

Rossiniana nº 1 de Mauro Giuliani: interpretação de “Assisa à piè d’un salice” a partir de fontes primárias

Helvis Costa 

Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas | Goiânia, GO, Brasil

Fabio Scarduelli 

Universidade Estadual do Paraná, Campus I- Escola de Música e Belas Artes do Paraná | Curitiba, PR, Brasil

Resumo: Discutimos neste artigo a interpretação ao violão da ária “Assisa à piè d’un salice” do 3º ato da ópera *Otello*, composta por Gioachino Rossini em 1816. Também conhecida por “Canção do Salgueiro”, esta ária, cantada pela personagem Desdêmona, foi transcrita pelo violonista e compositor Mauro Giuliani por volta de 1820, e integra o op. 119 do *pot-pourri* “*Le Rossiniane – prima parte*”. Buscamos informar sua performance a partir da comparação entre suas fontes primárias, trazendo ainda informações sobre seu contexto emocional e dramático, convenções e práticas vocais e instrumentais da época, e informações históricas e estilísticas sobre os compositores e a ópera *Otello*. Como resultado, identificamos ritmos, notas, sinais, dinâmicas, indicações expressivas e práticas estilísticas que permitem aproximar a performance da adaptação de Giuliani ao original de Rossini.

Palavras-chave: *Assisa à piè d’un salice*, Gioachino Rossini, Mauro Giuliani, Interpretação Informada

Abstract: In this article, we discuss the guitar interpretation of the aria “*Assisa a piè d’un salice*” from the 3rd act of the opera *Otello*, composed by Gioachino Rossini in 1816. Also known as the “Willow Song”, this aria, sung by the character Desdemona, was transcribed by the guitarist and composer Mauro Giuliani around 1820, and is part of op. 119 of the potpourri “*Le Rossiniane – prima parte*”. We aim to inform about its performance by comparing its primary sources, also providing information about its emotional and dramatic context, vocal and instrumental practices and conventions of the time, and historical and stylistic information about the composers and the opera *Otello*. As a result, we identified rhythms, notes, signs, dynamics, expressive indications, and stylistic practices that allow the performance of Giuliani’s adaptation to be closely aligned with Rossini’s original.

Keywords: *Assisa à piè d’un salice*, Gioachino Rossini, Mauro Giuliani, Informed Performance.

Este artigo é um recorte de uma tese em andamento que aborda a interpretação violonística de árias da ópera italiana do início do século XIX, reelaboradas¹ por compositores guitarristas atuantes no mesmo século. Damos aqui uma ênfase à relação entre os compositores Gioachino Rossini (1792-1868) e Mauro Giuliani (1781-1829). Este último compôs e publicou *Le Rossiniane*² para guitarra³ entre 1820 e 1828, compreendendo seus op. 119 a 124, que hoje representam o expoente de sua produção para o instrumento, “a mais importante obra do gênero *pot-pourri* da qual a literatura do violão pode se orgulhar” (Chiesa, 1976, p. ii):

As seis *Rossiniane* para violão solo de Mauro Giuliani, op. 119-124, são fantasias ou *pot-pourris* sobre temas de Rossini. Brillhantes, inventivas e por vezes sutis, elas combinam a dádiva melódica de Rossini com o virtuosismo instrumental de Giuliani. As primeiras cinco datam de cerca de 1820-1823, quando Giuliani estava em Roma e conheceu pessoalmente Rossini, e a última foi publicada entre 1827-28. Todas elas são, em todos os sentidos, obras italianas⁴, compostas por um compositor italiano, na Itália, no momento de pleno surgimento da popularidade das óperas de Rossini (Jeffery, 2002, p. 5).

De acordo com a carta escrita em Roma, a 23 de julho de 1822, e enviada ao editor vienense Domenico Artaria (1765-1823), Giuliani manifesta o interesse em compor *Rossiniane* “até o nº 12 ou 18” (Jeffery, 2002, p. 5), tamanho seu conhecimento e intimidade com as óperas de Rossini. De fato, além das seis peças que integram *Le Rossiniane*, Mauro Giuliani compôs diversas outras obras

¹ Termo derivado da tese de Flávia Vieira Pereira (2011), “As práticas de reelaboração musical” que, segundo a autora, englobam: “transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase” (p. 3).

² Conjunto de 6 obras que homenageiam Rossini e citam temas famosos de suas óperas. Jeffery (2002) afirma que “hoje estas seis obras são geralmente conhecidas pelos intérpretes (e também por alguns editores) como “Rossiniana” nº 1 ao nº 6. Mas o termo utilizado pelo próprio Giuliani não era “Rossiniana”, mas *Le Rossiniane*, no plural” (p. 8), indicativo de que Giuliani concebia as peças como partes de uma obra maior, a exemplo do título dado em seu manuscrito do op. 121: “Le Rossiniane, Terza Parte, Opera 121” (ibidem, p. 8).

³ Instrumento denominado ‘guitarra-clássico-romântica’, ou ‘guitarra de seis cordas simples’. Apesar de se voltar à identificação das técnicas vocais e guitarrísticas que eram amplamente empregadas na performance do repertório das primeiras décadas do século XIX, esta pesquisa busca sugerir maneiras pelas quais um violonista moderno, tocando um violão clássico moderno, pode tentar emular essas técnicas para o público de hoje. Portanto, substituiremos o termo guitarra por violão.

⁴ Senici (2019) afirma que “as razões do sucesso inicial de Rossini estão intimamente ligadas às práticas sociais, formações culturais, correntes ideológicas e eventos políticos da Itália do início do século XIX e, portanto, ligadas às crenças, fantasias, esperanças e desejos de seus habitantes: italianos que ainda não eram totalmente italianos. [...] É um ligeiro exagero dizer que entre o início da década de 1810 e o início da década de 1830 os italianos se moviam de acordo com os ritmos dessas obras – mas, pelo menos, os italianos de classe média e alta [...]” (p. 2), “que liam poesia e ficção [...], que iam regularmente à ópera e liam regularmente sobre ela em periódicos [...] e] cujas vidas foram mais dramaticamente tocadas por mudanças radicais na realidade política e social” (ibidem, p. 138).

inspiradas em melodias de óperas, citando Paisiello, Mozart, Bellini, Donizetti, Nicolini, Spontini, Isouard, Himmel, Paer e diversos outros compositores, “especialmente na forma *pot-pourri*, a exemplo de seus op. 18, 26, 28, etc., para violão solo, ou seu op. 53 para flauta (ou violino) e violão” (Jeffery, 2002, p. 5). Porém, nas reelaborações de Giuliani são muito mais frequentes citações de Rossini (principalmente na forma de *Gran Pot-Pourris*, tema e variações, divertimentos, fantasias e transcrições completas de aberturas, para diversas formações).

Referindo-se à incorporação de temas pertencentes a Rossini na obra *Le Rossiniane*, Chiesa (1976) comenta que o resultado “é um afresco maravilhoso de grande imediatismo e inventividade, bem como uma exibição magistral de escrita para violão” (p. ii). As seis peças que a compõem possuem uma sistematização estrutural similar, conforme observa Zangari (2013): “todas [...] têm uma introdução padronizada, semelhante a uma abertura operística, seguida de temas [de Rossini]⁵ e suas variações, seções de transição que ligam cada citação de ária, e uma *coda*, evocando um *finale* operístico” (p. 34).

Abordamos neste artigo a interpretação ao violão do tema da ária “*Assisa à piè d’un salice*”, proveniente do 3º ato da ópera *Otello* (1816), de Rossini, reelaborada para violão por Mauro Giuliani em sua *Rossiniana n° 1*, op. 119⁶ (1820-2), na forma de tema com duas variações e uma *coda*⁷. Buscamos informar a interpretação deste tema com a comparação entre suas fontes primárias

⁵ Nestas seis obras, 30 temas de Rossini – provenientes de 16 de suas 39 óperas – foram citados e reelaborados por Giuliani, “incluindo 9 *opera seria*, 5 *buffa* e 2 *semi-seria* (Zangari, 2013, p. 57). De acordo com Jeffery (2002), “algumas das identificações dos temas já são dadas nas edições originais, como é o caso dos op. 121 [n° 3], 124 [n° 6] e do manuscrito autógrafo do op. 123 [n° 5], embora a edição impressa de Diabelli não tenha inserido estas indicações. [...] Mas o primeiro estudo integral dos temas das *6 Rossiniane*, com identificações precisas, foi realizado no artigo ‘*Le sei Rossiniane di Mauro Giuliani*’ de Stefano Castelvechi, publicado no *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, 1986, n° 1 a 3” (p. 9). Esta lista está reproduzida no livro de Jeffery (2002, p. 10-5) e no apêndice 4 da tese de Zangari (2013, p. 96-7).

⁶ No op. 119 de Giuliani são citados temas de cinco árias de Rossini: 1) “*Assisa à piè d’un salice*” – *Otello*, 3º ato (Desdêmona); 2) “*Languir per una bella*” – *L’Italiana in Algeri*, 1º ato (Lindoro); 3) “*Con gran piacer ben mio*”, do dueto “*Ai capricci della sorte*” – *L’Italiana in Algeri*, 1º ato (Isabella/Taddeo); 4) “*Caro, caro ti parlo in petto*”, do rondó “*Pensa alla patria*” – *L’Italiana in Algeri*, 2º ato (Isabella/Coro); 5) “*Cara, per te quest’anima*”, do dueto “*Amor! Possente nome*” – *Armida*, 1º ato (Armida/Rinaldo) (Castelvechi 1986, apud Zangari, 2013, p. 96).

⁷ Esta ária foi também reelaborada para *terz guitar* no op. 7 de Zani de Ferranti (1801-1878): ‘*Fantaisie Variée sur la Romance d’Otello Assisa à piè d’un salice*’, que compreende: *Introduzione, Allegro Vivace, Tema (Andante Cantabile), 3 variações (Allegro – Allegretto – Allegretto), Capriccio, Siciliana e Finale*.

(a edição *Urtext*⁸ da ópera *Otello*⁹ e a primeira edição da *Rossiniana n° 1*, publicada por Artaria) (Giuliani IN Jeffery, 2002).

No entanto, são necessárias algumas ressalvas para que nossa tentativa de vasculhar os originais de Rossini e de Giuliani não se resuma ao apontamento de divergências entre as fontes, visto que a fidelidade ao texto original não era a principal diretriz nos arranjos de Giuliani¹⁰, que intencionalmente não segue de forma estrita melodias, ritmos e harmonias das árias originais de

⁸ Edição *Urtext* de Michael Collins, publicada pela *Fondazione Rossini* em 1994 (disponibilizada no site IMSLP em 27 de maio de 2023). Disponível em: <[https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/6b/IMSLP856706-PMLP32913-Rossini_-_Otello_\(Full_Score_ed_Collins\)_-_Volume_2.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/6b/IMSLP856706-PMLP32913-Rossini_-_Otello_(Full_Score_ed_Collins)_-_Volume_2.pdf)>. (Acesso em: 11 nov 2023). Segundo Grier (2008), as edições *Urtext* começaram a ser publicadas em Berlim ao final do séc. XIX, em resposta à proliferação e excesso de intervenções das edições interpretativas. “Mais recentemente, os partidários do conceito *Urtext* têm reconhecido que a intervenção editorial é inevitável, permitindo o conjunto de indicações para a interpretação, ainda que limitadas às digitações e os golpes de arco” (ibidem, p. 133). De acordo com o site da *Fondazione Rossini* (<https://www.fondazionerossini.com/edizione-critica-delle-opere-di-gioachino-rossini/>), “o objetivo da Edição Crítica não é apenas a restituição filológica das óperas, mas também a criação de partituras que permitam concretamente a sua execução. [...] Desde 1980, são adotadas as edições críticas da *Fondazione Rossini* nas apresentações do *Rossini Opera Festival*, permitindo assim uma verificação imediata do trabalho realizado do ponto de vista filológico e prático”.

⁹ É importante ressaltar que há dois manuscritos da ópera *Otello* disponibilizados pela biblioteca digital *Internet Culturale* no site IMSLP (<https://imslp.org/>): o primeiro, datado no site a 1850 (mas com a inscrição “*Registrata nel catalogo in Giugno 1870*” em seu frontispício) e o segundo, datado no site a 1860 (sem menção à data no documento). Ambos são provavelmente de copistas, tanto pela data quanto pela caligrafia visivelmente diferente da de Rossini. Mesmo não sendo um manuscrito autógrafa, optamos por consultar o primeiro manuscrito quando necessário, especialmente para observar características gráficas, como contorno melódico, disposição da notação instrumental, símbolos e indicações expressivas utilizadas.

¹⁰ Cook (2013), observa como a corrente de interpretação virtuosística do século XIX estava alheia a princípios como ‘fidelidade à obra’ e ‘reprodução objetiva da notação e das intenções do compositor’ diferentemente das principais correntes interpretativas que chegaram ao século XX, mais propensas ao paradigma textualista - no qual a música resulta de um texto que a prescreve, “soando como está escrita” (p. 3). “A corrente principal do *pianismo* do século XIX [...] se centrava no culto do virtuosismo e culminou nas “guerras do piano” do segundo quartel do século: intérpretes rivais tocavam principalmente suas próprias composições, que eram muitas vezes variações de árias operísticas populares da época, e às vezes improvisavam – mas em todos os casos o foco estava na habilidade atlética e na exibição competitiva da performance” (ibidem, p. 21). Acreditamos que Giuliani – mesmo sendo guitarrista e não tendo muitos ‘adversários’ a rivalizar – seja um importante membro dos primórdios deste movimento de virtuosismo instrumental que reelaborava árias operísticas em voga no período, não tendo, portanto, a fidelidade ao original como preocupação primordial em suas transcrições.

Rossini. Ao invés de transcrever, sua intenção parece ser muito mais a de fornecer uma adaptação¹¹ mais autônoma, uma verdadeira reelaboração do original, que demonstra uma compreensão profunda da obra de Rossini e um entendimento orgânico das possibilidades de adaptação do *bel canto* ao idiomatismo violonístico. Ao trazer uma impressão geral da ária de Rossini e de seu contexto emocional, a adaptação funciona como uma obra solista independente, que utiliza tais materiais temáticos em novos desenvolvimentos composicionais e na exploração do virtuosismo instrumental.

Como afirma Peter Szendy (2001, apud Pereira, 2011), “o arranjador¹² é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra” (p. 5). Sobre esta afirmação – perfeitamente aplicável a Giuliani – Flávia Pereira (2011) comenta:

Szendy nos propõe perceber um arranjo, uma transcrição, como sendo uma espécie [...] de escuta crítica do arranjador [...] A possibilidade de observar um arranjo ou uma transcrição como uma nova escuta poderia nos mostrar a amplitude da experiência musical, nos colocando frente à perspectiva de permanente reconfiguração desta experiência e, conseqüentemente, de nossas próprias escutas. Se substituíssemos o termo escuta de Szendy pelo termo interpretação, não poderíamos dizer que o arranjo se torna então uma espécie de escrita da interpretação? Ou seja, o arranjo ou a transcrição sendo como um registro escrito de uma interpretação específica, ou de uma escuta que não se contenta em ser passiva. Assim, poderíamos perceber a experiência de uma reelaboração musical [...] como a expansão de uma experiência da música através da transformação do original. A possibilidade de [...] uma escuta dupla, diversificada entre a obra original e a obra reelaborada, nos faz perceber a multiplicidade da realidade musical. A escuta de uma reelaboração nos mostra o quanto uma obra pode ser flexível, expandida através de uma orquestração, ou condensada por uma redução para piano, por exemplo (Pereira, 2011, p. 5-6).

¹¹ Flávia Pereira (2011) comenta que a adaptação “parece ser exatamente o contrário de transcrição, pois [...] numa transcrição, evita-se afetar a obra, o meio instrumental é que irá se adaptar, se adequar à obra” (p. 217). Já a adaptação “poderia ser então uma prática na qual se busca adequar uma determinada obra a alguma coisa, ou seja, modificar algo para torná-la ‘conforme a’ [...]. Nesse caso, a obra é adequada, ajustada, manipulada em relação a algo que pode ser o público, o meio instrumental, ou o contexto, ou seja, a música é [...] direcionada para fins específicos. [...] Uma adaptação musical poderia significar então adequar uma música a um novo contexto, [...] gênero, formato, ou linguagem, ou mesmo uma nova formação instrumental” (p. 217). Consideramos que este é exatamente o caso das seis peças que integram *Le Rossiniane* de Mauro Giuliani.

¹² O arranjo se assemelha à adaptação em diversos aspectos, pois “se há mudança de linguagens e contextos, espera-se que haja mudanças também na manipulação dos elementos estruturais” (Pereira, 2011, p. 217).

Ou seja: sabemos que com *Le Rossiniane*, Giuliani realiza uma síntese da cultura operística italiana do período, constrói um panorama das óperas mais em voga de Rossini na época e explora a “emulação” (Zangari, 2013, p. 10) vocal e instrumental, fornecendo os mais representativos exemplos violonísticos da tradição de adaptação do *bel canto* ao virtuosismo instrumental¹³, como farão a seguir Liszt¹⁴ e diversos outros compositores do romantismo musical. Logo, o escopo da performance destas obras se amplia, visto que se deve “compreender o contexto das *Rossiniane* não apenas como peças para violão, mas como *arranjos de música vocal*” (Zangari, 2013, p. 4, grifo nosso).

Diante destas ressalvas, é nítido observar que a intenção de Giuliani parece ser mais a recriação dramática e a reelaboração composicional que a transcrição fidedigna. Logo, em que sentido, então, este tipo de comparação (entre fontes primárias de Rossini e Giuliani) é válida? Evidentemente, nosso intuito não é o de contestar ou corrigir a adaptação violonística de Giuliani, mas sim – a partir da liberdade interpretativa que caracteriza este repertório virtuosístico – evidenciar sutilezas melódicas e aspectos emocionais da cena operística original, além de aproximar nossa interpretação das tradições estilísticas e convenções de performance pertinentes à ópera do séc. XIX, como o improvisado e a ornamentação (Zangari, 2013; Scarduelli, 2023).

Por fim, antes de iniciar a comparação, convém nos perguntarmos acerca da contribuição desta pesquisa diante do panorama de gravações primorosas deste repertório. De acordo com Zangari (2013), mesmo com muita precisão virtuosística, algumas gravações “carecem de visão estilística [...], dando pouca atenção à expressividade na melodia e carecendo de compreensão da tradição vocal italiana na qual esta música está fundamentada” (p. 60). Assim, a comparação entre as fontes primárias pode gerar insights estilísticos acerca da interpretação deste repertório:

¹³ “Em uma carta à editora milanesa Ricordi, datada de 6 de fevereiro de 1821, Giuliani escreveu: “Durante a minha estadia em Roma compus várias peças musicais em um *estilo nunca antes conhecido* (grifo nosso), fruto da minha convivência pessoal com Rossini, que me favoreceu com muitas peças originais das quais eu poderia arranjar o que quisesse; e eu gostaria de publicar esta música” (apud Jeffery, 2002, p. 5). De acordo com Zangari (2013), “as *Rossiniane* eram vistas por Giuliani como um estilo desconhecido porque nelas se pode encontrar uma bela mistura de virtuosismo instrumental combinado com a escrita em coloratura do *bel canto* de Rossini, entremeadas de melodias expressivas e até recitativos que exibem uma ampla gama de sentimentos” (p. 58).

¹⁴ De acordo com Taruskin (2005), dentre as primeiras composições de Liszt – algumas delas apresentadas por ele, aos 12 anos de idade (1824), num concerto em Londres – estão as *Variations brillantes sur un thème de G. Rossini* e o *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini* (p. 288).

Além de entender o contexto emocional das árias, pode-se obter uma percepção considerável dessa música explorando suas origens; ideias de instrumentação, tipo de voz, qualidade e timbres vocais, tonalidades, andamentos e indicações expressivas podem ser imediatamente identificadas após a leitura das partituras originais da ária. Ao se atentar profundamente a elas, pode-se preparar a performance destas obras instrumentais de uma maneira mais informada historicamente (Zangari, 2013, p. 3).

1. Procedimentos para comparação das fontes primárias

Dispomos abaixo o tema da ária “*Assisa à piè d’un salice*”, de Rossini (primeira exposição - Figura 1) e a sua reelaboração na *Rossiniane n° 1*, por Giuliani (Figura 2), utilizando fontes primárias das obras.

FIGURA 1 – Trecho com a 1ª exposição do tema pela voz – ária *Assisa à piè d’un salice*, de Rossini

The image displays a musical score for the aria "Assisa à piè d'un salice" by Rossini. The score is arranged in two columns and includes parts for various instruments and the vocal line. The vocal line is written for Desdemona and includes the lyrics: "As - si - sa ap - piè d'un sa - li - ce, im - più cru - de - le a - mo - re, l'au - ra tra i ra - mi". The score is marked with dynamic indications such as *[pp]*, *[pp] dolce*, and *[pp] pizz.*. The tempo and mood are indicated as *And.te* and *And.te*. The score is divided into measures, with measure numbers 170, 177, and 189 clearly visible. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Si^b (Cl. in Si^b), Bassoon (Fg.), Cor in Sol (Cor. in Sol), Trombone in Si^b (Tbn. in Si^b), Arpa (Arpa), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.).

Fonte: edição Urtext de *Otello*, de Michael Collins, 1994, p. 789-92.

FIGURA 2 – Compassos 1 a 18 do tema de Desdêmona (*Assisa à piè d’un salice*) adaptado para violão por Giuliani



Fonte: Jeffery, 2002, p. 20

Para facilitar a discussão pormenorizada das situações interpretativas e obter uma melhor visualização desta comparação, adotamos os seguintes procedimentos:

- a) reproduzimos as edições da ária e de Giuliani para uma mesma partitura¹⁵, cada uma ocupando uma pauta;
- b) demos ênfase à melodia vocal¹⁶ de Rossini nesta comparação. Como pode ser observado comparando-se as Figuras 1 e 2, Giuliani concentra seu acompanhamento naquele realizado pela harpa, alterando a figuração original em baixo d’Alberti para outra mais idiomática, acomodando melhor as combinações do acompanhamento com a melodia vocal – o que pode ser melhor observado na Figura 3. A sustentação dos baixos em semínimas por Giuliani reproduz e sintetiza o

¹⁵ Tomamos a liberdade de transpor os fragmentos retirados da edição Urtext de Michael Collins para a tonalidade da edição de Giuliani, visando facilitar a comparação para o leitor.

¹⁶ Sobre a notação utilizada para o canto neste artigo: Elaine Gould (2011) afirma que “até meados do século XX, um colchete separado era usado para cada sílaba na música vocal, e as notas dentro de um pulso tinham seus colchetes unidos somente para indicar que uma sílaba ocupava mais de uma nota. Na configuração silábica, essa notação torna difícil a leitura de todos os ritmos, exceto os mais simples, um problema agravado pelo fato de que a subjaçência ao texto muitas vezes distorce o espaçamento das notas [...]. A união de colchetes conforme ocorre na música instrumental (ou seja, a união de todas as notas separando por tempos) agora é usada na música vocal juntamente com ligaduras que agrupam as sílabas (p. 435).

preenchimento harmônico realizado pelas cordas. Além da figuração dos arpejos, o acompanhamento de Giuliani apresenta diferenças pontuais frente ao original (por exemplo, inversões de acordes e deslocamentos rítmicos). Optamos por discutir as mais significativas nos textos explicativos – citados na letra d;

FIGURA 3 – Comparação do acompanhamento em *Assisa à piè d’un salice*, de Rossini (1ª frase) à adaptação de Giuliani (cp. 1 a 7)

The image displays a musical score for the piece "Assisa à piè d'un salice". It is divided into two main sections, each with four measures. The top section is Rossini's original score, and the bottom section is Giuliani's adaptation. The score is written in 2/4 time and G major. The top system shows the harp part, followed by the string parts (violin 1 and 2, viola, and cello/viola). The bottom system shows the harp part, followed by the string parts. The middle system shows the comparison of the two versions. The score includes dynamic markings like "pp" and "p", and performance instructions like "fim tutti" and "pp sottovoce".

Fonte: Autores

c) adicionamos, à comparação citada na letra a, uma terceira pauta (inferior), com o objetivo de discutir possíveis aproximações da adaptação para violão ao original de Rossini – por isso a nomeamos “Possibilidades Interpretativas”. Deste modo, a utilização desta terceira pauta se

restringe aos compassos que apresentam diferenças entre as duas fontes superiores (Rossini e Giuliani). Em alguns casos, a tentativa de aproximação ao original se mostra inviável idiomáticamente ou resulta pobre do ponto de vista textural e/ou musical. Nestes casos, discutimos como as soluções apresentadas por Giuliani, mesmo mais distantes do original, mostram-se mais dinâmicas e funcionais idiomática e musicalmente. Logo, alguns trechos constantes nesta pauta inferior não são sugeridos para a interpretação; sua função é apenas dar subsídios à discussão.

d) sinalizamos também as diferenças entre as duas fontes superiores (Rossini e Giuliani) com letras maiúsculas em azul: a cada uma delas é vinculado um texto explicativo, com a finalidade de discutir e analisar as influências de tais diferenças na performance e sua viabilidade interpretativa, associando-as ainda ao contexto emocional e cênico original, às convenções e práticas vocais e instrumentais da época, e às informações históricas e estilísticas sobre os compositores e a ópera *Otello*.

e) trouxemos à baila, em alguns pontos, a transcrição para violão de Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878) de *Assisa à piè d’un salice*, comparando as abordagens e discutindo os diferentes resultados musicais e idiomáticos.

f) analisamos ainda gravações de referência de violonistas para identificar possíveis soluções e alternativas técnico-interpretativas para a ária em questão.

2. Comparação entre fontes primárias do tema de “Assisa à piè d’un salice”: possibilidades interpretativas

No solo de harpa que abre a ária *Assisa à piè d’un salice*, Rossini fornece a indicação de andamento “*Affettuoso*” (Figura 4), enquanto Giuliani não oferece nenhuma indicação. Sobre tal andamento, Fallows (2001) comenta que

François Couperin (usando *affectueusement*) e Gottlieb Muffat estavam entre os primeiros de uma série de compositores que o favoreceram [o termo *Affettuoso*] como uma indicação de andamento e expressão para os seus movimentos lentos. Os teóricos [da época] foram quase unânimes em colocá-lo entre *adagio* e *andante* como uma designação de andamento independente; e como uma qualificação apareceu mais frequentemente com *largo*, *adagio* e *larghetto*. Talvez o uso mais famoso de afetuoso esteja no segundo

movimento do Quinto Concerto de Brandemburgo de Bach: a formalidade e a delicadeza desse movimento deveriam ser suficientes para explicar por que a palavra saiu de moda no século XIX.

A citação traz maior dimensão quanto ao andamento da ária e, portanto, de sua adaptação para violão: entre *adagio* e *andante*. Quando observamos gravações atuais da ária de Rossini e do trecho correspondente da Rossiniana n° 1 de Giuliani, nota-se que os andamentos propostos nas gravações da ária original são bem mais lentos que os andamentos das gravações violonísticas¹⁷. Obviamente, a obra de Giuliani reflete um pensamento virtuosístico-instrumental independente ao original; além disso, evidentemente há um limite para a redução do andamento devido às características naturais de sustentação do violão – podendo inclusive prejudicar a execução dos pressupostos da emulação do *bel canto*¹⁸, como o legato. Porém, discutimos aqui a possibilidade de agregar mais melancolia, languidez, angústia e expressividade ao tema a partir da aproximação ao andamento da ária de Rossini, e do emprego de elementos expressivos como a agógica e o *rubato*.

A expressividade do andamento lento *Affettuoso* é intensificada por Rossini com as indicações “*espressivo*” (para a introdução da harpa) e “*con espressione*” (para o canto – Figura 1), geralmente traduzindo-se interpretativamente em oscilações da agógica, emprego do *tempo rubato*, inflexões cadenciando as ornamentações e enfatizando tensões e saltos melódicos, evidenciando a expressividade do texto – como ocorre nas gravações citadas da ária original. Estes elementos

¹⁷ Por exemplo, quando se compara o andamento médio do referido trecho em gravações de Patrizia Ciofi (2009 – aproximadamente 56 bpm), Jessica Pratt (2008 – aproximadamente 58 bpm), e Julia Lezhneva (2010 – aproximadamente 61 bpm) ao de gravações violonísticas de Frédéric Zigante (1994 – aproximadamente 96 bpm), David Russell (1999 – aproximadamente 103 bpm) e Goran Krivokapic (2019 – aproximadamente 103 bpm).

¹⁸ Devemos destacar que o *bel canto* italiano, mesmo quando se observam exclusivamente as obras de Rossini, não constitui um estilo uniforme. García ([1847] 2012) afirma que “se levarmos em conta as diferentes características que a melodia apresenta e as diferentes formas de interpretá-la, descobrimos que também existem três estilos principais dos quais derivam os demais [...]: o estilo amplo, ou *canto spianato*; o estilo florido, ou *canto fiorito*; o estilo dramático, ou *canto declamato*” (p. 251). García ([1847] 2012) afirma que o estilo encontrado em *Assisa à piè d’un salice* é o “canto di maniera” (p. 268), uma subdivisão do *canto fiorito*, adequada a vozes maduras: um estilo elegante e delicado, cuja vocalização [...] é bem colorida por timbres e expressão, mas é destituída de potência e brio [...]. Convém a sentimentos graciosos, cuja expressão é alegre e sentimental; por isso é também chamado de *canto di grazia* (García, 1985 apud Pacheco, 2006, p. 270).

interpretativos observados nestas gravações correspondem aos diversos fatores¹⁹ que formam a “Arte do Fraseado”, descrita no tratado de Manuel García ([1847] 2012). Este é um ponto extremamente relevante para a interpretação historicamente informada deste repertório, e que pode ser observado em um número menor de gravações violonísticas.

2.1 Marcação comentada A

FIGURA 4 – Comparação entre a melodia vocal da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniane nº 1*, com a marcação comentada A. Na pauta inferior, possíveis aproximações ao original.

Fonte: Autores

A) Observamos que a semicolcheia que serve de anacruse em *im-mer-[sa]*²⁰ foi adaptada como colcheia na reelaboração de Giuliani. Entendemos que esta escolha do violonista valoriza ritmicamente a primeira nota do salto melódico de 6ª menor (Mi-Dó), momento mais expressivo da primeira semifrase, ao enfatizar a palavra ‘imersa’ (em dor). Porém, observamos no original que os ritmos pontuados são motivos recorrentes, relacionados ao contexto dramático da ária de

¹⁹ Segundo García ([1847] 2012) “os elementos principais da arte de frasear são a pronúncia, a constituição da frase, a respiração, o tempo [regular, livre, misto e as irregularidades – *rallentando*, *acclerando*, *ad libitum*, e o *tempo rubato*], o *forte-piano* [dinâmica, inflexões e diversos tipos de articulação], os ornamentos e a expressão [dividida em 8 sinais que revelam a emoção humana]” (p. 136).

²⁰ Tradução retirada de Sousa (2018, p. 54): *Assisa à piè d’un salice, immersa nel dolore* (Sentada ao pé de um salgueiro, imersa em dor).

Desdêmona²¹; assim, decidimos nos aproximar ao original e adotar a semicolcheia (segunda nota em vermelho na pauta Possibilidades Interpretativas), também por não oferecer complicações idiomáticas na performance. Logo, não adotamos os ritmos²² presentes em *salice* e *immersa*, pois alterariam profundamente o caráter da transcrição de Giuliani, já tendo sido contempladas na transcrição de seu contemporâneo Zani de Ferranti (Figura 7).

Rossini emprega o sinal ▷²³ em *sa-lice* e em *im-mer-sa*, dois ápices melódicos da primeira frase seguidos de saltos descendentes e conectados a pontos de grande importância expressiva do texto²⁴. Dada a significância do texto e a maneira como o sinal foi grafado por Rossini (Figura 1), interpretamos os sinais ▷ como indicações de acentuação, que irão implicar diretamente no toque do dedo anular da mão direita do violonista. Para distinguir estas duas ênfases dos outros toques do anular (que já são naturalmente realizados de forma destacada para evidenciar a melodia frente ao

²¹ A ária *Assisa à piè d’un salice*, também chamada de Canção do Salgueiro, está inserida num fluxo musical unificado no III ato da ópera *Otello*, o apogeu dramático desta obra cujo final trágico inaugura a *opera seria* romântica. Esta ária corresponde ao momento em que a opressão, a angústia e a sensação premonitória da tragédia – que vêm se acumulando no espírito de Desdêmona ao longo de toda a ópera – se mostram de maneira mais nítida. Aqui, ao invés dos arroubos virtuosísticos cheios de energia e vitalidade que caracterizam a música de Rossini, o caráter apresentado é elegíaco, a forma é estrófica com variações ornamentais, e o texto – lúgubre e melancólico – fornece uma aceitação passiva do destino fatalista (Coelho, 2003; Coli, 2003; Rosen, 2003; Osborne, 2007; Pereira, 2017). As características da ária, especialmente a recorrência dos ritmos pontuados (colcheia pontuada + semicolcheia / colcheia duplamente pontuada + fusa), a prevalência de graus conjuntos em um âmbito restrito e reiterativo, marcados por saltos de intervalos menores (terças e sextas), e o cromatismo descendente aproximam o caráter da melodia ao perfil que Baillot (1834) denomina *accent de mélancolie* (p. 200).

²² Ritmos (colcheia duplamente pontuada + fusa) provenientes da edição Urtext de Michael Collins; diferentes no manuscrito de 1850 (colcheia pontuada + semicolcheia).

²³ Na edição Urtext, ▷ ; no manuscrito de 1850, >. Segundo Brown (2002), “compositores do final do século XVIII e início do século XIX adotaram o sinal > (ou ▷) de forma mais extensiva, quer como sinônimo do tipo de efeito que muitos dos seus contemporâneos teriam indicado por *sf* ou *fz*, ou como um acento mais ligeiro do que o implícito nestas marcações [...]. Para quase todos os compositores nascidos depois de 1800, era um sinal absolutamente padrão. As ocorrências deste sinal na música da época, entretanto, revelam uma série de aspectos problemáticos de seu uso. Entre os mais difíceis, está em determinar em até que ponto pode ser puramente acentuado [...], ou onde denota meramente diminuendo [...], ou onde significa uma combinação de ambas as coisas” (p. 106-7).

²⁴ É importante lembrar que a apreensão do contexto dramático e emocional de uma ária de Rossini pode não se dar – como de praxe em outros repertórios – a partir da observação da relação entre a música e o significado do texto. A frequente ausência de uma relação imitativa direta entre a música de Rossini e o texto que ela envolve e acompanha dificulta, num primeiro momento, o direcionamento da performance, tendo sido um dos temas mais atacados e debatidos já na crítica jornalística da época (Senici, 2019). O compositor acreditava numa autonomia da música frente ao texto, que ao invés de refletir seu significado “literal e realista” (Celletti, 1991, p. 151), deveria suscitar o clima emocional; ao invés de representar emoções internas, deveria despertá-las. Porém, Celletti (1991) observa que, como as palavras são impactadas pelo poder emocional da melodia rossiniana, está presente, portanto, uma preocupação do compositor com a relação texto-música, percepção corroborada pelas pesquisas nos esboços de Rossini por Gosset (2004). Nesta ária, como veremos, são frequentes os elementos musicais que aprofundam o significado do texto.

acompanhamento), adotamos nestes dois momentos o toque *apoyando*²⁵, separando ainda baixo e melodia no momento do ataque, procedimento estilisticamente coerente. Giuliani emprega este mesmo sinal (>) na *coda* da ária, com finalidade similar – deste modo, optamos por adicioná-lo à pauta inferior (destaque em vermelho). Consideramos ainda que a mesma ênfase melódica deve ser empregada em *a-mo-re* (Figura 9) conforme será discutido na letra H.

Por fim, merece destaque a escrita pontilhada e a indicação [*pp sottovoce*] para o acompanhamento das cordas (Figura 3), refletindo o caráter geral do acompanhamento e fornecendo insights sobre sua execução: sempre contido, à meia-voz, em segundo plano, num timbre mais fechado²⁶, permitindo que a melodia conquiste toda a evidência.

2.2 Marcação comentada B

FIGURA 5 – Comparação entre a melodia vocal da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniane n° 1*, com a marcação comentada B. Na pauta inferior, possíveis aproximações ao original. Abaixo, *ossia* com a solução de Pavel Steidl²⁷ para o trecho

Fonte: Autores

²⁵ Como ressalta Zangari (2013), esta “melodia deve ser executada com um som expressivo e caloroso de forma a representar o sentimento de angústia e dor que Desdêmona está vivenciando [...]; para o guitarrista moderno, a implementação do *apoyando* é natural” (p. 82).

²⁶ Há uma preocupação para o intérprete com o equilíbrio entre a emulação dos timbres vocal e instrumental. Aguado (1843 apud Zangari, 2013), violonista contemporâneo a Giuliani, sugere que a sonoridade da harpa seja imitada dedilhando-se as cordas “nos últimos trastes do braço, arredondando a mão e conseqüentemente o pulso” (p. 82), resultando num timbre *dolce*, produzido pela mão direita *sul tasto* (sobre os trastes). Há aqui, então, uma total correspondência entre os timbres desejados para a emulação da voz (*bel canto*) e da harpa.

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nUYrz54-yzM>>.

B) Podemos observar que em “*nel do[lo-re]*” Rossini sobe um tom (notas Mi-Fá#), enquanto na reelaboração de Giuliani, o trecho equivalente permanece na mesma altura (notas Mi-Mi), deixando a passagem pelo Fá# somente para o ornamento do compasso seguinte. Decidimos aqui nos aproximar ao original e adotar a ascensão Mi-Fá# (nota adicionada em vermelho), visto que a nota Fá# forma dissonâncias com o baixo e o acompanhamento, reforçando, portanto, a palavra *dolore*.

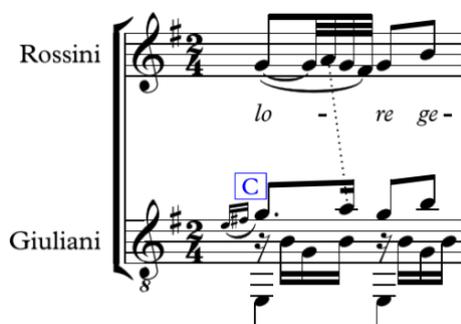
A ligadura de expressão empregada por Rossini remete à importância da manutenção do legato na realização de um salto melódico e na pronúncia do texto – uma das principais características do *bel canto* rossiniano²⁸ (Celletti, 1991). Como esta notação não é típica no repertório violonístico, decidimos não adotá-la; porém, é essencial que o violonista, ao tentar emular o *bel canto* busque um legato apurado, uniformidade dos ataques – especialmente na melodia, homogeneidade da mão direita em transições (deslocamentos da mão esquerda ao longo do braço do instrumento e mudanças de corda durante a execução de uma mesma melodia), assim como um timbre que contemple suavidade (toque *dolce*) e vibrato – ou como afirma Celletti (1991) “calor de emissão” (p. 147).

Por fim, colocamos como possibilidade de performance o trinado entre as notas Mi-Fá# realizado pelo violonista Pavel Steidl (em gravação no YouTube em instrumento de época), visto que esta ornamentação envolve as duas notas do original e prenuncia as coloraturas que Rossini incrementa a cada repetição da melodia, que neste caso, serão substituídas pelas duas variações de Giuliani.

²⁸ “Os arcos simétricos do *cantabile* de Rossini exigem, por sua natureza inerente e íntima, que as notas individuais de cada frase sejam unidas por um legato extremamente bem executado; mas isso só pode ser alcançado através de um tom homogêneo e delicado, além de uma flexibilidade que permite ao cantor fazer *crescendos* ou *diminuendos* quase imperceptíveis, indo além das marcas de expressão escritas pelo compositor e, muitas vezes, até mesmo uma embrionária *mesa di voce* (<>) em cada nota de uma certa duração. Quando passamos para a frase seguinte, quer a voz esteja subindo ou descendo, a mudança deve garantir uma uniformidade absoluta de cor e intensidade. Em suma, o *cantabile* de Rossini, com sua suavidade e delicadeza de melodia e sua forma de se desenvolver em desenhos simétricos, impulsiona o cantor tecnicamente bem formado e penaliza o cantor que não o é” (Celletti, 1991, p. 147).

2.3 Marcação comentada C

FIGURA 6 – Comparação entre a melodia vocal da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniane n° 1*, com a marcação comentada C.



Fonte: Autores

C) Não apenas neste exemplo, mas por diversas vezes, a adoção estrita da ornamentação original de Rossini mostra-se inconciliável com a manutenção do acompanhamento e da linha do baixo ao violão. Assim, observamos que nos trechos mais ornamentados, Giuliani quase sempre opta por reduzir a extensão da ornamentação de Rossini, diminuindo o número de notas envolvidas e promovendo a sustentação das notas principais da melodia (demonstrada na Figura 6 através da linha pontilhada). Assim, Giuliani encontra uma maneira de evidenciar as notas principais do canto, sem perder o contorno melódico que o caracteriza, ao mesmo tempo em que mantém o acompanhamento presente, evitando um esvaziamento da textura. Entendemos que a razão principal dessa escolha não é somente uma questão de viabilidade técnica ou idiomatismo violonístico, mas sim o fato de Giuliani estar plenamente imbuído do papel tímbrico e cênico²⁹ do principal instrumento na orquestração desta ária: a harpa. Por isso, observamos ao longo de sua reelaboração do tema *Assisa à piè d’un salice* uma ênfase na manutenção do acompanhamento

²⁹ A percepção aguda, profunda sensibilidade e intensa vivência do mundo contemporâneo a Rossini permitiram que Stendhal trouxesse relatos riquíssimos, como este a seguir, que destaca como esta ária está interligada à Canção do Gondoleiro, que a precede, com texto do *Inferno* de Dante, e ressalta a importância cênica da harpa: “O canto do gondoleiro [‘não existe dor maior do que se lembrar dos tempos felizes no seio da miséria’] lembra a jovem veneziana a sorte da escrava fiel [Isaura] que, comprada na África, cuidou de sua infância e morreu longe de sua pátria. Desdêmona, percorrendo o seu quarto com passos precipitados, vê se junto de sua harpa que, nos grandes teatros italianos permanece imóvel no lado esquerdo da cena. O leito fatal está no meio. Desdêmona cede à tentação de deter-se perto de sua harpa; canta a romança da escrava africana, sua ama de leite: *Assisa à piè d’un salice*” (Stendhal, 1995, p. 203).

arpejado e na sustentação de notas mais longas em momentos cadenciais, em detrimento da ornamentação melódica presente no original. Portanto, não sugerimos aqui adoção da ornamentação original. No entanto, na adaptação de Zani de Ferranti (1801-1878) é possível ver como os espaços entre os acompanhamentos são utilizados para aproximar aos ornamentos de Rossini:

FIGURA 7 – Quatro primeiros compassos da adaptação de Zani de Ferranti de *Assisa à piè d’un salice*. Em destaque, a ornamentação do trecho correspondente ao texto *dolore*



Fonte: ‘Fantaisie Variée sur la Romance d’Otello Assisa à piè d’un salice’. Mainz: B. Schott, 1840, p. 5

2.4 Marcações comentadas D e E

FIGURA 8 – Comparação entre a melodia vocal da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniane n° 1*, com as marcações comentadas D, E, F. Na pauta inferior, possíveis aproximações ao original.

Fonte: Autores

D) No fac-símile de Giuliani, a nota Sol (que corresponde à sílaba tônica de *I-sau-ra*) está escrita como semínima pontuada, excedendo a somatória da duração do compasso (Figura 2) – obviamente um erro de edição. Transcrevemos-na aqui para a duração correta de colcheia pontuada (dado o encontro rítmico das fusas com a quarta semicolcheia do acompanhamento no 1º tempo). Outro erro de edição ocorre no compasso seguinte: a nota melódica Sol está escrita como colcheia no fac-símile de Giuliani. Transcrevemos-na aqui para a duração correta de semicolcheia. As notas ornamentais de Rossini (apojaturas em *I-sau-ra*) foram escritas por Giuliani como notas reais, mas sem causar diferenças significativas na execução. Portanto não sugerimos qualquer alteração além do ajuste da notação rítmica.

No primeiro tempo do compasso anterior, merece menção o emprego do estado fundamental do acorde diminuto por Giuliani, diferenciando-se do original de Rossini, que emprega o acorde na segunda inversão (ver compasso 5 da Figura 3) – seguido por Zani de Ferranti (Figura 10). Essa alteração de Giuliani – mais idiomática e menos complexa em termos de digitação – provoca não apenas a mudança do baixo; mas uma condução melódica dissonante nos graves, além da disposição fechada das vozes do acorde, mantendo o acompanhamento em intervalos próximos e fornecendo uma sonoridade mais concisa. Por ser uma diferença que reflete a escuta e mostra o pensamento de Giuliani enquanto arranjador, não sugerimos qualquer alteração.

E) Este caso é similar ao descrito na letra A). Ao observarmos a melodia do canto, a nota Fá natural (fundamental do acorde napolitano) possui uma anacruse em semicolcheia (Mi), numa sequência de figurações motílicas pontuadas, relacionadas ao contexto dramático e ao caráter melancólico. Porém, a reelaboração de Giuliani omite esta anacruse, prolongando a nota anterior (Sol) por um tempo completo (semínima). Decidimos adotá-la, percebendo ainda que esta anacruse (destacada em vermelho) contribui para uma melhor percepção da ascensão melódica que ocorre a seguir, em âmbito de 6ª menor (Figura 9: Mi - Fá natural – Sol – Lá – Si – Dó) que acompanha um momento fortemente significativo do texto (*dal più crudele*³⁰), e remete ao mesmo salto de 6ª menor presente

³⁰ Tradução retirada de Sousa (2018, p. 54): *gemia trafitta Isaura: dal più crudele amore* (queixava-se a infeliz Isaura sobre o [implacável] cruel amor).

na palavra *immersa [nel dolore]* (do 1º verso), auxiliando a enfatizar o contexto emocional de melancolia, sofrimento e angústia da ária original. Destacamos ainda que a adoção desta anacruse Mi não apenas se aproxima do original, mas contribui para enfatizar o intervalo de 6ª menor, motivico na canção, bem como a sensação de deslocamento rítmico (contratempo) que o próprio Giuliani destacou em sua adaptação, como veremos a seguir nas letras F, G, H.

2.5 Marcações comentadas F, G e H

FIGURA 9 – Comparação entre a melodia vocal da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniana n° 1*, com as marcações comentadas E, F, G, H e I. Na pauta inferior, possíveis aproximações ao original. Abaixo, *ossia* com a solução de Pavel Steidl³¹ para o trecho

The figure displays a musical score with three staves. The top staff, labeled 'R.', shows Rossini's original vocal melody with lyrics 'ra: dal più cru de - - le a - mo - re,'. Annotations E, F, G, and H are placed above the staff, with dotted lines pointing to specific notes. The middle staff, labeled 'G.', shows Giuliani's adaptation of the melody. The bottom staff, labeled 'Poss. Interp.', shows a possible interpretation of the original melody, with dynamics 'f' and 'accel.' marked. A signature 'Pavel Steidl' is visible at the bottom right of the score.

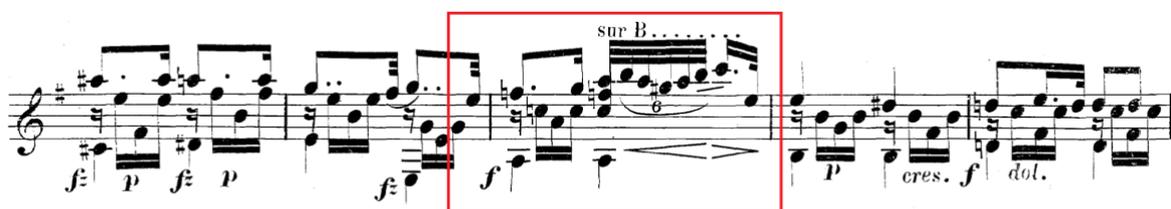
Fonte: Autores

F e G) Aqui temos um exemplo mais claro de transformação do original (reelaboração) por Giuliani. As notas Fá, Lá e Dó (primeiras notas de cada grupo rítmico, circulasdas na Figura 9) são deslocadas ritmicamente por Giuliani para tempos e partes fracas. Além disso, as notas principais que compõem o ornamento de Rossini são destacadas em um ritmo mais simples e colocadas em

³¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nUYrz54-yzM>>.

ascensão melódica direta por Giuliani (linhas pontilhadas) – um procedimento similar ao que descrevemos na letra C: Giuliani quase sempre opta nesta ária pela redução do número de notas envolvidas na ornamentação, promovendo a sustentação das notas principais, para que não se abra um vazio no acompanhamento ou no contraponto devido à complexidade técnica em se realizar a ornamentação original. Comparando a adaptação de Giuliani à de Ferranti, podemos observar como optar por se aproximar à ornamentação original causa um esvaziamento da textura – opção preterida por Giuliani:

FIGURA 10 – Compassos 5 a 9 da adaptação de Zani de Ferranti de *Assisa à piè d’un salice*. Destaque na ornamentação do trecho correspondente ao texto *dal più crudele*



Fonte: ‘*Fantaisie Variée sur la Romance d’Otello Assisa à piè d’un salice*’. Mainz: B. Schott, 1840, p. 5

Destacamos ainda, na edição Urtetx, a indicação ‘*f*’ para a harpa e o canto junto ao texto ‘*più*’, seguida de um sinal de decrescendo em *a-mo-re*³². Observamos que esta indicação de aumento da intensidade no acompanhamento coincide com a entrada do acorde napolitano, a intensificação presente no significado do texto e a ascensão melódica em âmbito de 6ª menor, decrescendo ao se aproximar do ápice melódico e da cadência – como se pode observar também em Ferranti. Adotamos as indicações na pauta ‘Possibilidades Interpretativas’.

Como descrito na letra B, através da ligadura de expressão, Rossini enfatiza a necessidade de se realizar o trecho da ornamentação em legato. Ao se observar a notação empregada por Giuliani (notas da escala entremeadas por pausas), têm-se a impressão, a princípio, que sua intenção é oposta: a de interromper as sustentações, entrecortando a ascensão melódica. Porém, na prática, o efeito resultante é o de síncopes, já que as notas superiores podem ser perfeitamente sustentadas em

³² No manuscrito de 1850, o sinal de decrescendo já ocorre nas sílabas finais de [*cru*]*dele*.

alternância com o baixo, resultando numa escala ascendente em legato, mas deslocada ritmicamente – conforme notamos na pauta Possibilidades Interpretativas.

Observamos ainda que este trecho de Rossini, por conduzir à cadência, reúne várias das condições descritas por García ([1847] 2012) para emprego do *tempo rubato*³³: a apoiatura e o emprego de sílabas longas em *amore*; as dissonâncias que se ressaltam naturalmente na harmonia (nota de passagem, *gruppetto*, o acorde napolitano). Se observarmos sob este ponto de vista, a escrita rítmica deslocada de Giuliani, corresponde a um *rubato* escrito, uma maneira de se utilizar de atrasos e defasagens para provocar a sensação de deslocamento entre melodia e a linha dos baixos. Assim, na prática, as pausas de semicolcheia notadas em F e G, na figura 9, devem ser substituídas por prolongamentos das notas anteriores, evidenciando esse deslocamento rítmico – conforme descrito anteriormente. Por fim, dentro da tradição interpretativa de García, que promove improvisos locais³⁴ nos trechos em *rubato*, alterando significativamente a rítmica original, transcrevemos a solução interpretativa de Pavel Steidl, que simula coloraturas rossinianas no trecho através de ligados da mão esquerda (as ligaduras colocadas no *ossia* reproduzem a execução do violonista).

H) Mais uma vez, a rítmica pontuada remete à ao caráter melancólico, ajudando a reforçar o contexto dramático da ária, conduzindo a frase à cadência, onde Rossini emprega a fórmula completa da apoiatura preparada na palavra *amore [crudele]*, tendo Giuliani retirado a primeira nota: a preparação da dissonância. Porém, como dissemos, a rítmica anterior de Giuliani (na ascensão melódica em âmbito de 6ª) se encontra deslocada, fazendo com que a adoção da figuração

³³ Hudson (2005) define *rubato* como “a alteração expressiva de ritmo ou andamento. Num tipo anterior [*early rubato*], a melodia é alterada enquanto o acompanhamento mantém um tempo estrito. Um tipo posterior [*late rubato*] envolve flexibilidade rítmica de toda a substância musical. Ambos se originaram como parte de uma prática performática não notada, mas posteriormente foram indicados em partituras” (p. 1). Conforme o mesmo autor, a tradição interpretativa de García está inserida no tipo anterior de rubato, (*early rubato*). Para García ([1847] 1975), o *tempo rubato* se distingue nitidamente do *rallentando* e do *accelerando*, que “exigem que o acompanhamento e o canto avancem coordenadamente, e acelerem ou ralentem juntos [...]. O *tempo rubato*, ao contrário, concede esta liberdade somente ao canto” (p. 76). Segundo o autor, esta “é uma das melhores maneiras de proporcionar cor às melodias [...] prolongando apoiaturas, notas que levam uma sílaba longa, notas que se ressaltam naturalmente na harmonia, ou as que se quer fazer sobressair”. Em todos estes casos, se recupera o tempo perdido acelerando as outras notas” (García, [1847] 2012, p. 158, grifo nosso).

³⁴ Walter (2008) faz uma importante análise sobre os exemplos apresentados por García em seu Tratado: eles “mostram como o uso do *tempo rubato* por García passou de uma forma de atraso e antecipação para uma forma localizada de improvisação, onde o solista podia afastar-se significativamente dos valores rítmicos notados na partitura” (p. 273).

pontuada de Rossini fique num ritmo mais curto, não causando o mesmo efeito do original. Logo, não adotaremos o ritmo da letra H – tendo ele sido empregado por Ferranti (Figura 10).

Como descrito na letra A, consideramos que deve ser empregada uma ênfase melódica através do toque *apoyando* em *a-mo-re*, destacando a suspensão da quarta sobre a terça nesta semicadência, promovendo maior sustentação para a dissonância e maior percepção do *decrecendo* indicado por Rossini, bem como maior resposta no uso do vibrato.

2.6 Marcações comentadas I e J

FIGURA 11 – Comparação entre a melodia vocal da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniane n° 1*, com as marcações comentadas H, I e J. Na pauta inferior, possível aproximação ao efeito interpretativo do canto

Fonte: Autores

I) Ao ouvir diversas gravações³⁵ da ária original, percebemos que as cantoras não interrompem a respiração entre a finalização da primeira frase na sensível (Ré#) e o início da segunda frase na dominante do relativo (Ré natural), buscando em suas performances conectar o mais suavemente possível o cromatismo que liga as frases, empregando o recurso descrito por García ([1847] 2012) como “sons sustentados de intensidade homogênea³⁶” (p. 82). Através deste recurso, a cantora consegue não somente favorecer a continuidade do fluxo melódico, mas permitir que o ouvinte

³⁵ Por exemplo: Jessica Pratt (2008), Patrizia Ciofi (2009), e Julia Lezhneva (2010).

³⁶ “Como indica seu nome, estes sons se sustentam com intensidade invariável, independentemente se são emitidos em *piano*, *mezzo-forte* ou *forte*” (García, 2012, p. 82).

vivencie a transformação da tonalidade, através da modulação para o relativo maior. Esta mudança de centro tonal direciona o ouvinte para uma percepção mais exterior à cena inicial, mais voltada à paisagem sonora que à individualização dos sentimentos de Isaura³⁷. A edição Urtext apresenta uma ligadura que promove exatamente essa não-interrupção entre as frases.

Adotar essa sustentação entre as frases no violão é inviável, por maior que seja a preocupação com o legato: por se sustentar durante um tempo, a nota Ré# (última nota da 1ª frase) entra em um decréscimo natural de volume após ser tocada; quando a nota seguinte, um Ré natural (primeira nota da 2ª frase) for tocada, naturalmente ela soará mais forte que o som sustentado da nota anterior devido ao seu ataque, perdendo a homogeneidade da transição. Por isso, observamos que a repetição do Ré# imediatamente anterior ao início da nova frase (Ré natural) permite restituir a ideia original dessa conexão de frases, que é tão fundamental no *bel canto*. Por fim, o ritmo resultante da inserção desta nota corresponde aos motivos rítmico (colcheia pontuada + semicolcheia) e melódico (duas notas de mesma altura repetidas) recorrentes, de modo que entendemos que tal inserção não causa alteração significativa ao original e à reelaboração.

J) Giuliani retira o ritmo pontuado escrito por Rossini. Em nosso entender, a adoção ao violão do ritmo original de Rossini – apesar de mecanicamente possível – geraria um contraponto complexo e tecnicamente difícil, podendo inclusive interferir no fluxo melódico (idem ao comentado em F e G). O ritmo adotado por Giuliani funciona de forma mais idiomática, ajustando-se ao acompanhamento e cumprindo o efeito de evocar a rítmica original. Portanto, não sugerimos adoção da rítmica original, apesar dela estar contemplada pela adaptação de Ferranti (último compasso - Figura 10).

Neste momento de modulação e mudança de clima do texto, Rossini promove a entrada dos contrabaixos em *pizzicato* (Figura 1), reforçando a sonoridade articulada da harpa e dos violinos, enquanto contrasta violas e cellos com frases em legato. Giuliani interpreta estas alterações incluindo a indicação de dinâmica *mf* e incluindo o baixo na notação do acompanhamento,

³⁷ A modulação ocorre a partir do trecho sublinhado: Sentada ao pé de um salgueiro, imersa em dor, queixava-se a infeliz Isaura sobre o [implacável] cruel amor. A brisa ténue entre os galhos repetia o som [de seus gemidos]).

contrastando com a notação anterior. Entendemos que esta alteração na notação (diminuindo a textura de três para duas vozes), especificamente neste momento, indica uma intenção de articular mais a linha do baixo, reduzindo sua sustentação – aproximando-se da indicação de *pizzicato*, da escrita pontilhada e do contraste com o legato da melodia de Rossini.

2.7 Marcações comentadas K, L e M

FIGURA 12 - Comparação entre a melodia vocal da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniane nº 1*, com as marcações comentadas K, L e M. Na pauta inferior, duas aproximações ao original, para discussão

The image displays a musical score for the aria "Assisa à piè d'un salice". It is divided into two systems. The top system shows the vocal line (R.) and guitar accompaniment (G.). The vocal line includes lyrics: "fle-bi-le ri-pe-te imitação Clar. sib va il suon." and is marked with "I Solo" and "p". The guitar part features dynamics "f" and "mf", and includes markings for triplets (3) and sextuplets (6). A blue box labeled 'L' is placed above the vocal line, and blue boxes labeled 'K' and 'M' are placed above the guitar line. Below the guitar line, there is a section labeled "Poss. Interp." with a red box labeled '3' above it. The bottom system shows a second version of the vocal line (R.) and guitar accompaniment (G.). The vocal line is marked "I Solo" and "p", and includes the instruction "imitação Flauta". The guitar part is marked "p".

Fonte: Autores

K, L, M) O momento da cadência é o que apresenta maiores distinções entre as versões de Rossini e Giuliani. Temos mais uma vez em evidência (assim como ocorreu nas letras C e G) a ênfase de Giuliani na sustentação das notas principais e na manutenção do acompanhamento arpejado,

reduzindo o número de notas envolvidas na ornamentação. A título de exemplificação, mostramos na pauta inferior, em notação reduzida, uma tentativa de adotar a ornamentação original. Esta tentativa evidencia como a região média da pauta (ocupada pelo acompanhamento) se esvaziaria por completo por quase 4 compassos (estes dois compassos são repetidos oitava abaixo), devido à inviabilidade de combinar contrapontisticamente a ornamentação original e o acompanhamento no violão. Judiciosamente, Giuliani reduz a extensão da ornamentação, limitando o esvaziamento textural a um compasso, alternando-o com a presença do acompanhamento, tonando a cadência fluida e equilibrada em termos de textura. À sua versão, adicionamos apenas o acento (>) em *flebile*, ênfase repetida pela clarineta e pela flauta, implicando no emprego do toque apoiado nas notas Ré (em vermelho).

Em Rossini, após ser apresentado pela voz, este trecho cadencial é imitado pela clarineta (na mesma altura) e depois pela flauta (oitava acima), numa clara alusão ao significado do texto, produzindo no ouvinte a vivência da repetição (*a brisa ténue entre os galhos repetia o som [de seus gemidos]*) e da sensação de dispersão sonora no ambiente natural no qual se insere Desdêmona, através das mudanças de timbre nas repetições em dinâmica *piano*, culminando no som puro da flauta no extremo agudo (Figura 1). Isto nos permite observar outro agravante ao tentar adotar a ornamentação original no violão: a impossibilidade de manter consistentemente as imitações do trecho devido às limitações de tessitura do instrumento. Destacamos novamente a inventividade e o conhecimento do idiomatismo do instrumento por Giuliani, que opta por construir uma nova cadência, mais sintética e idiomática (usando cordas soltas para realizar saltos, favorecer o legato e a sustentação do baixo), imitando-a somente uma vez, uma oitava abaixo.

É interessante observar que na adaptação de Ferranti (Figura 13), as escolhas tomadas são opostas às de Giuliani: o acompanhamento é, em grande parte, abandonado, para permitir a aproximação à ornamentação original. Essa ornamentação ocupa praticamente todo o registro superior do instrumento, não permitindo que haja tessitura suficiente para reexpor a cadência uma oitava acima ou abaixo. Logo, a tentativa de aproximar da ornamentação de Rossini, acaba por afastá-la do significado do texto (ideia da repetição) e da riqueza de exploração tímbrica, devido às limitações de tessitura do instrumento.

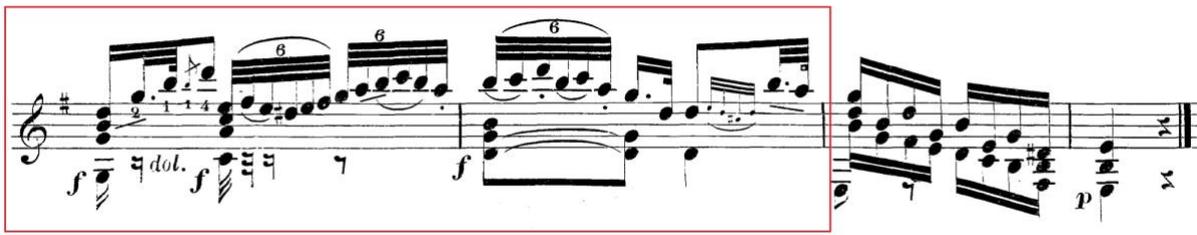
FIGURA 13 – Compassos 10 a 18 (Giuliani) e compassos 10 a 13 (Zani de Ferranti) de *Assisa à piè d’un salice*.

Destaque para as repetições de Giuliani e para exposição única de Ferranti, porém aproximada à ornamentação original

Giuliani:



Ferranti:



Fonte: Jeffery, 2002, p. 20; FERRANTI, 1840, Mainz: B. Schott, p. 5;

A troca de registro realizada por Giuliani (marcada pelos arcos vermelhos na Figura 13) remete às imitações realizadas por Rossini, retendo o efeito iterativo³⁸ presente no texto e evocando o contexto emocional da cena original. Esta repetição permite então uma correspondência tímbrica entre o violão e o primeiro instrumento a realizar a imitação (emulação do timbre da clarineta), a partir da concepção das possibilidades sonoras da guitarra à época. Logo, não adotamos qualquer alteração na adaptação de Giuliani, e aderimos à sugestão de interpretação de Zangari (2013) para este trecho:

³⁸ Os textos das canções de Shakespeare e de Rossini estão carregados de iterações, ecos e repetições. O uso de uma forma estrófica por Rossini-Salsa evidencia os usos iterativos do texto nesta ária, trazendo um modelo formal rimado e metrificado que evoca o passado, correspondendo à temática elegíaca da canção de Desdêmona. Para além do efeito sonoro da forma estrófica, da métrica e da rima, merece destaque na canção de Rossini-Salsa a construção de uma paisagem sonora, na qual os sons e murmúrios da natureza (da brisa, dos límpidos riachos, do salgueiro e de seus ramos) se fundem às queixas, aos lamentos e suspiros de Isaura, e os reforçam, os ecoam. Esta típica paisagem bucólica pré-romântica, que apresenta uma íntima relação homem-natureza, é enfatizada não somente pela delicadeza da orquestração de Rossini nesta ária, mas pelas iterações instrumentais que ilustram o ecoar dos lamentos de Isaura no ambiente natural (texto “*ne ripeteva il suon*”), como a repetição melódica do canto pela clarineta e pela flauta, ao final das duas primeiras estrofes.

Embora não siga estritamente a ária, Giuliani fornece uma impressão geral dela. A partitura de Rossini tem uma linha de clarinete que é repetida pela flauta. O arranjo de Giuliani, porém, tem espaço para apenas uma das passagens e não para uma reexposição completa. O violonista pode assim escolher qual instrumento imitar, mas acredito que o pretendido por Giuliani seja o clarinete, já que a escolha de Giuliani está no registro mais grave, que (de acordo com o conselho de Sor [em seu Método]), não é adequado para a flauta. Tocar as notas [com a mão direita] exatamente doze casas acima das notas presas produz um tom suave e arredondado que pode evocar o som do clarinete (p. 84).

Antes de iniciar suas variações sobre o tema vocal de *Assisa à piè d’un salice*, Giuliani encerra sua transcrição do tema com o trecho sinalizado pelos colchetes azuis na Figura 13. Neste trecho, Giuliani não emprega a cadência que Rossini utiliza para conectar a primeira e segunda estrofes, mas sim, a que Rossini finaliza o solo de harpa da introdução: um arpejo em contraponto com uma escala descendente, realizados duas vezes: a primeira pelas madeiras, a segunda, pelas cordas. De acordo com Zangari (2013), este trecho “nos permite considerar possibilidades tímbricas a partir da partitura orquestral de Rossini [...], o que aumenta a percepção do violonista quanto às possibilidades de cores” (p. 85-6). Comparamos abaixo o trecho sinalizado pelos colchetes azuis na Figura 14 à cadência que finaliza o solo de harpa da introdução da ária:

FIGURA 14 – Comparação entre a cadência da introdução de “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e sua reelaboração por Giuliani na *Rossiniane n° 1*. Sinalizamos a correspondência tímbrica da transcrição de Giuliani, conforme observada por Zangari (2013)

The image displays a musical score for the introduction of "Assisa à piè d'un salice" by Rossini and its transcription by Giuliani. The score is divided into two parts. The top part shows the original score with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Bassoon (Fg.), Arpa, Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The bottom part shows a transcription of the same passage, with red boxes highlighting the timbral correspondence between the original and the transcription. The transcription is labeled with "Flautas 1 e 2", "Madeiras", "Violinos 1 e 2", and "Ripieno Cordas".

Fonte: acima – edição Urtext de Michael Collins, 1994, p. 788; abaixo - Jeffery, 2002, p. 20;

Seguindo as recomendações dos tratados contemporâneos a Giuliani, Zangari (2013) comenta que neste trecho “uma sonoridade *ponticello* deve ser usada para evocar o som da flauta” (p. 86). Observamos ainda que os sinais > são empregados por Giuliani como uma série de *decrescendos* que acompanham as tensões-resoluções, culminando ao final de cada escala nas dinâmicas *f* e *sf*. Observamos que estas ênfases ao final das escalas não estão indicadas por Rossini (estão sinalizadas as dinâmicas *p* e *pp*), mas Giuliani remete ao reforço textural nos *ripieni* de Rossini. Para finalizar, nos dirigimos agora à *coda* empregada por Giuliani para finalizar sua segunda variação do tema de *Assisa à piè d’un salice*.

2.8 Marcação comentada N

FIGURA 15 – Comparação entre a melodia vocal e a imitação da clarineta na ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e a reelaboração de Giuliani na *Rossiniane n° 1*, com a marcação comentada N. A pauta inferior apresenta uma proposta interpretativa

The image displays a musical score for the aria "Assisa à piè d'un salice" by Rossini, comparing the original vocal melody and clarinet imitation with a reinterpretation by Mauro Giuliani. The score is presented in two systems, each with four staves: Clarinet Bb (Cl. Bb), Desdêmona (vocal line), Giuliani's version, and a possible interpretation (Poss. Interpr.).

System 1:

- Cl. Bb:** Features a melodic line with dynamics *pp* and a marking "I Solo".
- Desdêmona:** Lyrics: "Ma stan ca al fin di pian ge - re, mo -".
- Giuliani:** Shows a more complex, rhythmic reinterpretation of the melody with dynamics *mf*.
- Poss. Interpr.:** Provides a detailed piano accompaniment for the Giuliani version, also marked *mf*.

System 2:

- Cl. Bb:** Continues the melodic line with dynamics *pp*.
- Desdêmona:** Lyrics: "ri l'af - flit - ta ver - gi - ne. Mo -".
- Giuliani:** Continues the complex reinterpretation with dynamics *mf*.
- Poss. Interpr.:** Continues the piano accompaniment with dynamics *mf*.

A blue box labeled "N" is placed above the Giuliani staff in the first system, highlighting a specific passage. A dotted line connects the end of the vocal line in the second system to the corresponding passage in the Giuliani staff.

Fonte: Autores

N) A maioria das gravações violonísticas observadas realizam o arpejo acima de maneira rápida e uniforme, se afastando do efeito dramático presente no original: a insistente escrita de apojeturas precedidas de *staccatos* e entrecortadas por pausas correspondem, segundo García ([1847] 2012), a “soluços”³⁹ (p. 226), tornando vívidos para o ouvinte o choro e o caráter ofegante presentes no significado do texto⁴⁰ de Desdêmona e na construção melódica rítmica e harmônica de Rossini (também destacamos as imitações da clarineta solo, predominantemente sob a dinâmica *pp*<>, enfatizando a nota intermediária dissonante, e as modulações descendentes, que enfatizam o caráter melancólico, e permitem uma abordagem tímbrica ao violão).

Como podemos notar na figura 15, Giuliani utiliza o sinal > em todas as apojeturas, com exceção da primeira – acreditamos que por uma falha da edição. Diante da importância expressiva do texto e do efeito dramático empregado por Rossini, acreditamos que o sinal de Giuliani não resulta apenas num destaque em termos de intensidade, mas deixa implícita uma ênfase expressiva, acarretando certa irregularidade rítmica, simulando o caráter ofegante do trecho. Se observarmos atentamente a figura 15, a somatória rítmica de nossa proposta interpretativa resulta no mesmo ritmo escrito por Giuliani. Porém, esta divisão das vozes, além de permitir uma melhor distinção dos planos sonoros, auxilia a visualizar os pontos em que se deve estabelecer certa flexibilidade rítmica, aplicando às apojeturas o *tempo rubato* (alongando a duração das dissonâncias e antecipando a execução do acompanhamento).

³⁹ García ([1847] 2012) comenta que os soluços, mesmo correspondendo a formas “irregulares e aparentemente defeituosas” (p. 222) de alterar a respiração do cantor, compreendem um dos importantes recursos expressivos que revelam paixões e sentimentos, sendo “empregados sob a inspiração de um movimento irresistível e apaixonado [...] dependendo do estado da alma [do personagem]: às vezes tranquila e ampla, às vezes curta e agitada, barulhenta, espasmódica, ofegante [...] se transformando em risada, em soluços, em suspiros, etc” (ibidem, p. 222-3).

⁴⁰ Tradução retirada de Sousa (2018, p. 56): *Ma stanca alfin di piangere, morì l'afflitta vergine*. (Mas já demasiado cansada de chorar, a virgem aflita deu o seu último suspiro).

2.9 Marcação comentada O

FIGURA 16 – Comparação entre a melodia vocal e o clarinete da ária “Assisa à piè d’un salice”, de Rossini, e a reelaboração de Giuliani na *Rossiniane n° 1*, com a marcação comentada O. Nas linhas pontilhadas, a correspondência das notas da sequência melódica e, em destaque, o motivo utilizado por Giuliani

The figure displays three musical staves. The top staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), showing a melodic line with a 'cresc.' marking. The middle staff is for Desdêmona, with lyrics 'ri... che duol! l'in-gra to... l'in-gra to...'. A red box highlights a specific melodic motif in the vocal line, with a circled 'O' above it. The bottom staff is for Giuliani's version, featuring a piano accompaniment with markings 'crescendo e accelerando' and 'insensibilmente'. Vertical dotted lines connect the notes across the staves to show correspondences.

Fonte: Autores

O) Conforme observado, o ápice psicológico e emocional da ária reserva-se ao verso *Morì... che duol! L'ingrato... l'ingrato...*⁴¹): Desdêmona atinge o ápice de seu registro através de uma sequência melódica ascendente, no momento em que as trompas são adicionadas à textura, o contrabaixo altera seu toque de *pizzicato* para *arco*, e todas as cordas apresentam um *crescendo*. A sequência de Desdêmona se amplia conforme o número de sílabas (*Morì*: Fá3-Fá3/ *che duol!*: Si3-Si3/ *L'ingrato*: Ré4-Ré4-Si3/ *l'ingrato*: Fá4-Fá4-Fá3). Observa-se que Giuliani utiliza o padrão destacado em 'l'ingrato' (3 notas – 2 notas repetidas seguidas de uma terça descendente) para realizar sua progressão ascendente (Fá-Fá-Ré/Si-Si-Sol/Ré-Ré-Si/Fá-Fá-Fá), atingindo o extremo agudo do instrumento junto às indicações de 'crescendo' e 'accelerando insensibilmente'. Como o trecho reflete a escuta crítica e o pensamento de Giuliani enquanto compositor, não sugerimos qualquer alteração. Veremos a seguir que Giuliani cria uma *cadenza*, substituindo o *recitativo* de Rossini.

⁴¹ Tradução retirada de Sousa (2018, p. 56): *Morì... che duol! L'ingrato... l'ingrato...* (Morrer... que mágoa! Que ingrato... que ingrato...).

2.10 Marcação comentada P

FIGURA 17 – Compassos finais da adaptação de Giuliani *Assisa à piè d’un salice*. Destaque para a *cadenza* “fora da métrica” inserida por Giuliani



Fonte: Jeffery, 2002, p. 21;

P) Por fim, a figura 17 apresenta a cadência final de Giuliani. Após atingir o ápice do registro do instrumento (compassos 4 a 8 da figura 17), a melodia desce em graus conjuntos até atingir a nota Fá natural (sob uma fermata), nota característica da modulação para a segunda ária, *Languir per una bela* (citação de *L'italiana in Algeri*) transposta para Dó maior. A transição de Giuliani é completada por uma *cadenza* – não existente no original – em notação reduzida, caracteristicamente “fora do tempo” (Celletti, 1991) ou “fora da métrica” (Colas, 2004), conforme as típicas *cadenzas* de Rossini. Segundo este último autor, *cadenzas*⁴² “são passagens ornamentais indicadas por uma fermata e executadas fora da métrica” (p. 114). Destacamos aqui duas das cinco características citadas por Colas (2004) para a *cadenza* rossiniana, que descrevem perfeitamente a *cadenza* empregada por Giuliani:

⁴² “Nesse contexto, a palavra ‘*cadenza*’ tem um sentido distinto do usual (uma passagem improvisada relativamente longa no final de uma ária ou um movimento de concerto)” (Colas, 2004, p. 236).

1) *passaggi* expandidos para um número indeterminado de notas, resultando numa livre elaboração melódica de uma dada harmonia, liberta de restrições contrapontísticas [...]; 5) a separação da *cadenza* de seu contexto, de modo que pareça uma unidade autônoma que não tem conexão óbvia com os procedimentos composicionais da estrofe musical anterior e que, portanto, poderia ser facilmente transplantada para outra peça ou substituída por uma figura semelhante (p. 115).

A coloratura cromática descendente da *cadenza* de Giuliani é típica do *canto di agilità*⁴³, sendo “a agilidade legato sua mais frequente forma de execução” (Celletti, 1991, p. 173). Este autor traz importantes insights sobre a interpretação desta técnica:

No canto de agilidade legato, cada nota tinha que ser ouvida com a mesma clareza, a mesma intensidade, e o mesmo timbre e, além disso, o cantor deve passar de uma nota para outra sem nenhuma interrupção. Então, no decorrer de uma escala rápida [*run*] não deve haver *accelerando* ou *rallentando*. Deve-se começar o mais rápido possível e terminar na mesma velocidade. Mas no caso de uma escala cromática, de acordo com alguns teóricos, pode haver uma pequena pausa na primeira nota. Em uma grande corrida [*run*] cromática que faz parte da ária ‘*D’amor al dolce impero*’ de *Armida*, o próprio Rossini previu essa ‘sustentação’ tanto no início da escala ascendente quanto no ápice (a voz atinge o si bemol agudo), antes de começar a escala descendente (Celletti, 1991, p. 173).

A citação acima traz importantes insights para o violonista sobre a necessidade de clareza, legato e uniformidade de timbre na execução de passagens ágeis. Observamos o quanto Giuliani estava familiarizado com o estilo de execução das *cadenzas* vocais, visto que, assim como Rossini no trecho citado de *Armida*, Giuliani indica uma duração maior para a primeira nota da escala cromática. Outro importante insight interpretativo é dado pela notação rítmica de Giuliani: o violonista realiza um *ritardando* escrito, passando, no âmbito da última 5ª justa, de semifusa a colcheia. Como vemos na citação, a orientação típica do *bel canto* para seções com *runs* melódicos sucessivos é a de se “começar o mais rápido possível e terminar na mesma velocidade”; porém, esta orientação é tipicamente alterada em cadências, conforme usado na desaceleração de Giuliani, culminando numa fermata na sensível da tonalidade do novo tema de Rossini.

⁴³ Segundo García ([1847] 2012), o *canto di agilità* é uma subdivisão do *canto fiorito*, e “se destaca sobretudo pelo movimento rápido das notas. As escalas arpejos e trilos são abundantes nele. A feitura das passagens deve ser franca, a execução leve, a voz medida” (p. 265).

Como podemos observar nas gravações previamente citadas, os violonistas tomam diversas liberdades interpretativas nesta cadência: alguns se demoram mais para ganhar agilidade na escala, outros mantêm a velocidade constante até seu final, e outros (como por exemplo, Pavel Steidl) realizam esta escala cromática descendente num único gesto, de maneira extremamente veloz, através do uso contínuo de ligados da mão esquerda (sem uso da mão direita).

Considerações Finais

Questionamos inicialmente a utilidade da comparação entre as fontes primárias, diante da literatura específica que reitera que a fidelidade ao original não era, para os instrumentistas do século XIX, uma preocupação primordial. Porém, observamos que *Le Rossiniane* são obras da maturidade de Giuliani que refletem a profunda compreensão da obra operística de Rossini e de seus contextos cênicos e dramáticos, bem como da linguagem melódica do bel canto italiano e suas possibilidades de emulação ao violão. Neste sentido, a comparação entre fontes primárias se mostrou promissora no sentido de informar a interpretação da obra, principalmente por suscitar informações sobre o contexto emocional e cênico originais e as convenções interpretativas do *bel canto* rossininano.

Complementamos a comparação entre as fontes primárias com a observação da transcrição de seu contemporâneo Zani de Ferranti (da mesma ária de Rossini, *Assisa à piè d’un salice*), que mostrou como a maior fidelidade e proximidade à ornamentação original (em Ferranti) pode afastar, em alguns momentos, a adaptação violonística do significado original do texto e do contexto cênico e dramático (ênfatisados por Giuliani). Como afirmou Szendy (apud Pereira, 2011), os procedimentos de Ferranti e Giuliani refletem suas “escutas críticas” (p. 5), trazendo suas preocupações quanto à primazia dos elementos musicais e dramáticos do original.

A comparação entre as fontes primárias de Rossini e Giuliani nos permitiu revelar, e até mesmo intensificar, na adaptação para violão de Mauro Giuliani, as sutilezas rítmicas, melódicas e expressivas presentes no tema original de Rossini. As diferenças encontradas em ritmos, notas, motivos, ornamentações, indicações de andamento e expressão nos permitiram: a) evidenciar na

adaptação de Giuliani as relações imitativas entre texto-música (valorizando os motivos melódicos, rítmicos e os recursos expressivos que reforçam o caráter melancólico, a angústia e a dramaticidade vivenciada pela personagem); b) assimilar as concepções sonoras e tímbricas de Giuliani em suas menções à orquestração de Rossini (emprego das madeiras, da harpa e das cordas); compreender os diferentes usos que Giuliani faz do sinal >; c) aproximar-se do andamento original indicado por Rossini; d) observar como as ligaduras de expressão de Rossini implicam no legato, na uniformidade de timbre e no emprego de recursos expressivos no violão; e) e por fim, aplicar tradições estilísticas do *bel canto* à interpretação violonística (como o *rubato* enquanto espaço local de improviso na tradição de García, ou critérios da execução estilística da cadência ‘fora da métrica’ descrita por Celletti (1991) e Colas (2004).

REFERÊNCIAS

- BAILLOT, Pierre. **L'Art du Violon**. Paris: Depot Central de Musique, 1834.
- BROWN, Clive. **Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900**. Nova York: Oxford University Press, 2002.
- CELLETTI, Rodolfo. **A History of Bel Canto**. Tradução: Frederick Fuller. Nova York: Oxford University Press, 1991.
- CHIESA, Ruggero. Preface. *In*: GIULIANI, Mauro. **Le Rossiniane, op. 119-124 per chitarra**. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1976.
- CIOFI, Patrizia. **Live**. Italia: Dynamic, 2009. Streaming.
- COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Clássica Italiana**. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- COLAS, Damien. Melody and Ornamentation. *In*: SENICI, Emanuele (Ed.). **The Cambridge Companion to Rossini**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004, p. 104-123.
- COLI, Jorge. **A paixão segundo a ópera**. São Paulo: Perspectiva FAPESP, 2003.
- COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Nova York, Oxford Music Press, 2013. Editions: London, 2002.
- FALLOWS, David. Affetuoso. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em:

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00258>>. Acesso em: 17 nov 2023.

GARCÍA, Manuel. **A Complete Treatise on the Art of Singing: Part Two**. Traduzido por Donald V. Pashcke. Nova York: Da Capo Press, 1975.

_____. **Tratado Completo del Arte del Canto**. Tradução, edição crítica e notas para o espanhol de Lucía Díaz Marroquín e Mario Villora Morillo. Kassel: Edition Reichenberger, 2012.

GOSSETT, Philip. *Compositional Methods*. In: SENICI, Emanuele (Ed). **The Cambridge Companion to Rossini**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2004, p. 68-84.

GOULD, Elaine. **Behind Bars: The definitive guide to music notation**. Londres: Faber Music, 2011.

GRIER, James. **La Edición Crítica de Música: Historia, Método e Práctica**. Madri: Ediciones Akal, 2008.

HUDSON, Richard. Rubato. **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24039>>. Acesso em: 08 dez. 2023.

JEFFERY, Brian. **Mauro Giuliani: Le Rossiniane Opus Numbers 119 – 124 for Solo Guitar**. Londres: Tecla Editions, 2002.

KRIVOKAPIC, Goran. **Mauro Giuliani: Le Rossiniane**. Canadá: Naxos, 2019. Streaming.

LEZHNEVA, Julia. **Gioachino Rossini (1792-1868)**. Áustria: Naive, 2010. Streaming.

OSBORNE, Richard. **Rossini**. Nova York: Oxford University Press, 2007.

PACHECO, Alberto. **O Canto Antigo Italiano: uma análise comparativa dos tratados de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. García**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

PEREIRA, Lawrence Flores. Introdução e Notas. In: SHAKESPEARE, William. **Otelo**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

PRATT, Jessica. **Rossini: Otelo**. Alemanha: Naxos, 2008. Streaming.

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

RUSSELL, David. **Music of Giuliani. Itália:** Telarc Digital, 1999. Streaming.

SCARDUELLI, Fabio. Le Rossiniane op.121 (n.3) para violão de Mauro Giuliani: considerações sobre a construção da performance. *Revista Vórtex*, Curitiba, Vol.11, n.1, p. 1-4, abril, 2023.

SENICI, Emanuele. **Music in the Present Tense: Rossini’s Italian Operas in Their Time.** Chicago: The University Chicago Press, 2019.

SOUSA, Mariana Pereira de. **Análise de três personagens shakespearianos e a sua tradução na ópera oitocentista.** Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco. Porto, 2018.

STENDHAL. **Vida de Rossini.** Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WALTER, Adrian Charles. **The Early Nineteenth Century Guitar: An Interpretive Context for the Contemporary Performer.** Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Law, Business and Arts, Charles Darwin University. Darwin, 2008.

ZANGARI, Guiseppe. **Mauro Giuliani (1781–1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane.** Dissertação (Mestrado em Performance) – Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney, 2013.

ZIGANTE, Frédéric. **Mauro Giuliani: Le Rossiniane.** Alemanha: Arts, 1994. Streaming.

SOBRE OS AUTORES

Helvis Costa é violonista; é graduado e mestre em Música - Performance Musical pela Universidade Federal de Goiás (UFG), instituição na qual é professor efetivo desde 2012, lecionando Violão, Contraponto, Harmonia, Análise Musical e orientação de trabalhos acadêmicos. Atua como solista e camerista em diversas formações, tendo participado da estreia de peças de compositores como Estércio Marques Cunha, Luiz Gonçalves, Rodrigo Oliveira, Douglas Sá e Henrique Machado. Destacam-se as gravações dos álbuns INFINITOS, NOTURNA e SERENO, disponíveis no Spotify, onde interpretou obras de câmara de Assad, Guinga e Piazzolla, estreando ainda obras de diversos compositores goianos. Atualmente cursa Doutorado em Música na UNICAMP, na linha de pesquisa “Música: Teoria, Criação e Prática”, desenvolvendo uma pesquisa sobre o repertório para violão do século XIX vinculado à ópera, sob orientação do Prof. Dr. Fabio Scarduelli. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4380-1591>. E-mail: helvis_costa@ufg.br

Fabio Scarduelli é violonista, professor e pesquisador; Mestre e Doutor em Música pela UNICAMP, instituição na qual foi ainda professor e onde realizou seu pós-doutorado. Gravou dois discos solo, sendo o primeiro intitulado Música Paulista para Violão com a primeira gravação da integral para violão solo do compositor brasileiro Almeida Prado, e o mais recente OBRAS BRASILEIRAS PARA VIOLÃO, estreando obras de Sérgio Vasconcellos Corrêa, Milton Nunes, Felipe de Almeida Ribeiro e Pedro Cameron. Mantém intensa carreira como concertista e pesquisador, com abordagens que envolve o repertório solo e de música de câmara, tendo se apresentado em diversos estados brasileiros. Foi membro do júri do Concurso do Koblenz International Guitar Festival na Alemanha em 2018, 2019 e 2023, onde ministrou ainda palestra e masterclass. Atualmente é professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Universidade Estadual do Paraná), em Curitiba, ministrando aulas e orientações na graduação e na pós-graduação (Mestrado em Música). É também professor colaborador no Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, orientando trabalhos de Doutorado. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1222-6969>. E-mail: fabioscarduelli@yahoo.com.br