empregado em composições do período romântico, com grafias próprias como em Chopin ou por indicações por escrito na partitura (*tempo rubato*). Esse é um dos elementos que evidencia a preferência de Segovia por uma estética romântica, ou seja, por querer corresponder no universo violonístico a uma práxis que pianistas e violinistas (solistas de uma maneira geral) cultivavam na segunda metade do século XIX, o que, por sua vez, ajudou a construir a imagem (*ethos*) do gênio, criando efeitos de sentido que compõem um intérprete levado por suas emoções, e não pela razão, durante suas performances.

Em relação ao aspecto dinâmico não se percebem grandes variações em sua execução, ainda que na partitura tenhamos indicações que vão desde o *piano* ao *fortíssimo*. Certamente ocorrem mobilizações nesse sentido, mas dentro de um âmbito mais restrito. Assim, apenas num momento, aproximadamente aos 2 minutos e 37 segundos da gravação (o total da gravação é de aproximadamente 3 minutos e 40 segundos), num trecho em que terças paralelas são acompanhadas por um baixo em Mi bemol (figura 3), vê-se um contraste em termos dinâmicos, um *piano subito* (mudança de posição da categoria dinâmica). Ademais, no restante da gravação a dinâmica parece caminhar dentro de um *elã* muito claramente estabelecido.

FIGURA 3 – Trecho onde ocorre o contraste dinâmico mais acentuado na gravação de Segovia (comp. 165-168)



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Interessante notar que o maior contraste dinâmico realizado na gravação, no qual Segovia faz um *piano subito*, aparece na respectiva notação do trecho (Figura 3) com indicação dinâmica de um *mezzo forte* adjetivado com *più intenso* (contradição especialmente curiosa se lembrarmos que a partitura foi editada pelo próprio Segovia). Aqui um ponto merece destaque: Segovia era um performer de apresentações públicas. Suas escolhas na gravação parecem ir ao encontro de demandas oriundas desse contexto, do palco. Isso porque o violão possui uma pequena amplitude dinâmica. Caso o violonista faça uma dinâmica em *piano* numa sala de concerto, por exemplo, corre o risco de tornar a passagem inaudível. Essa característica de querer garantir que todos escutem o violão numa apresentação pública parece acompanhar Segovia nessa gravação. Assim, durante todo o fonograma o aspecto dinâmico parece ficar em torno de um *mezzo forte*, sem grandes oscilações.

## 1.2 Timbre

O aspecto mais plano da dinâmica parece ser compensado pela enorme variedade de timbres. Essa grande gama de cores empregada em sua performance vai ao encontro de considerações feitas sobre as demandas de uma apresentação pública. Isso porque, diante da reduzida amplitude dinâmica do instrumento, Segovia recorre a diferentes tipos de ataque de mão direita em variados pontos de contato com as cordas proporcionando uma grande gama de cores à sua execução. Sendo assim, os contrastes, ênfases, distinções entre frases e seções são reforçadas sobretudo pelos timbres utilizados. Essas considerações são salientadas na descrição do crítico musical Piero Rattalino sobre Segovia:

O maior problema para o músico que se encontra à frente de duas mil pessoas é precisamente este: ter uma grande variedade de cores à disposição, ser um pintor de afrescos. A técnica de Segovia não era particularmente brilhante no que se refere, por exemplo, à velocidade, mas era superlativa no que se referia à variedade de cor. (RATTALINO apud ZANON, 2004, p. 17)

Dessa forma, Segovia procura surpreender seu enunciatário utilizando diferentes cores sonoras durante sua performance. Vemos desde sons mais opacos ou doces dando unidade a diferentes frases, até o destaque de notas importantes com um som mais encorpado (provavelmente com um ataque lateral das unhas perto da escala do violão), seja em encerramento de seções ou em pontos culminantes de frases. A busca por diferentes cores instrumentais, visando captar a atenção do enunciatário durante toda a obra, pode ser vista inclusive em sugestões dadas a Mario Castelnuovo-Tedesco para a edição da obra (Figura 4).

FIGURA 4 – À esquerda, versão manuscrita (comp. 72-74); à direita, versão de Segovia (comp. 72-74)



Fonte: Gilardino (2007); Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

A edição de Segovia acrescenta a utilização de *pizzicato* em diferentes momentos, como ilustrado acima, proporcionando uma paleta maior de sonoridades na performance. O enunciatário é a todo momento surpreendido por diferentes toques de mão direita, recursos variados como *pizzicato*, utilização do *vibrato* (dando ênfase a determinadas notas), rasgueado (outro acréscimo de Segovia na edição da partitura)<sup>7</sup>, diferentes articulações (*glissando*, *staccato*, *legato*, etc.). O crítico musical Peter Stadlen, ao falar sobre as interpretações de Segovia, faz comentários que estão em consonância com os apontamentos feitos até aqui sobre essa gravação:

<sup>7</sup> Recurso utilizado no compasso 209 da edição de Segovia.

Suas interpretações são feitas de uma infinita variedade de toque e nuance, aplicadas com atordoante imprevisibilidade. Não há como dizer se a próxima nota será atacada frontalmente ou se será alcançada através de um deslizamento, se a próxima frase trará um vibrato e onde ele será aplicado, se uma passagem rápida soará polida e nítida ou com uma sonoridade oca. (STADLEN *apud* ZANON, 2004, p. 18)

### 1.3 O intérprete, a notação e o ato

Um último ponto a se considerar na gravação de Segovia é a relação que o intérprete estabelece com o texto notado. Uma característica particular, como já mencionamos, é o fato de Segovia ser o responsável pela edição dessa obra. Dessa maneira, foi responsável por diversas alterações, adaptações, supressões, acréscimos, além de mudar, na edição final, também o título<sup>8</sup> e indicação de andamento<sup>9</sup> em relação ao texto manuscrito. Segovia embute assim na obra suas preferências estéticas e alterações que favoreçam seu estilo de tocar (MEZA PERAZA, 2020, p. 13). Talvez pela posição de autoridade que Segovia constrói em torno de sua figura, Tedesco não se opõe às alterações apresentadas. Como salienta André Castilho Lopes, no processo de editoração existe uma “total aceitação do compositor perante as inúmeras mudanças sugeridas por Segovia ao manuscrito original” (LOPES, 2014, p. 105).

O fato curioso, e que de certa forma explicita a relação que Segovia estabelecia com a notação, é que, mesmo tendo feito diversas alterações para a edição da obra, quando comparamos a partitura com sua gravação, nota-se que em diversos momentos Segovia toma decisões que vão contra as indicações feitas por ele próprio. Isso está provavelmente relacionado às adaptações feitas a partir das demandas de suas apresentações, como já mencionamos, ou seja, mudanças que partiram de experimentações e testes visando melhores resultados em situações performáticas. A despeito dos motivos que levaram Segovia a realizar inúmeras alterações em relação ao texto notado, o que nos interessa é que elas estão presentes no enunciado musical. Esse fato evidencia uma relação dinâmica com a leitura da partitura, isto é, o violonista toma a notação como uma espécie de *script*, roteiro norteador, mas não como objeto definitivo.

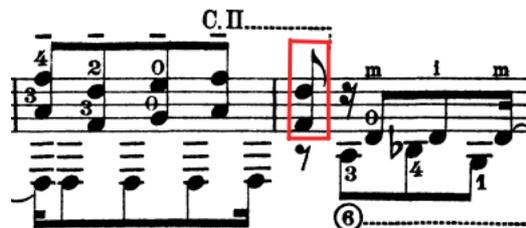
---

<sup>8</sup> Na versão manuscrita, constava “Sonatina” e não “Sonata”.

<sup>9</sup> Na versão manuscrita, a indicação de andamento do quarto movimento é “presto furioso” e não “vivo ed energico”.

Uma das alterações mais recorrentes, quando comparamos notação e gravação, é o acréscimo de notas, em especial em passagens em que se procura marcar mais incisivamente a separação entre frases ou dar destaque a notas de chegada. Isso pode ser visto já no início da obra (compasso 9). Nesse momento, é feito o preenchimento do acorde de Ré maior. Na partitura estão notadas apenas as notas Fá sustenido e Ré (Figura 5). Além disso, Segovia faz um rasgueado sobre esse acorde. Esse procedimento coloca em evidência o fim da frase em sextas paralelas e o início da frase com melodia na linha do baixo.

FIGURA 5 – Excerto da partitura (comp. 8-9), sem o preenchimento do acorde de Ré maior e sem o rasgueado presentes na gravação de Segovia

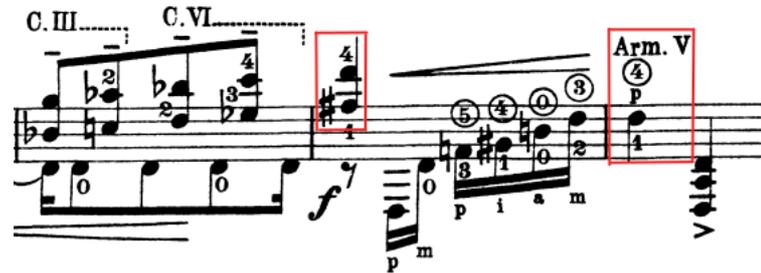


Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Outra alteração recorrente durante a gravação, que também consiste no preenchimento de acordes que não constam na notação, pode ser observada nos pontos culminantes de trechos que apresentam um movimento ascendente em sextas paralelas (Figura 6). As notas de chegada são preenchidas (três notas em vez de duas, como notado) e enfatizadas com um arpejo descendente nas cordas primas do violão, provavelmente com o toque do dedo polegar em movimento descendente. Esse procedimento é encontrado nos compassos 31 e 107, mas também é igualmente feito em passagens em que o motivo é reduzido, isto é, ao invés das sextas paralelas caminhando por graus conjuntos, realiza-se um salto para as notas de chegada. Isso pode ser encontrado nos compassos 116, 118, 218, 220 e 226<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> O compasso 226 indicamos pela contagem de compassos da edição de Segovia, entretanto, como Segovia na gravação omite os compassos 222, 223, 224 e 225, a contagem de compassos entre a gravação e a notação não se equivalem nesse trecho final.

FIGURA 6 – Compassos 30-32

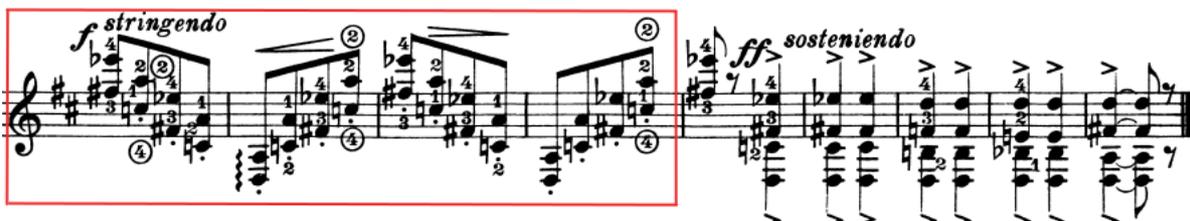


Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

Na ilustração acima (Figura 6), além do acréscimo de nota mencionado (preenchimento do acorde no ponto culminante das sextas paralelas), vê-se também o acréscimo de notas na cabeça do compasso 32, no qual se indica apenas uma nota tocada como harmônico natural. Aqui, Segovia toca duas notas em harmônico natural (aproveitando o harmônico natural disponível na quinta corda), e não apenas um, como notado, aproveitando com isso uma maior ressonância do instrumento. Percebe-se que esses acréscimos em relação à partitura não são alterações pontuais, mas um uso recorrente em sua gravação.

Segovia também toma a liberdade de omitir três compassos da partitura em sua gravação (figura 7)<sup>11</sup>. Os motivos que levaram o violonista espanhol a retirar esses compassos (que podem ser os mais variados) não são de nossa alçada. O elemento importante para este trabalho é a ocorrência de tal omissão no registro de Segovia, fato que confirma a relação que o violonista estabeleceu com a partitura para realizar sua gravação.

FIGURA 7 – Compassos 222-230: em destaque, trecho retirado por Segovia em sua gravação



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

<sup>11</sup> Na gravação dessa obra em 1958, Segovia não omite os compassos citados.

A gravação também apresenta uma grande variedade de articulações, isto é, modos de ataque e de ligação entre as notas, servindo a diferentes propósitos discursivos. O uso das articulações segue vetor parecido com as considerações feitas sobre os outros parâmetros sonoros, ou seja, em muitos casos o violonista executa de maneira diferente quando comparado com a notação de sua edição. Seriam muitos os pontos divergentes caso fôssemos elencar um a um. Todavia, alguns merecem destaque já que eram recursos bastante utilizados também por outros violonistas contemporâneos de Segovia, o que nos dá indícios de alguns usos mais correntes dentro da práxis.

Um desses usos é a prática de acrescentar *glissandos* em (entre) determinadas notas da melodia, produzindo um efeito de projeção parecido ao empregado no canto. Naturalmente, por ser um movimento rápido, sua utilização se vê mais reduzida nessa gravação. Ainda assim, exatamente por ser um recurso que procura emular o canto, percebemos esse uso em passagens mais melódicas, em especial nas passagens com uma melodia acompanhada por um arpejo descendente, como o trecho ilustrado na Figura 2. Nessas passagens, Segovia, sempre que possível, busca uma digitação sem a utilização de cordas soltas, de preferência com a melodia numa única corda, dando uniformidade à linha, mas também possibilitando a utilização de *glissandos* entre as notas (seja em movimento ascendente ou descendente), bem como o uso de *vibratos*.

Além disso, é possível notar o acréscimo de *staccatos*, com o intuito de destacar determinadas notas, indicação que não é feita na partitura. Isso pode ser visto nos compassos 153-156, nos quais o intérprete toca quatro vezes o Mi bemol em colcheia e esse motivo é repetido em quatro oitavas diferentes (Figura 8).

FIGURA 8 – Compassos 153-156: trecho ao qual Segovia acrescenta staccato



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia)

O movimento contrário também é feito pelo espanhol, ou seja, não realizar na gravação indicações de articulação que ele havia proposto na edição da obra. Isso inclui, por exemplo, não

realizar legatos (técnicos) indicados na partitura. Um caso curioso acontece no compasso 122, em que Segovia faz uma espécie de aumentação rítmica da melodia, isto é, as semínimas das sextas paralelas se tornam mínimas em sua gravação, logo, é acrescido um compasso na sua performance (figura 9)<sup>12</sup>.

FIGURA 9 – À esquerda, compasso 122; à direita, o modo como Segovia executa a passagem



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia); elaboração própria

Outro ponto no qual Segovia desvia-se de uma leitura estrita da notação é no compasso 142 (Figura 10). Nele, o violonista realiza uma mudança no ritmo do motivo: na notação tem-se a alternância entre colcheia pontuada e semicolcheia; já na gravação, Segovia toca o motivo em colcheias. A alteração serve para dar ênfase ao motivo que vem sendo constantemente repetido, e que aparece em momentos diferentes da composição, mais especificamente pontuando os momentos nos quais se tem uma melodia acompanhada com arpejos descendentes, como no trecho que se pode ver na Figura 2. Nas primeiras vezes em que o motivo aparece, o espanhol o enfatiza com um som robusto (toque com apoio), e a cada nova repetição o motivo parece ser cada vez mais reforçado, até sua última aparição, quando então Segovia realiza sua alteração rítmica.

FIGURA 10 – À esquerda, notação do motivo (comp. 142); à direita, o modo como foi executado por Segovia



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia); elaboração própria.

<sup>12</sup> Gostaríamos de reiterar que não nos interessam as razões de Segovia para isso (erro durante a performance, preferência etc.), mas o fato de ser uma marca no enunciado. De qualquer forma, em sua gravação desse movimento datada de 1958, Segovia toca conforme a partitura.

Por fim, de modo a deixar claro a articulação entre as seções da obra ou mesmo entre frases numa mesma seção, Segovia utiliza *fermatas*, *tenutos*, enfim, recursos que evidenciam as articulações formais da obra, servindo, portanto, a um propósito discursivo. Talvez, elementos como esses, se incluídos na partitura, pudessem sobrecarregar a notação com informações que, de certa forma, são de uma certa obviedade do ponto de vista analítico, ou seja, cuja inclusão poderia ser deixada ao bom senso do intérprete. Todavia, reforçamos aqui essa característica na gravação de Segovia pois, por óbvias que sejam, em gravação que analisaremos mais à frente, esse movimento “contra” a partitura (ou complementar a ela) não é feito.

#### **1.4 Segovia e a práxis violonística de seu tempo**

Poderíamos nos estender por uma descrição mais minuciosa dos elementos presentes nessa gravação bem como na relação entre partitura e performance. Contudo, acreditamos que os apontamentos feitos até aqui já nos possibilitam uma leitura de características performáticas de Segovia e da práxis em que se insere. O violonista espanhol foi uma figura central no estabelecimento do violão enquanto instrumento de concerto, ocupando os grandes teatros onde antes o violão não marcava presença. Portanto, provavelmente muitas das características das performances de Segovia, que possibilitaram ao violonista transitar entre os instrumentos já consolidados dentro do ambiente da música clássica, devem ter causado um grande impacto em seus espectadores, a ponto de reconfigurar as expectativas desse enunciatário em relação ao violão.

O movimento de uma práxis não é linear e previsível, de modo que elementos que serão características centrais em determinado período, provavelmente, já estavam presentes incipientemente em momento anterior. Assim, é de se supor que muitas características das performances de Segovia já se encontravam em Tárrega, Lobet e Pujol (violonistas da geração anterior). No entanto, foi com Segovia que essas características se encontraram nas condições<sup>13</sup> necessárias para causar impacto a ponto de mudar o *status* do instrumento.

As primeiras gravações de Segovia – como a que estamos analisando – estão localizadas temporalmente em momento em que o registro fonográfico ainda se iniciava. Logo, não temos

---

<sup>13</sup> Condições que podem ser das mais variadas ordens, como: históricas, sociais, materiais, técnicas etc.

registros de gerações anteriores para contrastar com as do violonista espanhol. Entretanto, ao pensarmos nos movimentos de uma práxis, tomando em consideração o percurso que levou Segovia a se tornar a figura central para o violão no início do século XX, suas performances iniciais, ou anteriores à proeminência que viria a ter, devem ter apresentado elementos de alto impacto na práxis vigente (surpreendentes, inabituais, inéditas, etc.) e encontraram caminho para a aceitação intersubjetiva da comunidade das salas de concerto, gradualmente se propagando entre outros violonistas.

Dessa forma, quando escutamos gravações de seus contemporâneos, registros próximos à gravação analisada mais acima (1936), data em que Segovia já gozava de prestígio internacional, notamos muitos pontos em comum em relação a algumas das características descritas. Portanto, podemos supor que se tratam de elementos já habituais dentro dessa práxis. Entre algumas dessas características, podemos citar uma concepção mais flexível do pulso musical. Assim, a utilização de *rubatos*, acréscimo de *fermatas*, *tenutos* são recursos habituais que servem aos mais diversos propósitos discursivos. Vê-se essa característica amplamente utilizada em gravações de Júlio Martinez Oyanguren (1901-1973), Maria Luísa Anido (1907-1996), Luise Walker (1910-1998) e Ángel Iglesia (1917-1967), por exemplo. Todavia, pode-se notar também gravações com uma menor flutuação do pulso entre seus contemporâneos, como as de Rey de la Torre (1917-1994), característica essa que ganharia intensidade e se tornaria um uso comum anos mais tarde, como veremos mais à frente, reforçando a própria dinâmica inerente à práxis.

Outra característica é a ampla exploração de diferentes timbres no instrumento. Isso se reflete tanto no toque em diferentes pontos das cordas do violão, próximo à escala ou ao cavalete, por exemplo, quanto nos diferentes ataques de mão direita (com apoio, sem apoio, frontal, lateral, sem unha etc.). Essa busca por diferentes sonoridades pode ser vista também na utilização do *vibrato* quase como um ornamento, isto é, dando ênfase a determinada nota, geralmente, em conjunto com um *tenuto* ou *fermata*. Esse é um recurso bastante utilizado na própria gravação de Segovia que analisamos.

Além disso, nota-se, nas gravações de Segovia e de seus contemporâneos, um uso recorrente de *glissandos* ou *portamentos*, em especial em passagens melódicas. Zanon, em programa de rádio, comenta esse uso em gravação de Luise Walker e também aponta a perda de impacto de sua

utilização com o decorrer do tempo, a ponto de se tornar praticamente extinto entre os violonistas nos dias de hoje.

Muitas vezes ela [Luise Walker] toca 4, 5 ou 6 notas consecutivas com glissando, um leve deslizar entre elas, um procedimento usado no violino [...] Esta prática, que produz uma textura diáfana e uma projeção quase vocal da melodia está, infelizmente, praticamente abolida das interpretações modernas. (ZANON, 2004, p. 25)

A mobilização da dinâmica, nesse período, parece caminhar dentro de um *elã* mais claramente estabelecido, sem grandes oscilações. Como argumentamos mais acima, as razões para essa escolha podem estar pautadas por demandas oriundas da situação performática, isto é, a baixa amplitude sonora do instrumento aliada à necessidade de se fazer ouvir em ambientes cada vez maiores parece ter guiado as escolhas em torno de uma dinâmica que oscilava próximo a um *mezzo forte*. Naturalmente, essa observação é feita considerando uma tendência geral, já que, assim como mencionamos a respeito das flutuações do pulso, existem gravações em que os violonistas já exploravam esse parâmetro com uma gama muito rica de patamares sonoros, como é o caso das gravações de Júlio Martinez Oyanguren<sup>14</sup>.

Considerando essas características convergentes entre a gravação de Segovia e de seus contemporâneos ou, em outros termos, esses elementos comuns na práxis do violonista da primeira metade do século XX, nota-se uma relação entre performer e notação bastante flexível. A partitura não estabelece uma função normativa em relação às tomadas de decisão do performer, apenas mostra as linhas gerais a serem seguidas, ao menos no que se refere à concepção de aspectos como pulso, fraseado, dinâmica, articulações ou timbre. Nesse sentido, como mencionamos, o ideal interpretativo dessa práxis valoriza as concepções românticas do virtuose da segunda metade do século XIX, transpostas para o universo violonístico da época em questão. Isso se vê tanto na abordagem interpretativa dos violonistas mencionados, que se deixam levar pelos seus enlevos emocionais durante a performance (ou melhor, criam esse efeito de sentido na realização textual), ou seja, sendo imprevisíveis na realização musical, quanto pelo tipo de repertório valorizado. A aproximação do violão com o repertório de vanguarda daquela época ainda estava por se fazer.

---

<sup>14</sup>Um bom exemplo nesse sentido é a gravação de Oyanguren, realizada em 1937, da Grand Sonata in C Opus 22, de Fernando Sor.

Segovia, enquanto figura central do violão na primeira metade do século XX, é praticamente a personificação dos valores eufóricos dessa geração. Em outras palavras, pela autoridade que se construiu em torno de sua figura, os seus usos performáticos se propagavam com facilidade entre os outros violonistas, sendo a principal referência desses últimos.

A construção de seu *ethos*, ou a imagem que construímos do enunciador Segovia, mostra-se pelas mobilizações sobre as quais discorremos durante nossa análise. Assim, a enorme variedade de timbres e cores proporcionada em sua performance é constitutiva de um enunciador que conhece todos os meandros de seu instrumento, portanto, um enunciador muito competente. A flutuação do pulso, especialmente por não estar indicada na partitura, seria consequência dos enlevos emocionais que o arrebatam na hora de sua interpretação, construindo assim performances imprevisíveis, dependentes do humor do artista na ocasião da execução da peça. Sua apropriação do texto notado, enfatizado pelas diversas divergências entre notação e performance, evidenciam a notação em função do performer e não o contrário. Constroem-se então performances que surpreendem o enunciatário a todo instante, por conseguinte, causando alto impacto sensível nos enunciatários. Nos termos de Aristóteles, diríamos que Segovia constrói seu *ethos*, sobretudo, pela *areté* (sinceridade, espontaneidade) (FIORIN, 2012, p. 140). Assim, o violonista se vale da própria imagem construída, a saber, a imagem de um enunciador autêntico, verdadeiro, desembaraçado etc., para inspirar confiança em seu enunciatário.

## 2. John Williams (1965)<sup>15</sup>

Ao tomarmos a gravação do jovem John Williams (23 anos à época), é notória a melhor qualidade de gravação, viabilizada pelas condições materiais em torno do registro de Williams, quando comparado à gravação analisada de Andrés Segovia, e também a maior constância e uniformidade do som oferecidas pelas cordas de nylon utilizadas pelo violonista australiano.

Outro elemento pertinente é que John Williams tem à disposição, para a construção de sua performance, a partitura (edição de Segovia) mas também o registro fonográfico de Segovia (1936), que funciona como uma espécie de segundo texto que Williams tem à disposição para certas

---

<sup>15</sup> Também disponível em: <https://youtu.be/ULErLwIBMnY>. Acesso em 26 de janeiro de 2023.

tomadas de decisão interpretativas. Tendo em conta a posição de destaque de Segovia, aliada ao fato de que as coincidências em alguns aspectos performáticos nos dois registros são muitas, é de se supor que essas convergências não sejam mera coincidência, especialmente porque esses pontos comuns são, geralmente, momentos em que os dois divergem das indicações da notação, sugerindo que Williams toma a gravação de Segovia como texto norteador, conforme discutiremos abaixo.

Williams escolhe um andamento muito parecido com o do registro de Segovia, todavia, seu *elã* mostra-se muito mais constante no decorrer da obra. No início, por exemplo (Figura 1), Williams não cede o andamento para a realização das sextas paralelas e a velocidade é mantida. Um dos efeitos de sentido criados pela qualidade técnica e a constância marcadas no enunciado é o alto virtuosismo técnico-instrumental. Aqui, poderíamos estender essas considerações para o próprio *ethos* construído pelo violonista durante toda a sua carreira, isto é, o *ethos* de um enunciador com capacidades técnicas excepcionais. Zanon tece o seguinte comentário sobre as habilidades de Williams: “parece que nada é difícil o suficiente e tudo soa sem esforço, espontâneo” (ZANON, 2004, p. 45).

Diferentemente das flutuações de pulso observadas em Segovia, com Williams tem-se a manutenção de um pulso constante, quase metronômico, durante toda a obra. As oscilações, *accelerandos* e *desacelerandos* (ou, nos termos semióticos, a mudança de direção do *elã*), mostram-se mais sutis e localizadas. Observam-se, basicamente, em finais de frase ou na articulação entre seções e, mesmo assim, muitas vezes são quase imperceptíveis, como no final da exposição do tema A (ou refrão) e a entrada do tema B (ou primeiro episódio) (Figura 11).

FIGURA 11 – Passagem do tema A para o tema B (comp. 28-37)

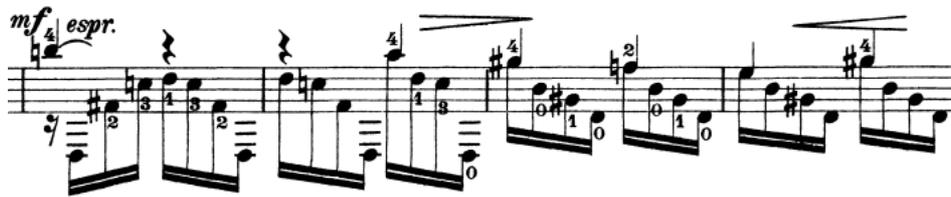
Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Nessa passagem do tema A ao B, Williams mantém a pulsação absolutamente constante, como se estivesse com um metrônomo monitorando sua gravação. O único gesto performático que salienta a mudança é a variação do timbre, uma vez que, no início dos arpejos (tema B), o violonista utiliza um timbre metálico. Ademais, não é feita sequer uma respiração entre as seções, um gesto agógico que evidencie o movimento cadencial. Enfim, é como se o discurso musical se revelasse por si só (ao menos do ponto de vista de uma manutenção constante do pulso) sem a necessidade de grandes inflexões do performer no sentido de explicitar as articulações formais da obra.

Interessante notar que as últimas notas do tema A (as notas acentuadas Ré, Lá e Ré, as três cordas mais graves do instrumento tocadas soltas simultaneamente, no segundo tempo do compasso 32) não são nem ao menos apagadas com o início dos arpejos (tema B). É difícil precisar as razões que levaram o violonista a tomar essa decisão, talvez usar a ressonância dessas notas como uma espécie de reminiscência (dissipação) do Tema A no início da nova seção, como se essas articulações se dessem de forma mais orgânica, ou seja, sem um ponto final para um novo início. Mas o fato é que, ao fazer isso, o violonista obscurece as próprias relações harmônicas da passagem, já que a nota Ré da seção anterior se sobrepõe à nova nota fundamental da seção B (trecho em Lá menor).

No decorrer do registro do australiano, é possível notar alguns momentos em que é utilizado o *rubato*, mas, como mencionamos acima, de forma mais tênue e localizada. Na maior parte dos casos em que o violonista se vale desse recurso, ainda assim é possível notar um certo “cálculo” em sua realização, isto é, o *tempo rubato* é devidamente compensado por uma nota de chegada que ele irá destacar (*tenuto*), de forma que a pulsação constante ainda se entreveja. A exceção ocorre a partir do compasso 143 (Figura 12), trecho com indicação de *espressivo*. Nesse momento, Williams utiliza o *tempo rubato* e adiante mantém o andamento mais rápido do que o inicial, até a volta ao tema A, que possui a indicação de *tempo primo*.

FIGURA 12 – Trecho no qual John Williams realiza o *rubato* (comp. 143-146)



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Em relação ao espectro dinâmico utilizado por Williams, quando comparado a Segovia, nota-se uma maior graduação nos *crescendos* e *diminuendos*, todavia dentro de um âmbito ainda reduzido de patamares, isto é, a dinâmica fica em torno do *mezzo forte* a maior parte da peça, sem grandes oscilações nessa dinâmica de base (*elã*). Muitas vezes, onde na partitura há uma nova indicação dinâmica, Williams opta por uma manutenção do aspecto dinâmico e lança mão de mudança no timbre, recurso também utilizado por Segovia. Dessa forma, em muitas passagens, no que diz respeito à dinâmica musical, Williams diverge das indicações dadas na partitura. Um exemplo claro dessa atitude ocorre no compasso 107, na passagem “*alla marcia risoluto*”, na qual está indicada uma dinâmica *forte*. O violonista faz exatamente o movimento contrário, ou seja, reduz a dinâmica (algo em torno de *mezzo piano*) e executa o trecho com um som metálico, produzindo contraste pelo timbre.

Se, por um lado, Williams aumenta as graduações do espectro dinâmico, ainda que de forma tímida, na mesma proporção perde em timbre. Nota-se uma variedade de timbres usada pelo violonista, como mencionamos acima, mas as cores produzidas são, basicamente, fruto do local nas cordas em que o violonista faz o ataque de mão direita, ou seja, mais próximo ao cavalete (som mais metálico) ou mais próximo da escala do violão (som mais *dolce*). Naturalmente, não se trata da utilização de timbres binários (ou um ou outro), mas do uso dentro desse espectro citado. Segovia por outro lado, além de explorar essa dimensão do timbre, mostrava também uma grande paleta de tipos de ataque de mão direita (sem apoio, com apoio, sem unha, toque lateral etc.), proporcionando uma variedade ainda maior de timbres presentes em sua performance.

É relevante ressaltar que, quando comparamos a gravação de Williams e Segovia, a utilização de um timbre mais metálico ou mais *dolce* segue exatamente o mesmo “roteiro”, isto é, as gravações apresentam as mesmas frases com timbre metálico e as mesmas frases com um timbre mais doce.

Vale lembrar que na partitura quase não há indicações nesse sentido, apenas uma indicação de *dolce* no compasso 49 e outra no compasso 127 e, mesmo nesses pontos, os intérpretes não seguem a notação à risca. Isso porque, na primeira ocasião (comp. 49), se pensarmos em gradações entre timbres *dolce* e metálico, a frase anterior ao aparecimento da indicação (*dolce*) é tocada com timbre ainda mais *dolce*, ou seja, é feito um movimento, ainda que bastante pequeno, em direção ao metálico. Na segunda ocasião (comp. 147), o timbre parece se manter em comparação ao trecho que o antecede. Os únicos momentos em que encontramos alguma divergência, nesse sentido, entre as duas gravações, foi no compasso 172 (*quasi fantasia*), que Williams toca com timbre mais próximo do centro do espectro enquanto Segovia busca timbre mais metálico, e no compasso 210 (*alla marcia*) (Figura 13), em que Williams mantém o mesmo timbre durante toda a frase, diferente de Segovia que, na segunda semi-frase, onde existe a indicação *più forte*, opta por um timbre mais metálico.

FIGURA 13 – Compassos 209-215



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Essas coincidências na mobilização do timbre usada nas duas gravações parecem ir ao encontro dos apontamentos que fizemos ao início, isto é, de Williams ter usado o registro de Segovia como uma espécie de segundo texto para algumas tomadas de decisão interpretativas. Isso não se restringe, porém, apenas às mobilizações de timbre. Outros pontos em comum nas duas gravações também divergem do texto notado, como, por exemplo: o acréscimo do harmônico natural na quinta corda (comp. 32); o acréscimo de nota em determinados intervalos de sexta, como descritos na análise de Segovia; e o acréscimo de articulações, como no emprego do *staccato* na repetição da nota Mi bemol (Figura 8).

De forma geral, é possível perceber uma leitura mais estrita da partitura por Williams, em especial no que diz respeito a seguir um pulso mais constante, sem grandes oscilações. Nos momentos em que diverge do texto notado, o registro de Segovia parece subsidiar suas escolhas, quase como se Williams simplesmente acatasse as escolhas feitas pelo violonista espanhol. Todavia, existe um momento no qual a escolha de Williams é diferente do texto notado e propõe alternativa performática distinta à utilizada por Segovia. Nos compassos 73-74, vê-se na partitura a indicação de *pizzicatos*, mas, no registro, o violonista opta por tocar o trecho em *staccatos* (Figura 14). A escolha parece buscar uma simetria entre a articulação da frase antecedente e da consequente. Isso porque os trechos se repetem nas duas frases, mas a edição de Segovia propõe uma variação entre essas repetições pela mudança de articulação.

FIGURA 14 – À esquerda, compassos 64-66; à direita, compassos 72-74



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Essa mudança de articulação proposta por Segovia em sua edição são marcas de um enunciador que buscava surpreender seus enunciatários, marcas presentes em suas escolhas editoriais, mas, sobretudo, em suas decisões performáticas. Nesse sentido, Williams parece buscar equilíbrio, coerência ou, em outras palavras, apresentar um discurso que por si só já explicita seus contrastes, pontos de impacto, reiterações, articulações formais etc., sem a necessidade de o performer se colocar mais incisivamente no enunciado. Isso pode ser notado tanto pela escolha da articulação utilizada, como descrito acima, quanto pela manutenção de um pulso sem grandes movimentações, isto é, o performer não faz grandes destaques por meio da alteração do pulso com o intuito de sublinhar elementos discursivos. As variações de pulso em alguns poucos momentos particulares permanecem localizadas, formando a exceção e não a regra.

O enunciador John Williams, quando comparado a Segovia, parece não salientar tanto seus enlevos emocionais por meio de marcas performáticas, ou seja, sua performance apresenta marcas

de um planejamento que “não sucumbe aos caprichos do momento”. Assim, seu enunciatário é menos surpreendido e mais conduzido pelos desdobramentos da própria coerência interna do discurso. De toda forma, a despeito das estratégias discursivas particulares de Williams, ao observarmos um *corpus* um pouco maior, considerando diferentes gravações desse período (por volta dos anos 1960) de alguns dos seus contemporâneos, como Narciso Yepes e Abel Carlevaro, notamos que a tendência à leitura mais estrita da partitura, isto é, sem grandes discordâncias entre notação e performance, parece ir se consolidando paulatinamente.

A gravação de John Williams aponta, assim, para uma nova perspectiva de usos performáticos, mas ainda não um ponto de chegada consolidado, dada a grande deferência a Andrés Segovia. Molina ilustra essa forte presença da figura de Segovia da seguinte maneira:

A angústia da influência – no caso específico da interpretação musical – é essa “guerra defensiva” que o artista tardio é obrigado a travar contra a riqueza da própria tradição performática que o forja: como tocar piano depois de Horowitz e Michelangeli? Violão após Segovia e Bream? (MOLINA, 2006, p. 32)

O peso da tradição, nesse caso, parece ser ainda maior, visto que a obra foi dedicada e revisada por Segovia. Assim, além de ser a figura que personifica grandemente os valores da práxis performática do violão na primeira metade do século XX, é também catalisador de grande parte do repertório que se tornaria canônico para o instrumento até os dias de hoje. Como afirma Molina:

Uma apreciação do repertório segoviano parece ser muito mais dependente da escuta de performances do próprio Segovia: suas interpretações parecem ser o fundamento – e não uma consequência – das obras para violão de compositores como Ponce, Tansman ou Torroba. (MOLINA, 2006, p. 50)

Poderíamos estender as considerações acima também para boa parte da obra de Tedesco para violão, visto que também foram dedicadas e editadas pelo violonista espanhol. Williams, então, utiliza recursos performáticos fortemente estabelecidos na primeira metade do século XX, todavia, sua gravação já aponta vetores de valores que ganhariam intensidade na geração posterior (Manuel Barrueco, David Russell, entre outros), bem como de elementos que perderiam intensidade, caindo em desuso.

John Williams constrói o *ethos* de um enunciador altamente capaz do ponto de vista técnico instrumental. Sua performance soa clara (sem notas mal pisadas) e cria um efeito de ausência de dificuldades. O violonista procura evidenciar a clareza do discurso, sem grandes interferências que possam obscurecer o fluxo de seu desenvolvimento, e o enunciado parece se construir por si próprio. Em determinados momentos, como na mudança de articulação feita em desacordo com a notação, Williams procura evidenciar os elementos de simetria e equilíbrio do enunciado. Se por um lado notamos uma diminuição em cores (timbres) utilizadas, por outro tem-se um refinamento maior nas oscilações dinâmicas.

Nesse sentido, em Williams, além da presença de usos performáticos que ganhariam intensidade e seriam consolidados mais veementemente, principalmente, na geração posterior à sua, nota-se também uma diferente estratégia discursiva utilizada, quando comparada a Segovia. De volta a Aristóteles, pode-se dizer que a imagem do enunciador John Williams se constrói, principalmente, pela utilização da *phrónesis* (bom senso), sua competência no enunciado se erige com os recursos do *lógos*, isto é, pela prudência, ponderação, sensatez, etc. e inspira confiança em seu enunciatário por não desviar a atenção dos elementos discursivos, isto é, não chamando muito a atenção para a própria figura do enunciador, ou por ser benevolente com seu interlocutor (FIORIN, 2012, p. 140).

### **3. Meng Su (2016)<sup>16</sup>**

#### **3.1 Novas demandas da práxis**

As diferenças em relação aos aspectos técnicos de gravação bem como às condições materiais disponíveis a Meng Su são ainda mais acentuadas quando levamos em conta os outros registros analisados. Isso porque a distância temporal entre os registros Williams e Meng Su é de mais de cinquenta anos, e a isso se soma a velocidade sem precedentes, da segunda metade do século XX até os dias de hoje, dos avanços tecnológicos de toda ordem. Sendo assim, a violonista chinesa conta com equipamentos, recursos e técnicas de gravação inimagináveis nos outros cenários analisados.

---

<sup>16</sup> Também disponível em: [https://youtu.be/ceecoT\\_\\_lc0](https://youtu.be/ceecoT__lc0). Acesso em 26 de janeiro de 2023.

Além disso, o próprio instrumento utilizado por Meng Su (violão Mathias Dammann) já parte de um projeto de luteria mais recente que, entre suas principais características, quando comparado aos violões utilizados por Segovia e Williams, apresenta um substancial aumento de volume e, conseqüentemente, uma maior extensão dinâmica. Vale ressaltar que Williams, a partir dos anos 1980, também fez a opção por utilizar instrumento com técnicas mais modernas de construção, como o violão construído por Greg Smallman.

Interessante notar que o aperfeiçoamento dos recursos e técnicas de gravação vem impactando a expectativa que temos do ato performático e, com isso, a própria dinâmica do ato. Se, com Segovia, a gravação apresentava demandas (e, portanto, características) oriundas das circunstâncias de uma performance ao vivo, com o passar do tempo, nota-se a tendência a um movimento contrário, isto é, a replicação da “perfeição” do registro na apresentação ao vivo.

Além da separação de contextos entre aqueles que realizam a música e aqueles que escutam a música, a gravação fomentou um tipo de escuta muito mais voltada para o som em si mesmo que, por exemplo, preza pela clareza absoluta das articulações e das formas de ataque bem como pela precisão extrema das durações de cada nota [...]. Por meio das técnicas de edição e remoção de ruídos, bem como pelo trabalho de equalização, a tecnologia da gravação passou a constituir uma estética de sonoridade virtual que não corresponde à realidade das salas de concerto, mas que elevam as interpretações gravadas a um nível extremo de perfeição técnica. Na medida em que tais interpretações “bem-sucedidas” passaram a gerar novas expectativas nos ouvintes, as performances ao vivo passaram a tomá-las como referências. (ASSIS, 2018, p. 130)

A fim de construir carreira como concertista, boa parte dos violonistas da geração de Meng Su com alguma projeção internacional segue caminho muito semelhante no início de suas trajetórias: a participação em competições de violão. Essas competições parecem tomar como balizas para a classificação e premiação dos candidatos aspectos como ausência de erros, repertório difícil do ponto de vista técnico instrumental, andamentos acelerados, clareza nas articulações etc., enfim, elementos que tendem a premiar, justamente, os violonistas que se enquadrem nessa lógica de trazer

as performances “bem-sucedidas” do estúdio para o palco (ao vivo).<sup>17</sup>

Essa lógica não é algo que poderíamos chamar de nova, já que em John Williams isso já podia ser notado. Zanon afirma o seguinte a respeito de suas performances: “poucos músicos fazem de suas gravações um retrato tão perfeito de sua atuação ao vivo” (ZANON, 2004, p. 46). Todavia, nos dias de hoje, essa diretriz não parece ser mais um caso isolado, e sim uma busca compartilhada da geração atual. Meng Su segue essa tendência: a correspondência entre o registro fonográfico e a performance ao vivo de sua interpretação da sonata de Tedesco é muito grande.<sup>18</sup>

### 3.2 As escolhas de Meng Su

Seguindo então essa inclinação à virtuosidade mais exacerbada que é esperada do instrumentista nos dias de hoje, o andamento escolhido por Meng Su é substancialmente mais rápido, em comparação com Segovia e Williams, algo em torno de 130 bpm. Assim como em Williams, a violonista mantém os andamentos acelerados diante das mais variadas demandas técnicas e, como veremos mais adiante, as mudanças de direção e posição do *elã* do andamento servem a propósitos discursivos bem determinados.

Essa escolha de um andamento que evidencie sua eficiência técnica e cause um alto engajamento sensível em seu enunciatário, não é, como mencionamos, característica ou estratégia particular de Meng Su, mas uma escolha comum entre os violonistas dessa geração. Se considerarmos alguns vencedores de competições de violão que gravaram essa sonata, como Emanuele Buono (2014) e João Carlos Victor (2016), ou mesmo registros de apresentações ao vivo como os de Jérémy Jouve<sup>19</sup> e Thibaut Garcia,<sup>20</sup> a alta velocidade parece ser a escolha de partida dos violonistas.

---

<sup>17</sup> A título de exemplo, as performances dos últimos cinco vencedores do Guitar Foundation of America, um dos principais concursos de violão na atualidade, confirmam essas balizas: Tengyue Zhang (2017 – <https://www.youtube.com/watch?v=tQ7XvkOnHbU>); Raphaël Feuillâtre (2018 – <https://www.youtube.com/watch?v=R71CKFIdKNk&t=1893s>); Johan Smith (2019 – <https://www.youtube.com/watch?v=SANRBjD4aS4&t=71s>); Bokyung Byun (2021 – <https://www.youtube.com/watch?v=ve1NnxEoFi0&t=11953s>); Lovro Peretić (2022 – <https://www.youtube.com/watch?v=3oNaStoln9E&t=6021s>).

<sup>18</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bjwIvTJUNao>. Acesso em: 26 de janeiro de 2023.

<sup>19</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zFZ7QTqEh-A>. Acesso em: 26 de janeiro de 2023.

<sup>20</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NydC5AVP5Pc>. Acesso em 26 de janeiro de 2023.

Diferentemente de Segovia, cuja frequente flutuação do pulso perpassa toda a execução, ou de Williams, cuja constância quase metronômica parece guiar todo o percurso de sua interpretação, as mobilizações de andamento (posição e direção) de Meng Su parecem servir como recurso de contraste entre as partes do rondó. Dessa forma, no tema A, a pulsação é constante e veloz de modo a evidenciar o caráter incisivo do refrão. Durante o tema B, de caráter mais melódico (melodia acompanhada com arpejos descendentes), as mudanças de direção são frequentes, geralmente, com *accelerandos* quando em direção à região mais aguda da melodia e, em algumas terminações de frase, perde-se a sensação do pulso e o tempo parece se esvaír.

Outro recurso na mobilização do andamento ocorre nas duas ocasiões em que se vê, na partitura, a indicação “*alla marcia*” (compassos 107 e 210). Nessas ocasiões, a violonista muda a velocidade do andamento (a posição do *clã*), tornando-o mais retido (em torno de 105 bpm), de modo a exaltar a solenidade das passagens. Desse modo, Meng Su destaca como as mobilizações do andamento podem servir aos mais diversos propósitos e não é necessariamente preciso tomar uma escolha única de utilização constante durante toda a execução, isto é, essas diferentes escolhas podem ser alternadas deliberadamente numa peça como estratégia para sublinhar os diferentes caracteres das seções.

A mobilização do aspecto dinâmico alcança patamares e precisão impensáveis no contexto das gravações de Segovia e Williams. Esse ganho em relação ao aspecto dinâmico parece refletir a tendência de cada vez mais os violonistas se valerem desse recurso como possibilidade expressiva na realização musical. Não que essa fosse uma categoria desconsiderada pelos violonistas na construção de suas performances na primeira metade do século XX. No entanto, a intensificação na exploração dos usos dinâmicos, no decorrer do tempo, relaciona-se diretamente com as próprias condições materiais, tecnológicas, históricas ou, mais resumidamente, condições contextuais que se impunham ao performer violonista e que influíam diretamente nas possibilidades de mobilização.

Essa preocupação pode ser vista na edição de Segovia da sonata de Tedesco, em que existem diversas indicações de patamares dinâmicos (*mp, p, mf, f* etc.) bem como de mobilizações internas a determinados patamares (*crescendos* e *diminuendos*). É certo que a maioria das indicações já constavam no manuscrito de Tedesco. Todavia, Segovia não as retira ou tenta adaptá-las para um espectro possível nas condições materiais de que dispunha.

Nesse sentido, novas demandas, insuficiências, anseios, limitações, preferências estéticas etc. são também refletidas nas conquistas de ordem material e tecnológica. Se, no final do século XIX, Francisco Tárrega e Antônio Torres, respectivamente violonista e luthier, firmaram parceria no intuito de construir violões que atendessem às demandas daquele período, movimento parecido ocorreu nas últimas décadas do século XX. As técnicas de construção desenvolvidas nesse momento se refletiram, sobretudo, num ganho na paleta dinâmica do instrumento. Sendo assim, é certo que Meng Su apresenta uma grande variedade na categoria dinâmica, pois possui um instrumento que possibilita esse uso. No entanto, a disponibilidade, nos dias de hoje, de violões baseados em projetos de construção modernos é também reflexo de uma busca pela maior exploração do aspecto dinâmico de maneira geral, isto é, não se trata de uma particularidade de Meng Su, mas uma tendência geral entre os concertistas de violão.<sup>21</sup>

Meng Su estabelece, então, patamares muito claros dos registros dinâmicos utilizados durante a música, âmbito que vai do *piano* (p) ao *fortissimo* (ff), indo ao encontro da notação na partitura. Se com Segovia e Williams as indicações de intensidade sonora serviam como guias para mobilizações não necessariamente dinâmicas – como vimos, os violonistas frequentemente utilizavam o contraste através da mudança de timbre para esse fim –, com Meng Su tais indicações são tomadas literalmente em sua quase totalidade.

Além disso, é grande também o refinamento nas mudanças de direção do *elã* (*crescendos* e *diminuendos*) dentro dos patamares estabelecidos. Se nos registros anteriores vimos o efeito de um *crescendo*, por exemplo, quase perpassando toda a amplitude dinâmica do instrumento para se fazer notado, Meng Su procura sempre respeitar os registros estabelecidos para essas oscilações. Assim, percebe-se *crescendos* e *diminuendos* dentro da dinâmica estabelecida, ou seja, oscilações dentro de um registro *piano*, por exemplo, sem ultrapassar seus limites.

Meng Su segue com bastante precisão tanto os patamares dinâmicos quanto as oscilações dessa categoria propostas na partitura. A única divergência que encontramos em relação ao aspecto dinâmico, entre uma não correspondência performática e o texto notado, ocorre nos momentos em que se tem um gesto melódico ascendente em *pizzicatos* (Figura 15). Meng Su opta, nesses casos,

---

<sup>21</sup> Alguns exemplos são Ana Vidovic (luthier: Jim Redgate), Gabriel Bianco (luthier: Greg Smallman), Tengyue Zhang (luthier: Greg Smallman) e Anabel Montesinos (luthier: Stephan Connor).

por um decrescendo, ao invés do crescendo notado, com as duas últimas notas em *pizzicatos* praticamente inaudíveis, sublinhando com isso a finalização da frase e preparando a que se iniciará.

FIGRUA 15 – Compassos 80-82



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

Esse refinamento no uso dinâmico abre possibilidades significativas na construção de sentidos do enunciado. Diferentemente de uma atribuição geral de um efeito *crescendo*, como nas gravações de Segovia e Williams, onde o uso desse efeito perpassava quase totalmente a gama dinâmica do instrumento, com Meng é possível diferenciar-se um *crescendo* em registro dinâmico *piano* ou um em registro *forte*, por exemplo, isto é, não se trata mais apenas de gerar o efeito de *crescendo*, mas também de não negligenciar a identidade de base sobre a qual recai a estratégia.

Por outro lado, Meng Su não apresenta variações de timbre significativas, não há mudança de cores instrumentais em seu registro. Esse recurso, que com Segovia era um dos grandes atrativos enquanto estratégia enunciativa, visando manter o engajamento sensível do enunciatário através de surpresas relativas ao timbre, é praticamente descartado pela violonista chinesa. Tendência que já se mostrava também em Williams, porém de forma ainda sutil. Não custa reiterar que o registro de Meng Su não representa uma generalização dos usos de hoje em dia, mas na perspectiva da práxis, e levando em consideração o uso de seus contemporâneos, a análise sugere um vetor de perda da intensidade desse recurso performático como elemento pertinente nas estratégias enunciativas.

Quanto à relação entre a gravação de Meng Su e a notação musical da obra, parece haver uma correspondência quase total, isto é, a violonista acata quase todas as indicações notadas em sua performance, com exceções bastante localizadas, como a apontada mais acima sobre o aspecto dinâmico. As alterações realizadas por Segovia em seu registro e seguidas grandemente por Williams, são desconsideradas por Meng Su. A violonista segue precisamente as indicações de notas, ritmos, articulação e dinâmica.

É sobretudo em recursos agógicos, respirações, fermatas, enfim, em aspectos cuja definição normalmente fica a cargo do instrumentista, que se nota certa maleabilidade na interpretação da chinesa. Isso pode ser visto no compasso 209 (Figura 16), no qual, após um longo *crescendo* em sextas e terças paralelas com pedal na nota Ré, atinge-se um acorde de Ré maior. Esse pode ser considerado o ponto culminante, de grande impacto da obra. Esse momento de alto engajamento sensível é reforçado, do ponto de vista da escrita, por um acorde cheio (notas em todas as cordas do violão), rasgueado, com dinâmica *forte*, na região sobreaguda do instrumento (o soprano do acorde é a nota mais aguda em todo o movimento) e, além disso, Meng Su inclui uma *fermata* sobre o acorde: o tempo é suspenso nesse momento, reforçando a importância do acorde.

FIGURA 16 – Compasso 209



Fonte: Castelnuovo-Tedesco (1935, editado por Segovia).

De todo modo, é possível notar, quando colocamos as três gravações em perspectiva, a tendência a uma aceitação cada vez maior de todas as indicações prescritas na partitura. Com Segovia, vimos a utilização da partitura com uma espécie de *script*, dada as significativas alterações propostas em sua performance, aliás tendência que vem sendo discutida e resgatada na atualidade por importantes pesquisadores da área de performance musical, como Nicholas Cook (2006) e John Rink (2007). Em Williams, não é possível notar substanciais divergências com o texto notado de modo original, ou seja, existem divergências, mas substancialmente aquelas já propostas anteriormente por Segovia, evidenciando assim a utilização da gravação de Segovia como um segundo texto na construção de sua performance. Já em Meng Su, a correspondência entre partitura e performance é quase integral.

Se essa tendência se deu por conta de uma crescente centralidade em torno do texto notado, a reificação da partitura, ou se essa crescente correspondência entre partitura e performance se deu

pelas novas possibilidades materiais e tecnológicas que proporcionaram os recursos possíveis para esse paralelismo, são questões que fogem ao escopo de nossa proposta. Interessa-nos tão somente descrever e traçar os vetores dessas movimentações discursivas que se mostram através de um exame à luz da práxis.

Dito isso, Meng Su também constrói o *ethos* de um enunciador competente. As marcas de seu virtuosismo mostram-se pela escolha de um andamento bastante rápido, evidenciando sua capacidade técnica; pelo minucioso e refinado uso das dinâmicas, salientando planos distintos bem como a própria direcionalidade do discurso; pela estratégia nas mudanças de posição e direção do elã do andamento, que além de explicitar os diferentes caracteres das partes do rondó também constroem um efeito de sentido de organicidade, os elementos se constroem e dissipam com certa “naturalidade”, por meio de causas e efeitos. Pode-se dizer que, por esse caráter quase “didático” de sua performance, os elementos são muito claramente planejados e articulados para seu enunciatário; o *ethos* do enunciador Meng Su se dá, sobretudo, pela *etúnoia* (benevolência, solidariedade), apresentando-se assim como alguém solidário com seu enunciatário (FIORIN, 2012, p. 140).

#### **4. Considerações sobre a práxis a partir dos registros analisados**

A conclusão de que diferentes estratégias são usadas para a construção das imagens dos enunciadores decorre do encontro das possibilidades disponíveis na práxis de cada período com as escolhas individuais do intérprete. Ainda que num mesmo contexto os enunciadores se valham de diferentes estratégias enunciativas, é possível encontrar os seus usos comuns, e é esse o ponto que nos interessa. Além disso, não custa sublinhar que os violonistas não necessariamente precisam compactuar com os usos performáticos amplamente compartilhados dentro da práxis vigente, explorando assim os limites do que é usual em dado período.

Ao comparar as gravações e considerando suas disposições temporais, é possível perceber a busca cada vez maior por andamentos mais acelerados na performance do quarto movimento da sonata de Tedesco. Se isso ainda não é grandemente perceptível na comparação entre Segovia e Williams, nas quais notamos um aprimoramento técnico com a manutenção da velocidade de base, entre Williams e a geração de Meng Su, a diferença mostra-se acentuadamente. Aqui, o objeto de

análise foi a obra de Tedesco. Todavia, se colocarmos em análise outras obras do repertório com caráter parecido, com andamentos rápidos, esse parece ser um vetor comum. Essa tendência parece se confirmar ao considerarmos outras gravações do próprio Segovia em paralelo com a dos concertistas de hoje em dia, como por exemplo: os estudos 1 e 7, de Villa-Lobos, a “Tarantella” op. 87, de Tedesco, os movimentos mais rápidos da “Sonata Romântica”, de Manuel Ponce, apenas para citar alguns.

Outro elemento que ganhou intensidade (tensiva) foi a dinâmica ou, mais precisamente, as mobilizações na dinâmica. Com Segovia, o patamar dinâmico escolhido perpassa quase toda a obra sem grandes alterações, com exceção de um momento em que o violonista realiza um *piano subito*. Os efeitos de *crescendos* e *diminuendos*, quando explorados, mostram-se dentro de uma paleta muito reduzida, pois, como Segovia trabalha dentro de um patamar dinâmico já relativamente alto para o instrumento, é difícil, considerando as possibilidades dinâmicas do violão, um maior ganho de volume. Além disso, o violonista parece ser econômico em suas diminuições também, talvez por receio de se tornar inaudível. O espanhol se vale, principalmente, de outros meios para sublinhar os enlevos emocionais pretendidos, como pela mudança de timbres ou por uma grande flexibilidade do pulso. Em Williams, já é possível notar um ganho nesse sentido, se não pela variedade de patamares dinâmicos, ao menos pela exploração das oscilações (*crescendos* e *diminuendos*). Já em Meng Su, os usos dinâmicos atingem outro nível: há uma exploração mais rica e refinada tanto nos patamares dinâmicos quanto em suas mobilizações internas. Como mencionamos no decorrer das análises, considerando os usos performáticos dos contemporâneos dos respectivos intérpretes, esse aprimoramento na categoria dinâmica parece acompanhar uma tendência geral dentro da práxis.

Assim, tanto a busca por andamentos mais acelerados (em movimentos rápidos) quanto a maior exploração dos níveis dinâmicos vêm passando por uma crescente aceitação intersubjetiva e propagação entre os violonistas (intensidade) através dos tempos (extensidade) ou, nos termos semióticos, ocorre uma amplificação na práxis<sup>22</sup> (Figura 17) dessas categorias.

---

<sup>22</sup> Fonatanille & Zilberberg (2001) preveem quatro operações de práxis enunciativa: amplificação, resolução, atenuação e somação.

FIGURA 17 – Operação de amplificação<sup>23</sup>



Fonte: elaboração própria a partir de Zilberberg (2011)

Por outro lado, as variações de timbre presentes nos registros fazem movimento contrário, ou seja, passam por operação de resolução (o uso perde intensidade) (Figura 18). Com Segovia, vimos uma grande exploração de timbres, muitas vezes responsáveis pela construção de contraste ou surpresa que, a tomar pela notação, seriam realizados pela mobilização dinâmica. Além disso, a diversidade de cores à disposição do espanhol fazia com que essa fosse uma das categorias fundamentais dentro de sua estratégia discursiva, proporcionando, por um lado, a imagem de um enunciador que conhece grandemente as possibilidades e as minúcias de toques em seu instrumento e, ao mesmo tempo, como recurso de imprevisibilidade em suas performances, a cada apresentação se ouviriam novos timbres em diferentes momentos da obra. Em Williams, o uso de timbres é ainda relevante e explorado, em parte, talvez, pela forte influência de Segovia. Todavia, seu uso já se mostra dentro de limites mais estreitos, como argumentamos durante a análise: restringe-se, basicamente, ao local de ataque da nota no comprimento das cordas. Em Meng Su, a utilização de diferentes timbres é praticamente desconsiderada.

Ainda que possamos argumentar que a variação de timbre no uso performático está longe de ser extinta e que muitos violonistas atuais ainda se valem desse recurso em suas performances, vê-se, enquanto tendência, uma perda de intensidade e uma menor propagação de seu uso através dos tempos.

---

<sup>23</sup> Importante sublinhar que os gráficos aqui apresentados pretendem apenas sugerir visualmente os movimentos vetoriais dos usos performáticos em uma perspectiva diacrônica, isto é, possuem aqui mais valor ilustrativo de sua operacionalidade do que um cálculo exato de variáveis – note que não quantificamos medidas nem no eixo da extensidade nem no da intensidade

FIGURA 18 – Operação de resolução



Fonte: elaboração própria a partir de Zilberberg (2011)

Além disso, esses vetores de determinados usos performáticos dentro da práxis não pretendem refletir generalidades performáticas nem dos dias de hoje nem de outros tempos. Ainda assim, já é possível uma observação geral de estilos performáticos que correspondam mais a um período do que a outro, ou seja, uma avaliação dos próprios valores eufóricos e disfóricos a eles associados em determinados períodos. Estabelecem-se assim parâmetros que sustentam e explicam em parte impressões gerais como a de que um certo intérprete soa antigo, um outro inovador e assim por diante.

Vimos também que os três intérpretes aqui analisados partem da mesma edição da partitura. Porém na correlação entre notação e performance, percebe-se uma tendência a cada vez menos intervenção do performer no texto notado. Segovia, além das alterações propostas a partir do manuscrito, também faz modificações de diversas ordens em sua performance, tais como acréscimo de notas, supressão de compassos, modificações rítmicas, uso de diferentes articulações, entre outras. Em Williams, algumas discordâncias nesse sentido também são percebidas, mas são menos frequentes e, sobretudo, são modificações que parecem ter sido pautadas pela gravação de Segovia, visto que muito similares às do violonista espanhol. Como argumentamos, o australiano provavelmente utilizou o registro de Segovia como um segundo texto para tomar algumas de suas decisões performáticas. Em Meng Su, a correspondência entre partitura e performance é quase total, atribuindo à notação caráter (quase) prescritivo. A chinesa se mostra mais maleável justamente em aspectos que carecem de indicações ou, que estariam subentendidos, a depender do bom senso do intérprete. Podemos mencionar os momentos cadenciais, nos quais a instrumentista

faz a utilização da agógica; os trechos em que o andamento é modificado, como quando evidencia o caráter da passagem “*alla marcia*”; o acréscimo de *fermata*; a suspensão (ou respiração) em determinadas articulações fraseológicas; resumidamente, em determinadas mobilizações de ordem temporal. Sendo assim, levando-se em conta os ganhos e perdas de intensidade na práxis a partir da correlação entre notação e performance, considerando a perspectiva de uma leitura cada vez mais estrita do texto notado, tem-se uma operação de amplificação (Figura 17). Pode-se também pensar a operação pelo seu revés, ou seja, se consideramos a perspectiva de alterações de elementos prescritos na partitura pelo performer, tem-se uma operação de resolução (Figura 18), isto é, cada vez menos o intérprete modifica os elementos notados em sua performance.

## 5. Novas aberturas

Apresentamos, de maneira sucinta, algumas tendências da práxis violonística no século XX e XXI, a partir de um *corpus* reduzido porém bastante representativo de seus períodos. Nesse mesmo movimento, pudemos explicitar a operacionalização de sua descrição utilizando o instrumental tensivo numa abordagem diacrônica. Ilustramos as operações de práxis mais salientes a partir das categorias performáticas levantadas em nossa análise. Todavia outras correlações entre os eixos da intensidade e extensidade podem compor diferentes operações de práxis não tratadas neste estudo, como a somação e a atenuação, assim como outros elementos performáticos poderiam ter sido considerados. Essas movimentações não seguem uma dinâmica constante e retilínea, e determinados usos podem seguir diferentes vetores através dos tempos.

Certamente, cada um dos elementos discutidos em nossas análises poderia ser considerado mais detidamente. Em especial, as descrições feitas ganhariam corpo com a investigação de um número maior de realizações da obra estudada (para além das três escolhidas). Os contrastes que nos auxiliaram no julgamento do valor prático ou idiossincrático das escolhas dos violonistas poderiam ter sido mais bem detalhados, lançando mão de um maior número de exemplos concretos dos contemporâneos de cada violonista, dando assim mais lastro às afirmações. Talvez também fosse interessante a utilização de ferramentas computacionais, que viriam a oferecer descritores mais objetivos para os parâmetros sonoros (dinâmica, timbre, andamento etc.). Todos esses estudos são

aprofundamentos possíveis da pesquisa que apenas se lança neste artigo.

Adicionalmente, este estudo abre também perspectivas de investigação ao pesquisador em diferentes abordagens metodológicas, mas que precisam descrever os movimentos da práxis em seu campo de pesquisa. Em nossas análises, por exemplo, não nos detivemos tanto nas razões históricas ou sociais que justificassem as perdas e ganhos de intensidade de determinado uso, perspectiva que poderia ser levada a cabo e reforçada por uma análise nesses termos. Também podem vir a ser escolhidas gravações com proposições novas ou distintas dos valores compactuados pela práxis, e os efeitos desse uso em seu contexto. Enfim, é um instrumental pertinente às mais variadas problemáticas da pesquisa em performance musical.

Nesse sentido, ao lado da comprovação por meios comparativos de tendências que restam frequentemente mais intuídas do que descritas no percurso da performance de violão, gostaríamos de acreditar que abrimos também aqui a perspectiva de abordagem dos vetores performáticos no tempo para os estudos de música em geral.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Ana Cláudia. *Fazer música, fazer história*: indagando o papel do intérprete contemporâneo. Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 1, 2018.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Sonata “Omaggio a Boccherini”*, op.77. Editado por Andrés Segovia. Mainz: Schott, 1935.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Sonata “Omaggio a Boccherini”*, op.77. Editado por Angelo Gilardino. Ancona: Bèrben, 2007.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido*: estudos discursivos. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira. *A construção de sentido na performance de violão solo no ato e no tempo*. 2022. 189 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022.

LOPES, André Castilho. *A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco*: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição

e digitação da Suite op.133. Dissertação (Mestrado em Música: Interpretação). Departamento de música, Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, Portugal, 2014

MEZA PERAZA, Pavel Francisco. *Andrés Segovia's influence in the realization of Mario Castelnuovo-Tedesco's Sonata Omaggio a Boccherini, Op. 77: a comparative analysis of Tedesco's manuscript versus Segovia's edition*. 2020. 100f. Tese (Doutorado em Musical Arts) - Universidade do Arizona, Tucson, 2020.

MOLINA, Sidney. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. 2006. 351f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. *Cognição e Artes Musicais*. Vol. 2, N.1, 2007. p. 25-43.

*SONATA op. 77 “Omaggio a bocherini”*. Intérprete: Emanuele Buono. Compositor: Mario Castelnuovo-Tedesco. In: Guitar Recital: Emanuele Buono. Naxos, 2014. CD.

*SONATA op. 77 “Omaggio a bocherini”*. Intérprete: João Carlos Victor. Compositor: Mario Castelnuovo-Tedesco. In: Guitar Recital: João Carlos Victor. Naxos, 2016. CD.

ZANON, Fábio. *A arte do violão*. Programa exibido na rádio Cultura FM. São Paulo, 2004. Roteiro do programa.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê, 2011.

## **SOBRE OS AUTORES**

Caio Victor de Oliveira Lemos - Violonista e doutor em performance musical pelo Instituto de Artes da UNESP, possui graduação em música e mestrado em performance pela mesma instituição. Estudou violão também na Escola Municipal de Música de São Paulo, além de participar de diversos festivais e estudar com importantes violonistas do cenário nacional e internacional. Atua como solista e camerista e tem experiência como professor de violão individual e em grupo. Foi professor substituto de Violão e Educação Musical na Universidade Federal do Cariri (UFCA) em 2019. Atualmente é professor temporário de Violão e Harmonia na Universidade Estadual do Ceará (UECE). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1103-9627>. E-mail: [caiovictordeoliveira@gmail.com](mailto:caiovictordeoliveira@gmail.com)

Carolina Lindenberg Lemos - Professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo e em Langues et Lettres pela Universidade de Liège (2015), com estágio de mobilidade internacional na Universidade de Paris VIII (2013). Foi professora temporária do Departamento de Linguística da USP (2016), onde realizou pesquisa de pós-doutorado em Historiografia da Linguística (2015-2016). Atualmente é líder do Semioce - Grupo de Estudos Semióticos da UFC, membro do Grupo de Estudos Semióticos da USP e editora da revista Estudos Semióticos (USP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0114-2548>. E-mail: [carolina.lemos@ufc.br](mailto:carolina.lemos@ufc.br)