

Paradigmas de autenticidade na interpretação das Variações de Llobet sobre o Op.15 de Sor

Luciano Hercílio Alves Souto, Adrielle Clara Silva Melo

Universidade do Estado do Amazonas | Brasil

Resumo: Este artigo discute a autenticidade histórica e pessoal na abordagem interpretativa das *Variaciones sobre un tema de Sor - Op. 15a* (1908), de Llobet, pelas perspectivas de Kivy (1995) e Young (2013). O objetivo é compreender as transformações estruturais e estéticas desta obra decorrentes da passagem do tempo entre a composição de Sor e a composição de Llobet, capazes de modificar o seu sentido e impactar a sua interpretação. Para isso foi realizada uma análise comparativa entre as Variações de Llobet e a *Op. 15a* (c.a 1822-1825), de Sor, à luz da classificação semiótica (icônica, indexical e simbólica) da notação musical proposta por Treitler (1982) e Mammi (1999). Tal classificação permitiu que a notação musical e seus elementos significativos fossem contrapostos ao pensamento técnico, estético e musical dos compositores propiciando o reconhecimento de tais mudanças (estruturais e estéticas) na referida obra e fundamentando sua interpretação.

Palavras-chave: interpretação musical, violão clássico, Estética, Filosofia da Música, Semiótica.

Abstract: This article discusses historical and personal authenticity in the interpretative approach of Llobet's *Variations on a theme of Sor - Op. 15a* (1908), from the perspectives of Kivy (1995) and Young (2013). The objective is to understand the structural and aesthetic transformations of this work resulting from the passage of time between Sor's composition and Llobet's composition, capable of modifying its meaning and impacting its interpretation. For this purpose, a comparative analysis was carried out between Llobet's Variations and Sor's *Op. 15a* (c.a. 1822-1825), considering the semiotic classification (iconic, indexical and symbolic) of musical notation proposed by Treitler (1982) and Mammi (1999). Such classification allowed musical notation and its significant elements to be contrasted with the technical, aesthetic and musical thinking of the composers, providing recognition of such changes (structural and aesthetic) in the aforementioned work and providing a basis for its interpretation.

Keywords: musical interpretation, classic guitar, Aesthetics, Philosophy of Music, Semiotics.

A interpretação musical é um processo dinâmico e dialógico em que são refletidos aspectos culturais, sociais, históricos, estruturais, estéticos e filosóficos de uma determinada época, na qual os “intérpretes reconstroem obras musicais a partir de seus próprios caminhos poéticos, determinados por suas sensibilidades estéticas, talentos, capacidades técnicas e contextos específicos de performance e gravação em que trabalham” (Nattiez, 2021, p. 147, tradução nossa)¹. No entanto, tal processo comumente é reduzido à decodificação dos signos gráficos da partitura ou à perpetuação do cânone sonoro² estabelecido por gravações, que cristalizam modelos e fixam padrões interpretativos que, de certa forma, acabam limitando as possibilidades expressivas tanto das obras quanto dos intérpretes, principalmente quando se considera o contexto de *performances* para violão solo.

Sobre a constituição e o estabelecimento do cânone do repertório violonístico de Concerto, Sidney Molina (2006) analisa a produção fonográfica do espanhol Andrés Segovia (1893-1987) e do inglês Julian Bream (1933-2020), ressaltando a era dos LPs (1950-1990) como um marco central desse processo. Considerando o repertório pianístico, violinístico e orquestral cujos cânones se formaram a partir do final do século XVIII por meio de um corpo de partituras e edições, “a tardividade do processo canônico do violão fez com que sua centralidade parecesse destinada, nesse momento inaugural, mais ao som dos intérpretes através das versões que eles fizeram das obras dos compositores do que às obras compostas, tomadas em si” (*Ibid.*, p. 50). Em um estudo intitulado *Performing Music in the Age of Recording*, Phillip (2004, *apud* Molina, 2006 p. 38-40) demonstra o impacto dos primeiros registros fonográficos sobre a vida musical europeia e norte-americana quanto a certa padronização dos critérios para a *performance*, considerando que no período anterior às gravações havia grande diversidade entre os padrões de interpretação musical.

O intérprete deste século encontra-se, portanto, naquilo que Rubén López-Cano (2018, p. 188-189) denominou como “paradoxo da autenticidade”: dado o avanço tecnológico experimentado na indústria da música nos últimos anos e a facilidade de acesso aos mais variados tipos produção

¹ No original: *Performers reconstruct musical works starting from their own poetic pathways as determined by their aesthetic sensibilities, talents, and technical capacities, as well as by the specific performance and recording contexts in which they work.*

² No meio violonístico, por exemplo, as gravações de Andrés Segovia e Julian Bream figuram como parte do cânone sonoro do violão no século XX que influenciou gerações de violonistas a gravarem o mesmo repertório nos mesmos moldes interpretativos (Molina, 2006, p. vii).

musical, já são reais situações em que *performances* ao vivo influenciam gravações, enquanto estas últimas influenciam performances ao vivo - e nesse último caso é provável que o público espere uma qualidade altíssima das interpretações, pois, já se acostumou aos níveis de exatidão das gravações modernas. Para o musicólogo, as gravações confrontaram os músicos com seu trabalho de maneira inusitada, conduzindo-os em direção a certa conscientização no que concerne ao projeto interpretativo que pretendem desenvolver para cada obra, no que concerne à sua recepção pelos ouvintes. Tal consciência implicaria em certo cuidado que se deve ter em cada gravação, considerando que diversos valores estéticos e critérios de autenticidade que consideramos fundamentais na prática musical ocidental foram, na realidade, produto do impacto de seu ingresso nas dinâmicas tecnológicas e estéticas de produção, distribuição e comercialização da indústria fonográfica (2018, p. 188-189).

Partindo dessas constatações, observa-se a ocorrência desse mesmo paradoxo em relação à *performance* musical violonística, pois, na medida em que fixaram interpretações, as primeiras gravações têm sido reconhecidas por instrumentistas como referência para a interpretação musical, desencadeando uma espécie de tradição que se constituiu por meio da reprodução de modelos idealizados de interpretações que perduram até os dias de hoje. Assim, “numerosas interpretações de algum modo se copiam umas às outras, acabando por constituir uma forma ‘legítima’ que não pode mais ser ignorada em novas execuções”, e com isso, “a tradição passa a ser considerada como uma espécie de purificação, de cristalização definitiva, confirmada por longos anos de experiência” (Harnoncourt, 1993, p. 51).

Por outro lado, a pesquisa musicológica em fontes primárias e secundárias demonstra que a técnica atual do violão se constituiu na transição dos instrumentos de cordas duplas para os de cordas simples na virada do século XVIII para o século XIX. Dentre os autores que se empenharam na produção das primeiras publicações para violão desse período podemos mencionar: Moretti (1799), Abreu e Pietro (1799), Ferandière (1799), Carulli (1810), Gil (1814), Aguado (1825), Rubio (1835), Molino (1820), Sor (1830) e Carcassi (1836). Os prefácios de tais publicações contêm informações indispensáveis à reconstrução de padrões idiomático-instrumentais numa perspectiva interpretativa historicamente orientada da interpretação musical.

Nesse sentido, as investigações realizadas por autores como Gisela Nogueira (2008) demonstram os esforços empreendidos no campo da *Performance* a partir da utilização da

Musicologia histórica como ferramenta para a busca por parâmetros científicos que possam subsidiar a elaboração de uma interpretação musical. Segundo a autora:

A interpretação de uma obra musical antiga depende, primeiramente, de seu registro escrito. A partir dele tentamos decodificar forma e estrutura, articulações e inflexões dos sons. Nem sempre é possível, dado que inúmeras informações não foram processadas na escrita. Ainda assim, é tudo o que nos resta daquele momento musical específico. Outras informações podem ser agregadas, deduzidas de práticas análogas e contemporâneas: a música vocal escrita contribui para a decodificação da instrumental. Ainda mais importante é o conhecimento dos padrões/sistemas culturais que levaram à elaboração (composição), ao registro (sistemas de codificação) e à execução (decodificação / análise / interpretação). Cada uma das etapas descritas é constituída por sistemas complexos que demandam estudos específicos. O conjunto deles orienta a elaboração da interpretação: a ausência de quaisquer deles a compromete em maior ou menor grau (Nogueira, 2008, p. 8).

Desse modo, na medida em que os códigos notacionais remetem aos significados musicais vinculados à época em que foram escritos, possuindo, portanto, um sentido determinado pelo contexto cultural, social, estético e filosófico do qual fazem parte, pode-se afirmar que uma interpretação musical que busque incorporar esse sentido prescinde da contextualização dos aspectos que o compõem, partindo da obra e de sua historicidade como critérios diretivos preliminares.

Abordagens como essa, pautadas em uma investigação histórica que considera outros campos de estudo que podem subsidiar uma interpretação musical, permitem que sejam explicitadas a agência dos intérpretes individuais e a natureza criativa do ato performático e da *performance* informada (Rink, 2024, p. 65-66).

Com isso, a consciência de tais elementos atrai a obra e seu potencial de transformação no transcorrer do tempo para o centro da questão. Interpretações consagradas tornam-se, assim, apenas referências sonoras enquadradas num rol de possibilidades e não mais objetivos sonoros a serem alcançados pela reprodução de modelos de interpretações idealizadas, “procurando um ideal que servisse a todos os estilos, levando a uma formação voltada para si própria fechada a peculiaridades, num viciado processo de reprodução e autofagia de conhecimento, em grande parte, desconectada da real pluralidade estilística do repertório executado” (Negreiros, 2006, p. 2).

Decerto, não é mais proveitoso vincular o sentido expressivo de uma composição a uma única interpretação e a um único enlace temporal, condicionando-a a uma perspectiva interpretativa unívoca. Reconhecer a importância da pluralidade de interpretações, no entanto, não significa

defender um relativismo sustentado em um conhecimento superficial e muitas vezes deformante de uma obra. Nesse sentido, Sandra Abdo (2000, p. 17) ao examinar o estatuto hermenêutico da execução/interpretação musical aborda tal questão sob uma perspectiva estética contrapondo o neo-idealismo de Benedetto Croce, calcado na tese da “reevocaç o” do significado original de uma obra de arte, às teorias relativistas de Giovanni Gentile, H. G. Gadamer, H. J. Koellreutter, Roland Barthes, Jacques Derrida e Richard Rorty, que constituem a base de diversos posicionamentos em prol de uma maior (ou total) licença interpretativa. Ao contrapor tais perspectivas estéticas através da  tica da Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson, a autora observa que a historicidade de uma obra musical, embora a condicione a determinada época, não a circunscreve aos limites de seu tempo, uma vez que não é algo estético, mas dinâmico e plurissem ntico (*Ibid.*, p. 17-20). Para a autora,

A obra de arte nasce já especificada, o que significa que é enquanto arte que ela não só emerge da história, mas nela reentra, continuando a fazer história: contribuindo para configurar a fisionomia de sua época e vivendo além dela, através das infinitas leituras, interpretações e execuções a que se oferece ao longo dos tempos, e que são não   sua simples “reevoca  o”, mas a sua própria vida: “... o seu modo natural de viver e de existir”. (Pareyson, 1991, p. 238 *apud* Abdo, 2000, p. 21).

De certa forma, a questão apresentada pode suscitar o debate acerca de como os reflexos da passagem do tempo atuam nas obras musicais, modificando sua estrutura e, conseqüentemente, sua interpretação. Com isso, tal debate propicia aos violonistas a possibilidade de incorporarem em suas *performances* elementos que a partitura isoladamente não cont m. Nesta perspectiva, entende-se que “interpretar é uma maneira de ler e não um conjunto de propriedades estáveis” (Laboissiere, 2007, p. 41), uma vez que a música instaura um processo relacional para com o indivíduo no processo interpretativo.

Assim, em meio a abordagens cada vez mais interdisciplinares no campo da *performance* durante a última década, consideramos a hipótese de que a investigação do processo interpretativo, tendo em vista o caráter dinâmico de uma obra musical, propicia a compreensão do aspecto temporal (no sentido de época e contexto histórico) como um fator estruturante da autenticidade histórica na interpretação de obras musicais e não apenas como um elemento meramente informativo a ser considerado pelos intérpretes na preparação da *performance*.

Desta forma, este trabalho discute a ideias de autenticidade histórica e autenticidade pessoal que permeiam a prática interpretativa musical, conduzindo-a para além das definições estabelecidas por Peter Kivy (1995) para ambos os termos, durante a segunda metade do século XX, e considerando o desenvolvimento de ambos os conceitos na perspectiva de James O. Young (2013 e 2023). Para tanto e considerando a metodologia adotada por Lorenzo Mammi (1999), será realizada uma análise comparativa das *Variaciones sobre un Tema de Sor - Op. 15a* (1908), de Miguel Llobet (1878-1938) e das *Folies d’Espagne, variées et un menuet - Op. 15a* (c.a. 1822-1824), de Fernando Sor (1778-1839), contrapondo a notação musical e seus elementos significativos aos valores estético-filosóficos vigentes à época das referidas obras.

Pretende-se, por meio deste procedimento, identificar transformações estruturais e de sentido, decorrentes do tempo transcorrido entre as composições mencionadas, buscando compreender como a passagem do tempo opera transformações de ordem social, estrutural e estética na referida obra, alterando o seu sentido e condicionando a sua interpretação³.

1. As Variações de Miguel Llobet sob o prisma da autenticidade histórica

Muito se discute acerca de diferentes linhas de abordagem interpretativa de obras musicais e dos elementos necessários para que se possa considerar determinada *performance* suficientemente coerente com a abordagem pretendida, considerando as peculiaridades instrumentais e repertoriais relacionadas a uma determinada composição. Em termos práticos, tais elementos geralmente consistem na seleção racional das fontes que darão suporte à interpretação, como o tipo da edição da partitura (fac-símile, diplomática, crítica, *urtext*, prática, genética ou aberta)⁴ e na observância da prática interpretativa condizente com o período em que a obra está inserida, o que pode exigir uma

³ Tendo em vista que na análise comparativa será considerado o contexto histórico das obras e a época de suas publicações, serão consideradas: a primeira publicação das *Folies d’Espagne, variées et un menuet*, realizada em Paris pela editora Meissonnier, por volta de 1882-1825; e a primeira publicação das *Variaciones sobre un tema de Sor*, realizada em Madrid pela Union Musical Española, em 1964.

⁴ Classificação proposta por Carlos Alberto Figueiredo (2014).

pesquisa mais detalhada⁵. Assim, a distância entre obra e intérprete torna-se parte do desafio de algumas pretensas interpretações historicamente autênticas (ou, conforme a nova acepção do termo: historicamente orientada), principalmente quando se trata de obras que detêm certo histórico de transcrições e variações de temas seculares. E esse é o caso das *Variaciones sobre un tema de Sor - Op. 15a*, de Miguel Llobet, que insere no repertório violonístico do século XX o secular tema das Folias de Espanha, anteriormente abordado por Fernando Sor em sua *Les folies d'Espagne, variées et un menuet - Op. 15a*. Percebe-se, portanto, que a historicidade que envolve tal obra figura como um elemento indispensável à busca pela construção de sentido em uma *performance* musical, tornando-se uma perspectiva basilar para a construção de uma autenticidade pessoal orientada por parte do intérprete, tornando possível o exercício de uma “agência co-criativa” mais fundamentada⁶.

Se considerarmos, inicialmente, um breve panorama acerca das questões de autenticidade na interpretação musical é válido destacar que, entre as abordagens atuais, duas questões despontam entre os filósofos como uma extensão das investigações ontológicas da música: a primeira diz respeito ao momento em que uma *performance* musical é de fato uma *performance* de uma determinada obra; a segunda, mais difundida em meados de 1950, ao momento em que uma *performance* pode ser considerada historicamente autêntica ou pessoal (Young, 2023, p. 341). Desse modo, questões de historicidade e pessoalidade, aparentemente inconciliáveis, adicionam ao campo da *Performance* musical ainda mais complexidade, o que eleva o debate acerca de fidelidade à obra *versus* licença interpretativa a um patamar estético-filosófico e desafia a pretensa hegemonia dos discursos musicológicos e analíticos acerca do tema.

⁵ De acordo com Rink (2012, p. 37), algumas fontes de informação garantem um estudo minucioso. Dentre elas, encontram-se: materiais iconográficos, instrumentos remanescentes, registros históricos dos mais variados tipos (ex. contas domésticas, extratos postais, contratos etc.), fontes literárias (tais como escritos, crônicas, cartas e diários), tratados práticos e livros de instrução, tratados teóricos, partituras (incluindo manuscritos autografados e de copistas) e gravações de áudio e vídeo.

⁶ John Rink, em *Music in Profile: Twelve Performance Studies* (2024, p. 81) utiliza tal termo (*co-creative agency*) ao afirmar que o “conteúdo narrativo” da música não é determinado apenas pelos compositores, mas também pelos intérpretes, para quem a notação musical serve como um incentivo à ação, oferecendo oportunidades para o exercício de uma agência co-criativa.

Em meados do século XX, o movimento da música antiga⁷ começou a ganhar força no cenário contemporâneo. O termo “autenticidade”, antes relacionado a um ideal romântico que tinha como base interpretações musicais cada vez mais expressivas e pessoais, passa a ter um caráter estritamente normativo e carregado de historicismo. Essa nova acepção do termo ganha força com as abordagens de filósofos como Peter Kivy (1995, p. 140-141), que chega a propor uma espécie de taxonomia de autenticidades históricas⁸, na qual o processo de busca por uma *performance* autêntica é igualado a um processo de “restauração arqueológica” de *performances* passadas que estará sempre em desacordo com a autenticidade pessoal, uma vez que não passa de mera imitação. Assim, a *performance* histórica, que em tese poderia ser essencialmente baseada em uma cuidadosa - e não necessariamente dogmática - argumentação teórica, analítica e musicológica, passou a ser alvo de um extenso debate sobre sua real utilidade e contribuição para a expressividade na música.

Entretanto, o que as críticas que ainda inflamam tal debate não consideram é que as escolhas pessoais de expressividade musical não precisam se contrapor a uma abordagem historicamente autêntica (ou orientada). “Uma lição ensinada pela história - embora não fosse, ao que parece, facilmente aprendida - é que toda música é expressiva, mas nem toda música é expressiva do mesmo modo” (Kerman, 1987, p. 297). Conforme aponta Nicholas Cook (2013, p. 28-29), a “retórica agressivamente autêntica”, considerada a principal fonte de discórdia que marcou os primeiros anos do movimento da *performance* histórica, tornou-se progressivamente menos estridente à medida que os construtores de instrumentos de época se tornavam melhores em copiá-los e construí-los e os intérpretes os tocavam melhor. O resultado, de acordo com o próprio autor, foi um processo de

⁷ Também denominado movimento da *performance* autêntica, da qual deriva o termo *historically informed performance* - HIP (Young, 2023, p. 347). De acordo com William Weber (1992, p. 24-25, *apud* Haynes, 2007, p. 123), a primeira organização a executar obras antigas regular e deliberadamente foi a *Academy of Ancient Music*, na Inglaterra de 1726, apoiada principalmente por músicos, tendo semelhanças com o HIP do século XX, período em que, de acordo com Nicholas Cook (2013, p. 26) tomou sua forma moderna em uma reação contra o estilo *mainstream* estabelecido para *performance* no período pós-guerra.

⁸ Em síntese, Kivy (1995, p. 9-108) identifica três sentidos de autenticidade que “se candidatam” ao título de “*performance* historicamente autêntica”: fidelidade às intenções interpretativas originais do compositor (autenticidade como intenção), fidelidade ao som original das interpretações durante a vida do compositor (autenticidade como som) e fidelidade às práticas interpretativas contemporâneas à composição da obra (autenticidade como prática). E a partir destas, identifica um novo sentido de autenticidade, diferente das demais, e a denomina de “autenticidade pessoal”, que remete à ideia de um artista intérprete, que ao interpretar, cria e produz algo original. Ao analisar minuciosamente cada uma, chega-se à conclusão de que alcançar a autenticidade é sempre uma troca, na qual você ganha uma e perde outra, e qual delas você quer perder faz parte do problema normativo da autenticidade histórica (*Ibid.*, p. 142).

hibridização no qual a oposição entre *performance* historicamente orientada e *performance mainstream*⁹ foi superada pelo entendimento de que ambas eram, em si, um estilo, uma opção entre outras opções, sendo tal processo o responsável por devolver a responsabilidade pela tomada de decisões ao intérprete, licenciando a consideração de uma gama ilimitada de perspectivas históricas, hermenêuticas, dentre outras advindas dos mais diversos campos de estudo, para se chegar a uma interpretação pessoal. A *performance* foi então libertada, ao invés de disciplinada (*Ibid.*, p. 29). Logo, o nível de profundidade e de liberdade em cada interpretação varia conforme a obra e o contexto em que tal abordagem é proposta.

Nesse sentido, James O. Young (2013) contrapõe-se ao posicionamento de Kivy quanto à utilidade de uma *performance* historicamente autêntica ao considerar o valor estético de interpretações comprometidas com os elementos do passado que busquem, ao mesmo tempo, formas de execução contemporâneas a partir desses mesmos elementos. Para Young (2013, p. 452-461), é válida a reflexão a partir da perspectiva de uma “definição técnica” e menos idealista do termo “autenticidade histórica”: ou seja, uma execução é considerada autêntica quando busca fidelidade à partitura e às práticas de execução empregadas no momento da composição da obra, sendo esta uma definição capaz de incorporar em si as melhores características do que foi denominado por Kivy como “definição acústica”, que visa a fidelidade aos sons¹⁰, e da “definição intencional”, que visa as intenções do compositor - na medida do que for historicamente possível. O termo autenticidade, nessa perspectiva, passa a ser um fator que situa determinada abordagem (a partir de suas características técnicas) sem necessariamente atribuir a ela um caráter essencialmente valorativo no âmbito de um determinismo estético.

Desse modo, ao contrário de Kivy, que organiza definições de tipos de autenticidades para no fim contrapô-las ao que ele considera como autenticidade pessoal, Young sistematiza tais termos em definições não contrastantes, de modo a comprovar que investigações históricas podem resultar em

⁹ Cook (2013, p. 28) utiliza o termo “*style of the post-war mainstream*” para se referir ao estilo de *performance* predominante após a Segunda Guerra mundial, considerado um reflexo das transformações sociais e políticas do século XX, na qual estavam em voga discursos mais relativistas e que buscavam a ruptura (ou até mesmo superação) de perspectivas tradicionais. Para o autor, “os discursos de *performance* tradicionais e eticamente carregados foram invocados justamente para varrer esse estilo estabelecido no *mainstream* pós-guerra, assim como tal estilo foi invocado para varrer os remanescentes do estilo de *performance* romântico” (*Ibid.*, p. 28).

¹⁰ Tanto do instrumento quanto do contexto em que a obra foi executada pela primeira vez.

performances historicamente orientadas e, ao mesmo tempo, pessoalmente autênticas, fazendo do contexto histórico, social e cultural que envolve a obra – com sua interpretação e seu público - parâmetros para atribuição construção de sentido no processo de tomada de decisões na preparação para o ato performático.

Ademais, para o autor (*Ibid.*, p. 460), a autenticidade histórica, se definida a partir de uma perspectiva técnica e menos idealista, é um bem estético. E ainda que seja considerado como fator de qualificação de uma obra musical, exigindo a identificação de uma abordagem historicamente orientada, seu valor só pode ser determinado a partir das preferências dos ouvintes. Se muitos destes ainda a buscam, é por esta abordagem conter elementos que, de algum modo, satisfazem determinadas expectativas em termos de sonoridade, estética e estilo em um determinado contexto. E se não a buscam, é porque a ausência de tais elementos em nada prejudicam o valor estético e artístico da *performance* que é esperada. Para Rink (2024, p. 75), isso explica por que muitas *performances* que não passam em um teste de fidelidade histórica, por conta de um ou mais aspectos, nem por isso deixam de ser satisfatórias e inspiradoras.

Com isso, torna-se possível inserir em nossa análise dois elementos que por vezes são deixados à margem do processo de interpretação musical: o público e as questões de reprodutibilidade técnica de um período. Considerar estes dois fatores é essencial para compreender por que obras seculares continuam a ser “revisitadas” ao ponto não apenas serem objeto de novas interpretações, mas também de variações (em termos composicionais) a partir de sua própria estrutura musical. Abordá-las de maneira historicamente orientada significa considerar a complexidade histórica e estilística contida em sua linguagem musical. E esse é o caso das *Variaciones sobre un tema de Sor - Op. 15a*, de Miguel Llobet.

Considerada como uma das primeiras obras do repertório solo para guitarra no século XX¹¹, as *Variaciones sobre un tema de Sor* (Op. 15a) evocam um esquema de folia, elemento frequente no

¹¹ Considerando o último levantamento realizado Frederico Herrmann (2020) e registrado no Anexo VIII de sua tese sobre a influência e intertextualidade da *Homenaje a Debussy*, de Manuel de Falla, no desenvolvimento do repertório guitarrístico moderno.

repertório profano espanhol do Renascimento desde o final do século XV (Fiorentino, 2009, p. 2)¹². De acordo com Ronald Purcell (1989, p. V)¹³, Llobet parte da versão composta por Fernando Sor, intitulada *Les Folies d'Espagne, variées et un menuet (Op. 15a)*¹⁴ e utiliza as duas primeiras variações da referida obra para estabelecer o material de oito variações adicionais tecnicamente desafiadoras, na qual destaca-se um efeito conhecido como “bariolage”¹⁵, utilizado tanto por Llobet quanto por Francisco Tárrega (1852-1909).

A partir de tal contextualização, são válidas duas considerações: a primeira, em uma perspectiva sócio-histórica e composicional, e a segunda, em uma perspectiva interpretativa. Quanto à primeira, é possível afirmar que por meio de uma abordagem historicamente orientada é a própria complexidade da obra - e não a figura de Llobet enquanto compositor - que, de certa forma, requer informações extra-partitura mais específicas e direcionadas aos processos de tomada de decisão inerentes a uma *performance* musical. Afinal, já na decodificação da partitura, é provável que o intérprete perceba que determinados índices e símbolos são muito mais do que meras indicações para uma regular reprodução sonora: tais signos são justamente a base para uma *performance* que faz jus à sonoridade pretendida e à prática interpretativa da época, se tomados em relação aos valores estéticos e musicais do período em questão.

Ademais, muito da fruição estética de tal obra se dá principalmente através da percepção da exigência de um considerável virtuosismo - e da demonstração desse virtuosismo - durante sua execução. Llobet desafiava, esteticamente e tecnicamente, o intérprete de seu tempo porque o

¹² Ao abordar esquemas harmônico-melódicos na música profana espanhola dos séculos XV e XVI, Fiorentino (2009) realiza um detalhado levantamento em fontes históricas e literárias, constatando que a palavra folia possui diferentes significados, podendo ser associada a diversas formas musicais. Somente em meados de 1672 o tema da folia alcança sua forma definitiva e passa a ser identificado em diversas fontes de música instrumental, transformando-se em uma dança aristocrática e estilizada, amplamente difundida em diversas publicações para cordas dedilhadas, principalmente de guitarra barroca, na forma de variações instrumentais. Como exemplo, podemos mencionar as folias de Sanz (1674), Guerau (1694), Múrcia (1730), Corbeta (1648), Le Cocq (1700) e Ribayaz (1677), entre outras.

¹³ Na introdução de *Miguel Llobet Guitar Works (Vol. 1) - 11 Original Compositions*.

¹⁴ Composta não mais na estrutura popular de folia, mas na de Folias de Espanha, reproduzida predominantemente na França e Inglaterra[#], a Folia de Sor é constituída por seis movimentos: tema, quatro variações e um minueto final, na tonalidade de Mi menor, e difere das demais variações de folia compostas para guitarra, executadas na tonalidade de Ré maior, como a versão de Mauro Giuliani (1780-1840) e Manuel Ponce (1882-1948).

¹⁵ Bariolage é uma técnica musical, particularmente popular na era barroca, que consiste em uma “alternância rápida entre uma linha em movimento e uma nota estática, muitas vezes uma corda solta, criando um efeito virtuosístico deslumbrante” (Nardolillo, 2014). “Principalmente associado a instrumentos de corda de arco, este termo e sua técnica são vistos tanto no repertório de alaúde quanto no violão clássico antigo” (Purcell, 1989, p. V).

instrumento que tinha em mãos também estava sendo desafiado. Não foi sem motivo que, para Pujol (1927 *apud* Herrmann, 2020, p. 157), foi graças à Llobet que a guitarra revelou um novo “verbo estético”: a cor e a policromia - enquanto variação de cores e timbres que a guitarra oferece, elemento este bastante explorado ao longo do século XX. Logo, uma *performance* das Variações de Llobet que não considere tais elementos é uma *performance* que não faz juz à sua história e, consequentemente, à sua pluralidade e riqueza estética.

Quanto à segunda consideração, é válida uma reflexão acerca da postura de Llobet em relação à expressividade instrumental das *Folies d’Espagne*, de Sor. Ainda que não tenhamos o conhecimento sobre a execução desta obra por Llobet, as indicações de digitação e de articulação registradas nas edições das Variações do *Op. 15a*¹⁶, se comparadas ao *Op. 15a* de Sor, podem indicar a interferência direta de Llobet, ou mesmo do editor da obra, em prol de uma considerável mudança de perspectiva estilística¹⁷ de modo a possibilitar uma execução que explore o máximo de aspectos idiomáticos possíveis em cada variação. Para tanto, tais indicações podem ser consideradas não somente a base para uma interpretação historicamente orientada, mas também o posicionamento de um compositor enquanto fruto de seu tempo, que soube colocar-se no processo de recriação de uma obra com um tema secular de forma coerente.

Desse modo, é possível compreender por que questões de autenticidade histórica - não obstante às válidas críticas ao positivismo a ela vinculado constituem fontes de reflexão ainda válidas. Uma *performance* contemporânea que não considera tal aspecto tende a ignorar o dinamismo inerente à obra e a capacidade do intérprete de se situar como agente ativo no momento da decodificação.

Por esse motivo, é válido considerar não apenas o contexto sócio-histórico de uma obra, mas também que tipo de abordagem analítica pode contribuir de maneira mais significativa em cada caso, como o que aqui se apresenta, no qual tem-se duas composições, sendo a segunda composição de variações sobre a primeira, temos a notação como um dos principais fatores indicativos de mudança substancial nas exigências de *performance*. Por esse motivo, uma análise comparativa entre ambas as

¹⁶ Presentes na edição da União Musical Espanhola, de 1908, e mantidos integralmente na edição da Chanterelle, de 1989, editada por Ronald Purcell.

¹⁷ Tanto a edição publicada em Paris, pela Meissonnier, por volta de 1822-1825, quanto a edição publicada em Bonn, pela N. Simrock, em 1924, não possuem indicações de digitação ou dinâmica nas Variações - somente no Menuet. A edição revisada por Daniel Fortea (arq. Biblioteca Fortea, 1900) é a única desse mesmo período que se diferencia das demais por possuir indicações de digitação.

composições, pode demonstrar critérios para fundamentar uma interpretação musical que não se limite a uma execução literal dos signos dispostos na partitura, mas que considere as transformações ocorridas na obra ao longo do tempo, no intuito de potencializar o seu caráter expressivo.

2. A Notação musical e seus elementos significativos: uma comparação analítica entre o Op. 15a de Sor e as Variações do Op. 15a de Llobet

Por representar um complexo sistema de comunicação entre o compositor e o intérprete (e por vezes o ouvinte), a notação musical segue tendo o *status* de principal canalizador de informações acerca de determinada obra musical, por meio da qual surgem questionamentos que podem - ou não - serem solucionados em pesquisas paralelas dos mais diversos campos de estudo. Durante séculos, intérpretes se debruçam nas mais variadas formas de análise - da harmônica à melódica ou rítmica, da análise formal à análise cultural e contextual - na busca por fundamentações cada vez mais consistentes para suas *performances*. Entretanto, apesar da combinação efetiva de métodos de análises já bem desenvolvidos dentro do campo da Música, já é possível notar, atualmente, um diálogo maior entre tais métodos e perspectivas de outros campos de estudo, como o da Semiótica, que tanto em termos conceituais quanto práticos favorece consideravelmente interpretações de obras que possuem em seus signos camadas relevantes de informações históricas. Esse é o caso da notação das *Variaciones sobre un Tema de Sor - Op. 15a*, de Miguel Llobet.

Para Leo Treitler (1982, p. 238-239) o entendimento do modo de funcionamento da notação musical moderna no ocidente requer a consideração de conceitos e terminologias oriundos da semiótica, mais especificamente da Semiótica Peirceana¹⁸, cujas premissas residem na metáfora de que a representação do espectro das alturas na partitura possui extensão vertical e, desta forma, frequências mais agudas e mais graves ocupam posições mais altas e mais baixas no plano visual. Para o autor, o mapeamento da dimensão vertical na superfície de escrita implica, de maneira análoga, na

¹⁸ Decorrente da Teoria proposta por Charles S. Peirce, na qual busca-se compreender como os signos funcionam nas suas mais diversas formas de representação. Treitler (1982), nesse caso, considera a tricotomia dos signos proposta por Peirce, na qual figuram os termos ícone, índice e símbolo. De acordo com Greimas (1979, p. 222), entende-se por ícone um signo definido por sua relação de semelhança com a "realidade" do mundo exterior; por índice um signo caracterizado por uma relação de "contiguidade natural"; e por símbolo um signo cujo significado foi firmado na simples convenção social.

consideração da extensão horizontal do plano visual para representar uma sucessão de alturas ao longo do tempo. Com isso, a pauta musical (ou o sistema de pautas) consiste em sinais para a extensão do espectro de sons ao longo do tempo, sendo esse espectro identificado como um modo de representação simbólica na medida em que o símbolo estabelece com seu referente uma associação habitual arbitrária, por simples convenção social.

Dessa forma, “não precisa haver nada inerente ao próprio signo que sugira o que é representado para que ele funcione no modo simbólico, apenas o hábito consistente de fazê-lo representar aquela coisa” (*Ibid.*, p. 239)¹⁹. Portanto, se tomadas isoladamente, as notas musicais em sua figuração rítmica consistem em um tipo de símbolo, devido à relação arbitrária que mantêm com os sons que representam, pois a duração proporcional dos sons é indicada pela forma das notas, de maneira convencionalizada. No entanto, o parâmetro das alturas sonora é determinado pela posição das notas dentro do espectro vertical e não por sua forma, ou seja, nesse contexto, o posicionamento das notas não é um símbolo, mas um índice. Uma sequência de notas ao longo do tempo, por sua vez, constitui uma espécie de desenho que é compreendido intuitivamente como uma linha melódica que se desloca da esquerda para a direita, o que implica no funcionamento da notação musical como ícone da forma melódica, na medida em que apresenta certa analogia formal com a coisa representada, guardando certo isomorfismo entre o signo e o seu referente. Nesse sentido, Lorenzo Mammi (1999, p. 24-25) discorre que:

Entre as notas tomadas singularmente e a linha que elas formam no conjunto há, portanto, uma diferença subs-tancial: aquelas são símbolos dos sons, essa é um ícone da forma melódica. Os contornos que a escrita traça, no entanto, não existem senão a partir dela, porque os sons, em si, não produzem linhas. A rigor, a passagem de um som a outro não é um movimento, mas uma transformação. A notação, portanto, não se limita a reproduzir movimentos no espaço sonoro: ela cria a intuição desse espaço e desses movimentos.

Em síntese: as notas musicais de uma partitura são signos que, dependendo da relação que estabelecem com seus objetos, funcionam como símbolo, quando não estabelecem relação formal com o objeto representado, índice, estabelecendo uma cadeia sequencial descritiva ou imperativa com o objeto que representa ou ícone, representando analogia formal com o seu objeto. Portanto, sua

¹⁹ No original: *There need not be anything inherent about the sign itself that suggests what is represented in order for it to function in the symbolic mode, only the consistent habit of having it stand for that thing.*

denominação enquanto modo representacional dependerá da forma como o sistema é usado, da natureza do campo referente e do conhecimento do leitor (Treitler, 1982, p. 241).

Entretanto, a abordagem de uma obra musical por meio de uma perspectiva analítica que considere elementos da Semiótica, tais como a classificação triádica peirceana (ícone, índice e símbolo) utilizada por Treitler e Mammi para classificação de elementos da notação, não implica simplesmente na transposição de determinados conceitos desenvolvidos por Peirce para o campo da Música. Tal abordagem possibilita também a verificação do que existe de verdadeiramente significativo para a *performance* na relação entre os signos.

No exemplo acima, as notas musicais enquanto indicativas do parâmetro da altura do som considerando seu posicionamento na pauta musical constituem símbolos se tomadas individualmente, em virtude da relação entre a frequência do som e posição da nota na pauta ser convencional e arbitrária por este motivo. Mas, se consideradas em seu conjunto, o movimento que descrevem da esquerda para a direita constitui analogia formal com a linha melódica que descrevem conjuntamente, podendo ser enquadradas como ícones da melodia que representam. Entretanto, o parâmetro de altura não é o objeto único da relação icônica que pode existir em uma partitura, uma vez que este é apenas um dos aspectos provenientes de uma conexão formal inerente ao ícone.

Quanto a relação indexical entre o signo e seu referente, Treitler (1982, p. 241) indica a existência de referência a elementos gestuais, tendo em vista que a notação musical pode ser lida como índice, na medida em que ocorrem sinais e marcações de dedilhado e digitação que podem ser traduzidos em gestos no instrumento para se produzir determinado som musicalmente significante. A escrita da digitação nas partituras para violão, por exemplo, depende da relação entre o signo e o leitor (nesse caso, o intérprete violonista), e do quanto este último estará informado o suficiente para compreendê-los não apenas como meros símbolos decorrentes de uma convenção, mas também como índices capazes de indicar os possíveis ideais de expressividade do compositor ou até mesmo de um editor, que igualmente possui intenções estético-musicais, coerentes ou não com as do autor da obra.

Com isso, convém destacar a seguinte observação de Treitler (*Ibid.*, p. 243):

A possibilidade de ler partituras dessa maneira reflete um estado avançado de alfabetização musical na cultura e não entra de forma alguma no início da história da escrita musical. Juntando todas estas observações, a compreensão de uma notação musical exige que vejamos nela um sistema de signos que funciona através de uma hierarquia de modos de

representação cuja composição será função do uso que se faz da notação, das características da música a que se refere, a relação entre essa música e seus praticantes e os tipos e graus de competência dos praticantes. Essas variáveis podem interagir de diferentes maneiras em uma mesma situação histórica e certamente em diferentes situações históricas.²⁰

Compreende-se então que a noção estabelecida por Treitler (1982) e Mammi (1999) segundo a qual a partitura é um registro que contém um campo de representação que indica convenções e analogias formais com o ideal de expressividade da música, torna a própria partitura algo mais do que um guia pelo qual o intérprete pode se orientar de maneira arbitrária, sem nenhum critério diretivo. Ademais, a partir da percepção dos modos de representação de signos em um sistema de códigos é possível compreender com mais facilidade a música como um texto, e, conseqüentemente, a construção da *performance* como uma “construção textual” em que o intérprete decodifica e materializa os sons previstos na notação, mas considera também o caráter da expressividade musical²¹ que ela exige à medida em que vai compreendendo a relação entre os signos de forma gradual, e não de forma fragmentada e deslocada de seu contexto musical e histórico. Neste sentido, “...a notação informa aquilo que seu sistema de códigos incorpora como significado possível e que (...) comporta os aspectos do evento sonoro que a própria sociedade que a produziu elege como significativos para seu uso no contexto em que foi gerada” (Souto, 2015, p. 51).

Portanto, na medida em que propomos identificar quais aspectos de autenticidade pessoal e histórica de um evento sonoro estão codificados nas *Variaciones sobre un tema de Sor - Op. 15a*, em função da tipologia da notação empregada por Llobet, considerando nesse processo as *Folies d’Espagne*, de Sor, os modos de representação de signos sistematizados no campo da Semiótica sob a classificação de símbolo, índice e ícone passam a ser utilizados como ferramenta metodológica para uma análise comparativa de tais obras. Além disso, tais modelos atendem à contraposição dos códigos das referidas notações e de seus elementos significativos, tanto para o pensamento técnico, estético e musical de seus respectivos compositores, como para época a qual pertencem, de modo a identificar

²⁰ No original: *The possibility of reading scores in this way reflects an advanced state of musical literacy in the culture, and it does not enter into the early history of music writing at all. Drawing all of these observations together, the understanding of a musical notation requires that we see in it a system of signs working through a hierarchy of modes of representation whose composition will be a function of the use that is made of the notation, the characteristics of the music to which it refers, the relationship between that music and its practitioners, and the types and degrees of competence of the practitioners. These variables can interact in different ways in a single historical situation, and certainly in different historical situations.*

²¹ Seja em termos harmônicos, melódicos, rítmicos etc.

elementos que contribuem para fundamentar uma interpretação musical.

Importa ressaltar que não desconsideramos a possibilidade da ocorrência de abordagens a partir de técnicas interpretativas significativas, típicas do estilo interpretativo do próprio Llobet, não estarem presentes na partitura. A prática de *performance* não escrita, comum no século XIX, de certa forma ainda estava presente no século XX. Entretanto, a própria notação das Variações da Op. 15a, que figura tanto como uma transcrição das primeiras Variações de Sor quanto uma composição original, demonstra digitações e articulações que indicam a necessidade de habilidades técnico-instrumentais mais complexas. Isso também é observado em suas transcrições para violão de obras de J. S. Bach, como observa Kam (2021, p. 13), ao comparar a transcrição da *Sarabande* da *Partita n. 1 em Si menor para violino solo* (BWV 1002) com as gravações realizadas de *performances* do próprio Llobet, observa que Llobet escolheu digitações e técnicas mais difíceis em detrimento de outras menos complexas, o que apoia o argumento de que suas escolhas expressivas eram muito mais deliberadas do que espontâneas.

Desse modo, será realizada uma análise dos signos presentes na partitura, com foco nos seguintes aspectos relevantes para uma *performance*: articulação, dinâmica e digitação. Duas edições serão consideradas: a edição de *Les Folies d'Espagne, variées et un menuet* (Op. 15a), de Sor, publicada pela Meissonnier, por volta de 1822-1825; e as *Variaciones de un Tema de Sor* (Op. 15a), de Llobet, publicada pela *Unión Musical Española*, em 1964. Começemos pelo Tema e pela 1ª Variação das *Folies*, demonstrados na Figura 1 abaixo:

FIGURA 1 - Tema e 1ª Variação das *Folies d’Espagne, variées et un menuet* (Op. 15a)



Fonte: Sor (c.a. 1822-1825)

Conforme mencionado no tópico anterior, em uma abordagem interpretativa preliminar do Tema e da 1ª Variação das *Folies d’Espagne, variées et un menuet* (Op. 15a), de Sor²², nota-se a ausência de signos que indicam andamento, digitação, dinâmica e articulação na partitura, o que pode sinalizar, num primeiro momento, certa “linearidade” interpretativa, ou seja, poucas variações dinâmicas e de intensidade e de volume sonoro, orientadas pelo percurso harmônico-melódico do tema e com andamento moderado, a exemplo das *performances* de Barrueco (2016) e Giuffredi (2023)²³. Entretanto, apesar da ausência de tais signos, a própria notação, já em seu título, indica que se trata de uma Folia, o que é confirmado tanto pela melodia apresentada no Tema quanto pelo percurso harmônico que a envolve, percurso este que se torna um índice ao indicar o uso do esquema melódico

²² Considerando a edição mais antiga, publicada em Paris, pela Meissonnier, por volta de 1822-1825.

²³ *Performances* disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=hyZlRw0eFWY> e <https://www.youtube.com/watch?v=jT2tn9dO1N8>. Acesso em: 17 ago. 2023

da *Folia tardia*²⁴, harmonizada por Sor. De acordo com Fiorentino (2009, p. 21), as execuções deste esquema eram comumente realizadas em tempo lento e solene, com acento nos acordes de grau I e no segundo tempo dos compassos ímpares. Com isso, é possível que a ausência de tais índices não fosse impeditivo para uma coerente execução da obra pelo fato de já estarem subentendidos por esta conter um esquema melódico de Folia. Dessa forma, tanto o esquema quanto o título da obra assumem o aspecto indexical nessa questão.

No Tema, a abordagem do referido esquema se desenvolve na forma de uma progressão de acordes que dispõem melodicamente um coral a três vozes. Na medida em que apresentam analogia formal com o desenho melódico descrito pelo movimento das três vozes no plano horizontal, tal progressão constitui uma representação icônica da forma melódica descrita no plano notacional, resultante do movimento das vozes (da esquerda para a direita). Na 1ª Variação, Sor cria uma harmonia com terças paralelas, também a três vozes. Tais recursos são utilizados na 2ª Variação (Figura 2), que igualmente possui uma harmonização em terças paralelas a três vozes, mas dessa vez com a adição de elementos contrapontísticos.

FIGURA 2 - 2ª Variação das *Folies d'Espagne, variées et un menuet* (Op. 15a)



Fonte: Sor (c.a. 1822-1825)

²⁴ De acordo com Richard Hudson (1973, *apud* Fiorentino, 2009, p. 21) “*el término “folia” indica dos estructuras armónicas diferentes, pero relacionadas, utilizadas durante el período barroco para escribir canciones, danzas y variaciones: la folia temprana y la folia tardia*”, sendo esta última uma folia que habitualmente possui: um esquema de progressão harmônica i-V-VII-III-VII-i-V-I; uma estrutura de duas seções de oito compassos a 3/4, sem *ritornello* e anacruse, com tempo lento e solene e uma harmonia com o acorde de tônica sempre menor, com inclusão do grau III em ambas as metades do esquema; e uma melodia fixa como principal objeto das variações, cujo esquema melódico se move a uma terça inferior ao esquema melódico da “*folia temprana*” (Fiorentino, 2009, p.19-21).

Ao optar por reproduzir de forma idêntica o Tema das *Folies d'Espagne*, Llobet mantém o referido esquema melódico utilizado por Sor e a harmonização criada para acompanhá-lo, e assim também procede com a 1ª Variação e a 2ª Variação, com apenas uma diferença: a utilização de signos que indicam andamento e dinâmica²⁵, conforme pode ser demonstrado nas Figuras 3, 4 e 5 abaixo:

FIGURA 3 - Tema das *Variaciones sobre un tema de Sor* (Op. 15a)

Transcripción para Guitarra
por MIGUEL LLOBET
(1908)



Fonte: Llobet (1964)

²⁵ Na digitalização encontrada da edição mais antiga das *Variaciones sobre un Tema de Sor* (1908), publicada pela Union Musical Española, em 1964, não consta a indicação de andamento na 2ª Variação em razão de um evidente erro de digitalização. Entretanto, as *Variaciones* que constam na edição de Ronald Purcell, publicada pela Chanterelle, em 1989, são uma reprodução praticamente literal da edição da U.M.E., em que é possível identificar a existência de indicação de um andamento a 100 bpm.

FIGURA 4 - 1ª Variação das *Variaciones sobre un tema de Sor* (Op. 15a)



Fonte: Llobet (1964)

FIGURA 5 - 2ª Variação das *Variaciones sobre un tema de Sor* (Op. 15a)



Fonte: Llobet (1964)

Desse modo, símbolos como “*f*” (forte), “*p*” (piano), “*<*” (crescendo) e “*>*” (decrescendo) se cristalizam em índices imperativos, na medida em que expressam diretamente a ação que deve ser empregada pelo intérprete em relação ao instrumento para a obtenção dos contrastes sonoros adicionados, havendo bastante coerência entre os signos que indicam a dinâmica de crescendo e decrescendo dispostos sob a linha dos baixos do tema e sob a melodia em terças paralelas em relação

ao movimento de maior e menor tensão harmônica. Tomando como exemplo os dois primeiros compassos do Tema (Figura 3), nota-se que o signo dinâmico de (<) corresponde ao aumento da tensão harmônica que caminha da função de tônica para a dominante e, ao contrário, o signo dinâmico do decrescendo (>) conduz na direção inversa, da tônica para a dominante, funcionando tanto como índice do movimento de tensão e repouso da harmonia quanto de ícone do aumento e da diminuição da intensidade sonoras necessárias à tradução sonora ao violão deste elemento da partitura. Importa mencionar que esse tipo de indicação se tornou cada vez mais usual durante a primeira metade do século XX até a atualidade, se desenvolvendo ao ponto de imprimir à partitura a concepção interpretativa do compositor ou do editor responsáveis por tais indicações, conforme o caso.

Assim, por meio das diferentes intensidades empregadas no ataque das notas com a mão direita, o ideal estético de Llobet se faz presente na notação, tornando-a capaz de oferecer ao instrumentista a possibilidade de traduzir tais signos em eventos sonoros caracterizados por abruptos contrastes dinâmicos, de modo a atuar de forma mais incisiva no plano expressivo da obra.

Em oposição à estética de Tárrega, Llobet deu ao violão um significado moderno. Aquele, apaixonado pelo quarteto clássico, fez das seis cordas de seu instrumento uma única unidade. Llobet, atraído pela diversidade de timbres da orquestra, fez de cada corda um violão diferente.

Entre suas obras, de uma execução requintada e habilidosa, e de uma audaciosa virtuosidade, destaca-se uma coleção de melodias populares harmonizadas com primor, que um grupo de admiradores pretende editar em homenagem à sua memória. Estas composições marcam o novo passo que incorpora o violão, dúctil como nenhum outro instrumento, ao sentido artístico dos nossos tempos. (Pujol, s.d., tradução nossa)^{26 27}

Vale destacar que tais aspectos do evento sonoro, como contrastes abruptos de dinâmica, possivelmente seriam estranhos à estética de Sor. Quanto a essa questão vale destacar que tanto a

²⁶ No original: *En oposición a la estética de Tárrega, Llobet daba a la guitarra un sentido moderno. Aquel, enamorado del cuarteto clásico, hubiera hecho de las seis cuerdas de su instrumento, una sola unidad. Llobet, atraído por la diversidad de timbres de la orquesta, hubiera hecho de cada cuerda, una guitarra distinta. Entre sus obras, de exquisita y habilísima factura y de virtuosidad audaz, figura una colección de melodías populares, primorosamente armonizadas, que un grupo de admiradores, en homenaje a su memoria, se proponen editar. Estas composiciones marcan el nuevo paso que incorpora la guitarra, dúctil como ningún otro instrumento al sentido artístico de nuestros tiempos.*

²⁷ Trecho retirado da nota bibliográfica mecanizada por Emílio Pujol sobre Llobet, disponibilizada no sítio eletrônico da Iberamerik Concert Associació. Disponível em: https://mllobet.com/wp-content/uploads/Pujol_Llobet_a.pdf. Acesso em 11 set. 2023.

guitarra por ele e proposta em descrições detalhadas em seu *Méthode pour la Guitare* (1830), quanto as guitarras clássico-românticas²⁸ que chegou utilizar e experimentar, possuem uma considerável semelhança com a guitarra barroca.

Ambos os instrumentos são dotados de um tampo mais fino que o da guitarra atual, e de uma estrutura interna bastante mais livre (com apenas duas ou três barras transversais, cujo único objetivo era impedir o deslocamento do tampo) do que aquela que seria desenvolvida próximo ao final do século XIX, por Antonio Torres Jurado (1817-1892), construtor que redefiniu o lequeamento interno do instrumento (que passou a ter a função de distribuir a vibração transmitida pelas cordas por todo o tampo), inaugurando a fase do que podemos chamar de guitarra moderna, ou, mais precisamente, contemporânea. (Camargo, 2005, p. 7-8)

Em razão de tais características organológicas e técnico-instrumentais²⁹, a guitarra utilizada por Sor possuía menor potência e projeção sonoras, assim como poucas possibilidades de amplitude de dinâmica se comparada à guitarra utilizada por Llobet, que além de utilizar unhas da mão direita (Prat, 1934, p. 317) e toque apoiado em suas *performances*, dispunha, na época da composição das Variações do Op. 15a, de uma guitarra com uma caixa maior e com leque harmônico, resultante das modificações realizadas por Torres, entre 1852 e 1892.

Tais modificações resultaram no instrumento para qual Francisco Tárrega (1852-1909) desenvolveu diversos conceitos de aperfeiçoamento técnico e diretrizes específicas de posicionamento da mão direita e esquerda, propagados por meio de seus discípulos (Graham, 2001, p. 95-96), dentre eles Llobet.

Pelas qualidades tonais do instrumento de Torres, Tárrega teve o cuidado de indicar nas suas transcrições escritas a localização exata de cada nota e onde deveria ser tocada no braço para obter o efeito desejado. Tal como acontece com os violinistas e violoncelistas, Tárrega fez questão de evitar o uso gratuito de cordas soltas e, em particular, optou sempre que possível por posições mais altas da escala. Ele indicou cuidadosamente o uso de ligaduras e outros efeitos na produção sonora, como a combinação de cordas abertas com notas trastes. (*Ibid.*, 2001, p. 96)

²⁸ Termo utilizado por Pérez Díaz (2003) e Romão (2011).

²⁹ Considerando que não é o objeto deste trabalho uma investigação mais detalhada a respeito dos aspectos sonoros das guitarras existentes no período em questão, para uma pesquisa mais aprofundada recomendamos a consulta de obras como *The Guitar and its music - from Renaissance to the Classical Era* (2007), de James Tyler e Paul Sparks, *Dionísio Aguado y la Guitarra Clássico Romântica* (2003), de Pompeyo Pérez Díaz e *A Collection of Fine Spanish Guitars - from Torres to the present* (1997), de Sheldon Urlik.

Neste sentido, as transformações graduais que a guitarra clássico-romântica sofreu entre 1830 até a consolidação do modelo desenvolvido por Torres, aumentaram consideravelmente a capacidade de projeção sonora da guitarra de seis ordens simples. Desde então, mudanças significativas em sua estrutura física, principalmente no leque harmônico³⁰ ocorreram, diversificando aspectos de sonoridade e “tocabilidade” do instrumento após a consolidação do modelo de Torres, até o violão moderno (hoje denominado violão clássico) (Zaczéski; Beckert *et al*, 2018, p. 2).

Não obstante a questões como tamanho da sala e tipologia de evento nas quais estava inserido o violonista daquela época, tais diferenças técnicas e organológicas indicam modificações substanciais de sonoridade - em termos de potência e projeção sonoras - entre a guitarra romântica idealizada por Sor em seu Método e o violão moderno, instrumento para o qual Llobet escreveu suas Variações, conferindo a esta obra um sentido expressivo diverso daquele à época de Sor. Significado esse que pode ser observado em *performances* atuais: ao tomarmos como exemplo as interpretações recentes do Tema e das Variações de nº 1 e 2 de Llobet realizadas por Kim (2018) e Theodoris (2020)³¹, temos interpretações consideravelmente distintas das interpretações - também atuais - do mesmo Tema e Variações das *Folies* de Sor, com as de Barrueco (2016) e Giuffredi (2023), citadas anteriormente.

Ademais, é igualmente importante destacar que o pensamento estético-musical de Sor se voltava à representação de diferentes timbres orquestrais em suas obras para guitarra. Tal aspecto timbrístico é explicitamente disposto em sua escrita instrumental e amplamente abordado na primeira parte de seu *Méthode pour la Guitare* (1830). Guilherme Sperb (2012, p. 78), ao investigar a relação de tal método com a construção de uma interpretação da Grande Sonata (Op. 25), ressalta que Sor, para obter o efeito timbrístico de outros instrumentos na guitarra, propunha alterações em relação ao modo usual da mão direita quanto à produção dos sons no instrumento, estabelecendo digitações específicas para a mão esquerda e buscando adequar a escrita para outros instrumentos ao violão, conforme se pode observar em suas palavras: “A imitação de alguns outros instrumentos não é jamais um efeito exclusivo [da mudança] na qualidade do som. É necessário que a passagem seja

³⁰ Monicky Zaczéski e Carlos Beckert *et. al* (2018, p. 5-10), em um artigo sobre o violão e seus aspectos acústicos, estruturais e históricos, demonstram a linha do tempo dos principais leques harmônicos a partir do violão de Francisco Sanguíneo (1759) e Antônio Torres (1840) até a variante do leque de Michael Kasha, criada por Gila Eban (1980), na qual é possível observar uma série de modificações internas e compreender, ainda que teoricamente, suas implicações sonoras.

³¹ *Performances* disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=BpfavxB50n0> e <https://www.youtube.com/watch?v=bzOY7TedoTs>. Acesso em: 11 set. 2023.

arranjada como se estivesse em uma partitura do instrumento que quero imitar.” (Sor, 1830, p. 20., tradução de Sperb, 2012, p. 78)³².

Desta forma, Sor especifica diferentes tipos de escrita, correspondendo cada uma delas a um instrumento específico, cujo timbre/articulação pretendia representar. Entre os instrumentos representados pelo compositor em sua escrita, na qual sons harmônicos e pizzicatos (abafados/*ettoufès*) eram consideravelmente utilizados, constam os seguintes: trompa, trompete, flauta, harpa e oboé (Sperb, 2012, p. 78). Assim, tendo em vista a ausência de signos indicativos de dinâmica e articulação em suas *Folies d’Espagne*, a relação entre a referida obra e o método do compositor traz a possibilidade de considerarmos a existência de representações timbrísticas e de articulação que remetem, em uma ótica indexical, a outros instrumentos, tanto nas Variações de Sor quanto nas variações de Llobet. Um exemplo a ser citado é a possível imitação de oboé na Variação nº 1, de Sor, assim como a imitação de harpa na Variação nº 6 de Llobet, sendo válido ressaltar o uso de sons harmônicos para a execução da sua Variação nº 8. Quanto a tais possibilidades, destacamos o que consta no próprio Método do autor:

Sobre a representação do timbre do oboé na Guitarra, Sor afirma que seria “impossível imitar uma passagem cantante para oboé” e por isso arrisca “compor pequenas passagens em terças, entremeando notas ligadas e destacadas”, e uma vez que “o oboé tem o som extremamente nasal, o ataque das cordas era feito o mais próximos possível do cavalete³³, com dedos curvados e uso de pouca unha (Sor, 1830, p. 21, tradução de Affonso, 2005, p. 30)³⁴. Quanto à emulação do som da harpa na Guitarra, o compositor escreve que constrói o acorde “de modo a abarcar uma grande distância” e

³² No original: *L’imitation de quelques autres instruments n’est jamais l’effet exclusif de la qualité de son; il faut que le passage soit disposé comme il le serait dans une partition pour les instruments que je veux imiter.*

³³ A *performance* de Ioanni Theodoris (2020), mencionada anteriormente, pode ser considerada um exemplo dessa abordagem: a fim de dar mais volume sonoro a cada acorde sob o qual consta símbolo “*f*” na Variação nº 1, o *performer* opta por posicionar a mão direita mais próxima do cavalete, o que resulta em som mais “anasalado” e aproximado do som do oboé. *Performances* mais recentes como a de Otto Vowinkel (2022) e Andres Madariaga (2022) seguem essa mesma abordagem, principalmente no segundo período da referida variação. Em todos os casos mencionados, duas razões para tal abordagem podem ser levantadas: consciência da possibilidade de imitação ou mera opção por contraste entre os períodos. De todo modo, a partir da leitura do Método de Sor, a imitação torna-se uma possibilidade válida tanto para o intérprete das *Folies d’Espagne* quanto para o das *Variaciones sobre un Tema* de Sor. As *performances* de Vowinkel e Dupuis encontram-se, respectivamente, disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=k0clF33SyQE> e <https://www.youtube.com/watch?v=SewB8ASm0HM>. Acesso em 11 set. 2023.

³⁴ No original: *Comme le hautbois a un son tout-à-fait nasal, non seulement j’attaque la cord le plus près que possible du chevalet, mais je courbe mes doigts, et j’emploie le peu d’ongle que j’ai pour les attaques: c’est le seul cas où j’ai cru pouvoir m’en servir sans inconvénient.*

ataca as cordas “na metade da distância entre o décimo segundo traste e o cavalete, tomando grande cuidado para manter os dedos que as tocam um pouco forçados para baixo”, para um atrito mais rápido e uma produção maior de som (Sor, 1830, p. 21, tradução de Affonso, 2005, p. 30)³⁵. A respeito da produção dos sons harmônicos na guitarra, Sor entende que para imitar um instrumento é necessário que tal “instrumento imitador esteja na mesma tessitura”, ou seja, “é preciso atentar para os sons aos quais correspondem os harmônicos”, e exemplifica comentando sobre a imitação de uma flauta: caso realmente seja o intuito imitá-la, a altura das notas na partitura para o instrumento imitador devem ser correspondentes às alturas alcançadas pela flauta, conforme reprodução no teclado, e não nas alturas de notas geralmente produzidas na guitarra (Sor, 1830, p. 21, tradução de Affonso, 2005, pp. 32-33). Com isso pode-se deduzir que a intenção de Llobet com a 8ª variação não era necessariamente de imitação, mas de exploração dos timbres da guitarra a partir dos harmônicos.

As Variações de nº 3 e 4, por sua vez, assim como o Minueto de Sor, não foram transcritas na composição de Llobet, que compôs oito Variações adicionais às de Sor e um *Intermezzo*. Assim, observa-se que a partir da terceira variação as abordagens de Sor e Llobet se diferenciam consideravelmente, conforme se pode observar nas Figuras 6 e 7.

³⁵ No original: *Finalement, pour imiter la harpe (instrument plus analogue), je construis l'accord d'une manière à embrasser une grande distance entre la douzième touche et le chevalet, en prenant un grand soin d'avoir le doigt qui le attaquent un peu enfoncés en dessous, pour que le frottement de la courbe DE soit plus rapide et me rende plus de son; bien entendu que le passage sera dans le genre de la musique de harpe, tel que celui de l'exemple quatorzième.*

FIGURA 6 - 3ª Variação das *Folies d’Espagne, variées et un menuet* (Op. 15a)



Fonte: Sor (c.a. 1822-1825)

FIGURA 7 - 3ª Variação das *Variaciones sobre un tema de Sor* (Op. 15a)



Fonte: Llobet (1964)

Conforme demonstrado acima, no caso das Variações de nº 3, a principal diferença reside no fato de que a composição de Sor traz uma variação harmonizada a três vozes, com textura homofônica de melodia acompanhada e a de Llobet uma variação com textura monofônica decorrente de acordes arpejados descendentemente que, apesar de estar harmonizada apenas em duas vozes, imprime um caráter de maior virtuosidade em relação à proposta de Sor e permite uma melhor exploração da tessitura do violão, sendo tal exploração orientada pela indicação de digitação tanto para a mão esquerda quanto para a mão direita. Vale destacar que em todas as digitalizações encontradas da referida obra não há indicação de andamento para essa variação. Entretanto, em uma ótica indexical, a existência de apojeturas e tercinas, assim como a própria lógica de continuidade de execução das variações, sugerem a manutenção de um andamento próximo ao definido por Llobet para variação anterior (100 bpm). Devido a essa ausência de indicação, as *performances* registradas até esta data diferem nessa questão, mas a abordagem em termos de andamento é mantida em torno de 110 bpm e 125 bpm³⁶.

A respeito da 4ª Variação, percebe-se que: na abordagem de Sor (Figura 8) é apresentada uma textura homofônica de melodia acompanhada, com deslocamento melódico entre o registro grave e o agudo, sugerindo certa contraposição nos moldes de pergunta e resposta melódica, o que remete à uma forma icônica de discurso e diálogo; enquanto na abordagem de Llobet (Figura 9) ocorre a exploração e demanda de aspectos técnicos específicos do violão, uma vez que trata-se de uma Variação com textura a duas vozes contendo sextinas para serem executadas no andamento de 104 bpm, índices que indicam a necessidade de sustentação contínua de notas, a ser alcançada por meio de duas técnicas: a de *campanella* na mão esquerda e a de *tremolo* na mão direita.

³⁶ Um exemplo válido acerca dessa questão é a diferença no andamento das *performances* de Andres Madariaga (2022) e Otto Vowinkel (2022), mencionados anteriormente.

FIGURA 8 - 4ª Variação das *Folies d’Espagne, variées et un menuet* (Op. 15a)



Fonte: Sor (c.a. 1822-1825)

FIGURA 9 – 4ª Variação das *Variaciones sobre un tema de Sor (Op. 15a)*

4^a var. $\text{♩} = 100$ C.2. C.2. C.2. C.4. C.2. C.5. C.7. C.8. C.5. C.2. dim. rit.

Fonte: Llobet (1964)

A partir disso, temos mais seis variações adicionais, nas quais Llobet segue apresentando as possibilidades sonoras do instrumento projetado por Torres ao mesmo tempo que desafia o instrumentista a dominar outras técnicas necessárias para cada execução, exigidas por meio do aspecto indexical da notação: na 5ª Variação, tem-se uma melodia em terças paralelas - com a repetição da primeira nota - acompanhada por uma linha de baixos em harmônicos naturais nos seis compassos iniciais, com uma exigência semelhante à da Variação anterior, mas com índices que, além de induzirem a uma maior exploração da extensão do braço do violão, indicam saltos com execução de harmônicos no baixo, combinados com a sustentação das demais notas por meio da técnica do *tremolo*, mas dessa vez com três dedos (*p, i, m*); na 6ª Variação a técnica de execução rápida de arpejos ascendentes passa a ser exigida, em uma harmonização também em duas vozes que permite a exploração da tessitura do instrumento; na 7ª Variação o andamento é reduzido para comportar o uso de fusas e os poucos sinais de dinâmica apontam para uma execução com menos contrastes e maior sustentação das notas com a mão esquerda, que deve estar apta para executar ligados em uma considerável velocidade; na variação nº 8, conforme abordagem anterior nesse mesmo tópico, o uso exclusivo de harmônicos do violão conferem à obra um caráter único de execução e qualidade sonora, assim como o uso exclusivo da mão esquerda na 9ª variação - uma técnica que nos dias hoje é conhecida como *tapping*, que consiste na ação de tocar ou bater nas cordas de um instrumento com os dedos da mão esquerda para produzir som.

A partir desse ponto, vale um adendo para os movimentos finais de ambas as composições: Sor optou por finalizar sua Op. 15 com um Minueto (Figura 10) na tonalidade homônima de Mi maior, na forma ABA com *ritornello*, com um andamento mais lento e com indicações de articulação e digitação, contrariando a expectativa de um *grand finale* virtuosístico culturalmente construída. Llobet cumpre perfeitamente tal expectativa com sua 10ª Variação (Figura 11), incorporando praticamente todos os elementos abordados anteriormente e acrescentando o uso de passagens a serem executadas com a técnica de legato combinada com saltos para execução de harmônicos, de modo a explorar tanto a extensão do braço do instrumento quanto absolutamente toda sua tessitura.

FIGURA 10 - *Menuet das Folies d’Espagne, variées et un menuet (Op. 15a)*



Fonte: Sor (c.a. 1822-1825)

FIGURA 11 - 10ª Variação das *Variaciones sobre un tema de Sor* (Op. 15a)

The musical score for the 10th variation of 'Variaciones sobre un tema de Sor' (Op. 15a) by Llobet is presented in two systems. The first system consists of three staves of music, and the second system consists of two staves. The music is written for guitar and includes various chords (C.7, C.10, C.12, C.16, C.9), dynamics (f, p, ff), and articulations (har., m, a). The tempo is marked 'rápido' and the time signature is 2/4. The score includes fingerings, slurs, and accents.

Fonte: Llobet (1964)

Desse modo, a partir das comparações e considerações aqui dispostas, é possível compreender que as Variações de Llobet sobre o Op. 15a de Sor indicia um “novo tempo”, uma nova época, em que a linearidade do classicismo e a intensa expressividade do romantismo cedem lugar à música do século XX, caracterizada por estilos concorrentes, que vão do impressionismo e expressionismo ao neoclassicismo, minimalismo e neo-romantismo, com explorações de novos sons e novas abordagens, incluindo música experimental, música espacial, música eletrônica, indeterminação, acaso e colagem (Burkholder; Grout; Palisca, 2019, p. 792).

Nesse contexto, a referida obra desponta nesse século com claras tendências do neoclassicismo que remetem a obras com ritmos mais vigorosos, dinâmicos e com maiores variedades de timbres (Bennett, 1986, p. 69). Em cada uma de suas Variações sobre a obra de Sor, possivelmente Llobet tinha consciência de que o que estava em jogo não era mais uma mera reprodução de variações sobre um tema popular para o violão, mas a própria “revitalização da popularidade do instrumento, que estava em declínio, por meio da consolidação da técnica moderna” (Apro, 2009, p. 170). Sua provável intenção se reflete, portanto, não somente na inserção de sinais de dinâmica e digitação em suas transcrições literais das duas primeiras variações de Sor, mas em seu processo criativo nas demais variações, que além de resultar em uma abordagem ampla de aspectos de qualidade sonora e exigências técnicas do instrumento, não ignora o trabalho de Sor, as tendências composicionais de sua época³⁷ e a importância do resgate e perpetuação renovada de um elemento cultural comum: o esquema harmônico-melódico da *Folia*.

Considerações finais

O processo de interpretação musical abordado percorreu uma variedade de escolhas interpretativas sobre a obra estudada, trilhando um caminho reflexivo nem sempre confortável para o intérprete, acerca de sua própria atividade. Reconhecer a música e reconhecer-se como parte dela enquanto executante é também situar-se no processo histórico do qual ela faz parte. A ausência ou existência de tal reconhecimento - que não se faz regra no ato de interpretar - torna-se algo perceptível na *performance* musical e pode ser considerado um interessante parâmetro de avaliação do ato

³⁷ Como a imitação, o uso de elementos contrapontísticos e deslocamento melódico.

performático, principalmente quando este se refere a obras representativas de diferentes tradições interpretativas, como no caso das *Variações de um Tema de Sor (Op. 15a.)*, de Llobet.

Nesses casos, as escolhas interpretativas que observam estritamente as indicações de dinâmica escritas por Llobet criam certa atmosfera sonora em uma coerente variação de ritmos e timbres. Tais variações implicam em diferentes expressões gestuais articuladas a diferentes acentuações e aos ritmos escritos na partitura, principalmente nas três últimas variações, em que a delicadeza proposta pela 8ª Variação (em sons harmônicos), a suavidade decorrente da 9ª Variação e seu contraste com o ritmo vigoroso da 10ª Variação ressaltam tanto o virtuosismo instrumental característico da *performance* violonística do século XX, como as possibilidades timbrísticas e estéticas do instrumento na atualidade.

Desse modo, entende-se que o processo de construção de sentido da *performance* envolve uma cuidadosa consideração acerca de um dos objetivos da obra identificados a partir de aspectos simbólicos, indexicais e icônicos da própria notação: a revitalização do violão por meio da demonstração dos recursos expressivos alcançados por técnicas instrumentais modernas. Tem-se, dessa maneira, a tradição renovada no virtuosismo e na expressividade instrumental.

Tal objetivo, resultante da correta utilização de parâmetros de interpretação contemporânea, figura como uma das principais informações para a "reconstrução" interpretativa de uma obra musical que tem sua gênese no século XIX e hoje é interpretada no contexto do século XXI.

A extinção, enfraquecimento e transformação de tradições artísticas é um fenômeno constante na cultura humana e não está relacionado apenas à qualidade das obras produzidas, mas principalmente às mudanças dos modos de vida das sociedades que as cultivam: manter a memória de uma tradição sempre requer o investimento de energia, cuja diminuição ou interrupção afetam o seu fluxo. (...)

Quando uma tradição desaparece ou se transforma intensamente, a revisitação de sua prática requer o uso de métodos distintos daqueles empregados enquanto a mesma era corrente: a restauração, como deixou claro Dahlhaus, não visa e nem tem a capacidade de reconstituir todos os detalhes de uma tradição encerrada, mas propõe-se a recolocar no presente e com funções distintas e diversificadas, a música criada, interpretada e ouvida em contextos do passado (Castagna, 2018, p. 9).

Compreende-se, portanto, a essencialidade de uma abordagem interpretativa que não apenas considere o contexto histórico no processo de sua formulação, mas que o utilize de fato como um elemento que transforma uma execução musical e não meramente a informa. A música, por sua

natureza itinerante, atravessa demarcações e circula de sociedade em sociedade, num caminhar extrafronteiras, extrassalas de concertos, presentificando-se nas condições de vida de todos e em cada movimento performático, e, como produto, incorpora-se ao dia a dia e tem a cultura como molde da forma de expressão (Laboissière, 2007, p. 45).

Dessa forma, a música como cultura cria mundos diversificados, mundos musicais que se estabelecem não como territórios diferenciados pelas linhas geográficas, mas como mundos distintos dentro de um mesmo território, de uma mesma sociedade e/ou até mesmo dentro de um mesmo grupo.

Inter-relacionada à sociedade e, conseqüentemente, às escolas de valores e significados por ela estabelecidas, a música incorpora não só seus usos e funções, mas também suas dimensões estéticas e culturais (Queiroz, 2005, p. 53).

Nesse sentido, pode o intérprete contemporâneo das *Variaciones sobre un Tema de Sor* incorporar elementos estéticos e culturais referentes à época a qual pertence, em uma interpretação pessoal sem com isso desconsiderar a autenticidade histórica de uma abordagem baseada nas funcionalidades estabelecidas por Llobet em um século que as exigiram ao ponto de torná-las um dos aspectos centrais dessa obra. Interpretar é, por vezes, recriar e reconstruir através do tempo, e toda recriação deve ser também um ato de responsabilidade: com o que importou no passado, com o que se exige no presente e com o que se espera do futuro.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra. Execução e interpretação musical - uma abordagem filosófica. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 1, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/download/38347/29870/120135>. Acesso em: 16 mar. 2024.

AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.guilhermedecamargo.com.br/wp-content/uploads/2017/05/Mestrado-Guilherme-de-Camargo.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2024.

APRO, Flávio. *Folias de Espanha - o eterno retorno*. São Paulo: USP, 2009. Tese (Doutorado em Música - Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27102010-142724/publico/914211.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2024.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton, 2019.

CASTAGNA, Paulo. André da Silva Gomes (1752-1844): memória, esquecimento e restauração. *Revista Digital de Música Sacra Brasileira*, São Paulo, n. 2, p.7-159, fev./abr, 2018. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/e60192_871ee7f5f58848429be90c85a2f46f07.pdf. Acesso em: 16 mar. 2024.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2014.

DÍAZ, Pumpeyo Pérez. Dionísio Aguado y la Guitarra Clássico-Romântica. Madrid: Alpuerto, 2003.

FIGUEIREDO, Carlos A. Tipos de Edição. *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, S. l., n. 7, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034/3595>. Acesso em: 16 mar. 2024.

FIORENTINO, Giuseppe. *Música española del Renacimiento. Entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de Folía en procesos de composición e improvisación*. 2009. Granada: Universidade de Granada. Tese (Doutorado Historia e Ciencias de la Musica). Disponível em: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/2138>. Acesso em 16 mar. 2024.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Diálogo Musical - Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

HERRMANN, Frederico. *Homenaje de Manuel de Falla - Influência e intertextualidade no desenvolvimento do repertório guitarrístico moderno*. 2020. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Aveiro, 2020. Disponível em: https://ria.ua.pt/bitstream/10773/29391/1/Documento_Frederico_Tavares_Herrmann.pdf. Acesso em: 16 mar. 2024.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music - a period performer's history of music*. New York: Oxford University Press, 2007.

KIVY, Peter. *Authenticities - Philosophical reflections on musical performance*. London: Cornell University, 1995.

KAM, Kenneth. Nineteenth-Century Performance Practice: Miguel Llobet's interpretation of J. S. Bach. *Soundboard*, v. 47, n. 4, 2021. Disponível em: <https://www.guitarfoundation.org/page/DigDownload20Pres>. Acesso em 16 mar. 2024.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martin Fontes, 1987.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LLOBET, Miguel. *Variaciones sobre un tema de sor (Op. 15)*. Madrid: Unión Musical Española, 1964.

LOPÉZ-CANO, Rubén. *Música Dispersa: apropiación, influencias, robôs y remix em la era da escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books, 2018.

MAMMÌ, L. A Notação Gregoriana: Gênese e Significado. *Revista Música*. São Paulo: *Revista Música*, v. 10, 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749>. Acesso em: 12 set. 2023.

MOLINA, Sidney. *O Violão na Era do Disco - interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4729/1/O%20Violao%20na%20Era%20do%20Disco.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2024.

NARDOLILLO, Jo. *All Things Strings - An illustrated dictionary*. London: Rowman e Littlefield, 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musical Analyses and Musical Exegesis*. Rochester: University of Rochester Press, 2021.

NEGREIROS, Vasco Manuel Paiva de Almeida. Representação gráfica como manifestação de estilo. *Revista Performance online*, da Universidade de Aveiro, p. 01-20, 2006.

NOGUEIRA, Gisela. *Viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/publico/5034077.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2024.

PURCELL, Ronald. *Miguel Llobet Guitar Works - 11 Original Compositions. 2 Etudes, Mazurka, 4 Preludes, Romanza, Respuesta, Scherzo-Vals, Variaciones sobre un Tema de Sor*. Vol. 1. London: Chanterelle Verlag, 1989.

QUEIROZ, Luís Ricardo. *A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2005.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, São Paulo, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 32-60, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55105>. Acesso em: 16 mar. 2024.

_____. *Music in Profile: Twelve Performance Studies*. New York: Oxford University Press, 2024.

ROMÃO, Paulo César Veríssimo. *A Guitarra Clássico-Romântica: História dos Métodos de um instrumento*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estadual Paulista, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/75c8da66-0ef3-423a-b9d9-336d4e5800fa>. Acesso em: 16 mar. 2024.

SOUTO, Luciano. *Inter-relações entre performance e musicologia histórica*. 2015. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual Paulista. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/123954/000830810.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 mar. 2024.

SOR, Fernando. *Las folías de España - Tema y variaciones para guitarra / F. Sors*. Revisado por Daniel Fortea. Madrid: Biblioteca Fortea, 1900.

_____. *Les folies d'Espagne, Op.15a*. Paris: Meissonnier, c.a. 1822-1825.

_____. *Les folies d'Espagne, Op.15a*. Bonn: N. Simrock, 1924.

_____. *Méthode pour la Guitare*. Bonn: Simrock. 1830. Fac-símile. Disponível em:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP246100-PMLP58779-Sor_Methode.pdf. Acesso: 12/09/2023.

TREITLERH, Leo. The Early History of Music Writing in the West. *Journal of American Musicological Society XXXV*, v. 2, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/831146>. Acesso em: 16 mar. 2024.

URLIK, Sheldon. *A Collection of Fine Spanish Guitars - from Torres to the Present*. Yates: Sunny Knoll Publishing Company, 1997.

WADE, Graham. *A concise history of the classic guitar*. Saint Louis: Mel Bay, 2001

YOUNG, James O. *Authenticity in performance*. Routledge Companion to Aesthetics, 3ª ed. Londres: Routledge, 2013.

_____. *A History of Western Philosophy of Music*. New York: Cambridge University Press, 2023.

SOBRE OS AUTORES

Luciano Hercílio Alves Souto é Doutor em Música/*Performance*-violão, com Pós-doutorado em Música/*Performance*-viola de arame pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-SP, Instituto de Artes, Câmpus São Paulo). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, onde atua no Curso de Música e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5218-4479>. E-mail: lsouto@uea.edu.br

Adrielle Clara Silva Melo é Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e bacharel em Administração pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente, é graduanda no Curso de Licenciatura em Música/Instrumento-Violão e pesquisadora vinculada à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6187-6351>. E-mail: adrielle.csm@gmail.com