



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da *Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini)* e proposta de edição e digitação da *Suite op.133*

André Castilho Lopes

Orientador Professora Doutora Ana Telles Béreau

Co-orientador: Professor Dejan Ivanović

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, 2014



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo-Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (*Omaggio a Boccherini*) e proposta de edição e digitação da Suite op.133

André Castilho Lopes

Orientador (a): Professora Doutora Ana Telles Béreau

Co-orientador (a): Professor Dejan Ivanović

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, 2014

*The guitar is the favourite of the Romantics
and accompanies their dreams.
I hope the guitar will accompany the dreams
of our contemporary artists, as it does with mine.*

(Mario Castelnuovo-Tedesco)¹

¹ Citado em Otero, 1999, p. 128.

Dedico este trabalho à minha família, professores e amigos.

Agradecimentos

À Prof.^a. Doutora Ana Telles Béreau, pelas sábias correções e total disponibilidade, ao longo deste período de elaboração do trabalho de projeto, que constituiu um enorme prazer e fecundo enriquecimento intelectual e humano.

Ao Professor Dejan Ivanović, pela inspiração que, desde o primeiro contacto, senti. Considero-o o meu pai profissional, a pessoa que me abriu os horizontes e me intensificou a paixão pela guitarra.

À Lisbeth e Diana Tedesco, que, gentilmente, me deram autorização para consultar os manuscritos da *Suite op. 133*.

A toda a minha família, pelo apoio incondicional em todos os momentos da minha vida, em especial à minha santa mãe, pai, tia, irmão, irmã e avós, dedicando uma particular gratidão ao meu pai, pela revisão literária.

À Ana pela ajuda e prontidão nos mais variados assuntos. Um especial bem haja pelo auxílio nas traduções.

À Raquel, pela paciência, companheirismo, auxílio e amor, prestados na elaboração do meu trabalho.

A três amigos, em especial, não só pela camaradagem e aconselhamento em todas as matérias possíveis, mas também pela grandiosidade humana que demonstraram ter. São eles Duarte Lamas, Francisco Franco e Carlos David. Ao Duarte, pelas largas horas passadas ao telefone em torno, ou de alguma análise formal, ou de alguma sugestão interpretativa relativamente à música de Tedesco, ou simplesmente por uma palavra amiga de encorajamento. Ao Francisco, entre muitas outras coisas, pela humildade, sábios conselhos e disponibilidade no envio de documentos, partituras ou opiniões solicitadas. Ao Carlos, pela tranquilidade, equilíbrio e amizade, que me proporcionou, bem como o companheirismo e convívio intelectual durante várias viagens para Braga!

Ao Daniel Gonçalves, pelo incansável auxílio na edição para Sibelius de todas as minhas edições. Sem ele tudo seria mais moroso e difícil. Um muito obrigado.

Ao compositor Pedro Berardinelli, colega e amigo de guitarra há alguns anos, do qual pude partilhar algumas ideias em torno da análise formal das obras propostas, que me foram bastante úteis.

Ao Hugo Passeira, pela disponibilidade na preparação do *Concerto n°1* de Tedesco.

A todas as pessoas mencionadas, e a todas aquelas que indiretamente também tornaram possível, que esta dissertação conhecesse a luz, um muito obrigado.

Resumo

A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo - Tedesco: análise editorial da *Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini)* e proposta de edição e digitação da *Suíte op.133*

Mario Castelnuovo-Tedesco foi um dos mais produtivos e versáteis compositores do século XX. Entre óperas, oratórias, balés, música para filmes, coro, harpa, piano, órgão, violino, viola e violoncelo, deixou mais de cem obras escritas para guitarra solo, incentivado, essencialmente, pela figura de Andrés Segovia. Na presente monografia, iremos debruçar a nossa pesquisa na análise editorial da *Sonata op.77 (Omaggio a Boccherini)*, a partir da edição de Andrés Segovia (*Schott*, 1935), Angelo Gilardino (*Bèrben*, 2007) e do próprio manuscrito. Propomos também três edições distintas da obra *Suíte op. 133*, cujo manuscrito - disponibilizado por Lisbeth e Diana Castelnuovo-Tedesco, que permanece apenas para consulta na Library of Congress (E.U.A.) -, se nos revelou como fundamental. Com esse propósito, traremos à colação um enquadramento biográfico do compositor, das obras em análise, bem como uma análise formal das mesmas.

Palavras-chave: Mario Castelnuovo-Tedesco, guitarra, análise editorial, *Sonata op. 77*, *Suíte op. 133*.

Abstract

The issue of music written for guitar, in the work of Mario Castelnuovo Tedesco: editorial analysis of the *Sonata op. 77 (Omaggio the Boccherini)* and proposed *Suite op. 133* edition

Mario Castelnuovo-Tedesco was one of the most productive and versatile composers of the twentieth century. Among operas, oratorios, ballets, film music, choir, harp, piano, organ, violin, viola and cello, Castelnuovo left more than one hundred works written for solo guitar, encouraged mostly by Andres Segovia. In this monograph, we will focus our research on the editorial analysis of *Sonata op.77 (Omaggio a Boccherini)*, taking as a starting point the editions of Andrés Segovia (*Schott*, 1935) and Angelo Gilardino (*Bèrben*, 2007), as well as the manuscript itself. We also propose three different editions *Suite op. 133*, whose manuscript - available from Lisbeth and Diana Castelnuovo-Tedesco and remaining for consultation in the Library of Congress (USA) only -, was shown to be fundamental to us. For this purpose, we will draw a biographical framework of the composer, of the works under review, as well as a formal examination of the aforementioned works.

Keywords: Mario Castelnuovo-Tedesco, guitar, critical edition, *Sonata op. 77*, *Suite op. 133*.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Resumo | |
| Abstract | |
| Agradecimentos | |
| Lista de figuras, quadros e gráficos | |
| Lista de abreviaturas | |
| Introdução..... | 1 |
| Parte A..... | 4 |
| I. MARIO CASTELNOUVO-TEDESCO: O COMPOSITOR..... | 4 |
| 1.1 Breve biografia | 4 |
| 1.2 O compositor e a guitarra – a importância de Andrés Segóvia..... | 9 |
| 1.3 Características gerais da sua escrita..... | 17 |
| II. CRITÉRIOS E MODELOS EDITORIAIS..... | 21 |
| 1.1 Contextualização histórica:..... | 21 |
| 1.2 Atitude interpretativa do compositor VS Atitude composicional do intérprete..... | 29 |
| 1.3 Enquadramento dos Modelos Editoriais | 36 |
| Parte B..... | 39 |
| III. ANÁLISE EDITORIAL DA SONATA OP. 77 (OMMAGIO A BCOCHERINI)..... | 39 |
| 1.1 Contextualização histórica da obra | 39 |
| 1.2 Outras considerações | 41 |
| 1.3 Descrição sumária e análise formal da obra em epígrafe..... | 46 |
| 1.4 Comparação entre edições | 65 |
| Allegro con spirito | 69 |
| Andantino, quasi Canzone..... | 75 |
| Tempo di Minuetto (cerimonioso - com grazia) | 82 |
| Presto Furioso..... | 88 |
| IV. SUITE OP. 133 - PROPOSTA DE EDIÇÃO | 101 |
| 1.1 Contexto histórico..... | 101 |

| | | |
|--|---|------------|
| 1.2 | Descrição sumária e análise formal da obra em epígrafe..... | 106 |
| 1.3 | Comparação entre edições | 119 |
| 1.4 | Critérios subjacentes a esta nova edição | 127 |
| 1.5 | Proposta de edição | 130 |
| Conclusão..... | | 163 |
| Bibliografia | | 166 |
| Apêndice A - Lista das obras de Mario Castelnuovo-Tedesco para e com guitarra | | 173 |
| Apêndice B - Edição de A. Castilho do 1º Manuscrito (<i>Suite op. 133</i>)..... | | 176 |
| Apêndice C - Edição de A. Castilho do 2º manuscrito (<i>Suite op. 133</i>) | | 195 |
| Apêndice D - Edição A. Castilho (<i>Suite op. 133</i>)..... | | 213 |
| Anexo A - Carta de permissão escrita por Lisbeth Tedesco..... | | 241 |
| Anexo B - 1º Manuscrito (<i>Suite op. 133</i>)..... | | 243 |
| Anexo C - 1º Manuscrito - continuação (<i>Suite op. 133</i>)..... | | 266 |
| Anexo D - 2º Manuscrito (<i>Suite op. 133</i>)..... | | 282 |

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1: Foto de Igor Stravinsky e Castelnuovo-Tedesco. | 8 |
| Figura 2: Foto de Tedesco ao piano. | 20 |
| Figura 3: Programa de Concerto de André Segóvia, em Londres | 42 |
| Figura 4: <i>Capriccio Diabolico</i> , manuscrito autógrafo..... | 45 |
| Figura 6: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 1-8) | 48 |
| Figura 7: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. /comp. 14-21) | 49 |
| Figura 8: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 22-42) | 49 |
| Figura 9: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 38-46) | 50 |
| Figura 10: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 51-62) | 50 |
| Figura 11: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 22-29) | 51 |
| Figura 12: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 164-171)..... | 51 |
| Figura 13: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 59-66) | 52 |
| Figura 14: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 111-122) | 53 |
| Figura 15: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 127-138) | 53 |
| Figura 16: <i>Sonata op. 77</i> (1º and. / comp. 206-218) | 54 |
| Figura 17: <i>Sonata op. 77</i> (2º and. / comp. 1-4) | 56 |
| Figura 18: <i>Sonatina para Guitarra e Flauta op. 205</i> (2º and. / comp. 1-5) | 56 |
| Figura 19: <i>Sonatina Canónica op. 196</i> (2º and. / comp. 1-4)..... | 56 |
| Figura 21: <i>Sonata op. 77</i> (2º and. / comp. 7-12) | 57 |
| Figura 22: <i>Sonata op. 77</i> (2º and. / comp. 15-22) | 58 |
| Figura 23: <i>Dança espanhola nº 1</i> de <i>La vida breve</i> de M. Falla | 58 |
| Figura 24: <i>Sonata op. 77</i> (2º and. / comp. 7-15) | 59 |
| Figura 25: <i>Sonata op. 77</i> (2º and. / comp. 55-60) | 59 |
| Figura 26: <i>Sonata op. 77</i> (3º and. / comp. 1-16) | 61 |
| Figura 27: <i>Sonata op. 77</i> (3º and. / comp. 56-63) | 61 |
| Figura 28: <i>Sonata op. 77</i> (4º and. / comp. 1-6) | 63 |
| Figura 29: <i>Sonata op. 77</i> (4º and. / comp. 33-36) | 63 |
| Figura 30: <i>Sonata op. 77</i> (4º and. / comp. 75-78) | 64 |
| Figura 31: <i>Sonata op. 77</i> (4º and. / comp. 209-212) | 65 |
| Figura 32: Caligrafia de Segovia – <i>Sonata op. 77</i> | 66 |
| Figura 33: Caligrafia de Segovia – <i>Capriccio Diabolico</i> | 66 |
| Figura 34: Caligrafia de Tedesco – <i>Sonata op. 77</i> | 67 |

| | |
|--|----|
| Figura 35: Caligrafia de Tedesco – <i>Capriccio Diabolico</i> | 67 |
| Figura 36: Caligrafia de Tedesco e Segovia – <i>Capriccio Diabolico</i> | 67 |
| Figura 37: Caligrafia de Tedesco – <i>Sonata op. 77</i> | 67 |
| Figura 38: Versão manuscrita autógrafo (comp. 18-21)..... | 69 |
| Figura 39: Versão Segovia (comp. 19-24); Gilardino e Castilho (comp. 20-23)..... | 69 |
| Figura 40: Versão manuscrita (comp. 38-41)..... | 70 |
| Figura 41: Versão Segovia (comp. 38-41)..... | 71 |
| Figura 42: Versão Gilardino (comp. 38-41)..... | 71 |
| Figura 43: Versão Castilho (comp. 39-41) | 72 |
| Figura 44: Versão manuscrita (comp. 99-102)..... | 73 |
| Figura 45: Versão Segovia (comp. 99-102)..... | 73 |
| Figura 46: Versão Gilardino (comp. 99-102)..... | 74 |
| Figura 47: Versão Castilho (comp. 99-102)..... | 74 |
| Figura 48: Versão manuscrita (comp. 10-15)..... | 75 |
| Figura 49: Versão Segovia (comp. 8-17)..... | 76 |
| Figura 50: Versão Gilardino (comp. 10-15)..... | 77 |
| Figura 51: Versão Castilho (comp. 10-15)..... | 77 |
| Figura 52: Versão manuscrita (comp. 28-33)..... | 78 |
| Figura 53: Versão Segovia (comp. 28-37)..... | 79 |
| Figura 54: Versão Gilardino (comp. 27-34)..... | 80 |
| Figura 55: Versão Castilho (comp. 29-33)..... | 80 |
| Figura 56: Versão manuscrita (comp. 56-72)..... | 82 |
| Figura 57: Versão Segovia (comp. 56-74)..... | 83 |
| Figura 58: Versão Gilardino (comp.56-72)..... | 84 |
| Figura 59: Versão Castilho (comp. 56-75)..... | 85 |
| Figura 60: Versão manuscrita (comp. 89-91)..... | 86 |
| Figura 61: Versão Segovia (comp. 89-91)..... | 86 |
| Figura 62: Versão Segovia (2º and. / comp. 82); Versão manuscrita (<i>Ibidem</i>)..... | 86 |
| Figura 63: Versão Gilardino (comp. 89-91)..... | 87 |
| Figura 64: Versão Castilho (comp. 89-91)..... | 87 |
| Figura 65: Versão manuscrita (comp. 33-40)..... | 88 |
| Figura 66: Versão Castilho (comp. 33-40)..... | 89 |
| Figura 67: Versão Castilho nº 2 (comp. 33-40)..... | 89 |

| | |
|--|-----|
| Figura 68: Versão Segovia (comp. 33-42)..... | 90 |
| Figura 69: Versão Gilardino (comp. 34-42) | 90 |
| Figura 70: Versão Castilho (comp. 135-137) | 91 |
| Figura 71: Versão manuscrita (comp. 79-90)..... | 92 |
| Figura 72: Versão Segovia (comp. 79-90)..... | 92 |
| Figura 73: Versão Gilardino (comp. 76-89) | 93 |
| Figura 74: Versão Castilho (comp. 79-89) | 94 |
| Figura 75: Versão manuscrita (comp. 113 – 124) | 95 |
| Figura 76: Versão Segovia (comp. 111-126)..... | 96 |
| Figura 77: Versão Gilardino (comp. 114-125) | 96 |
| Figura 78: Versão Castilho (comp. 115-123) | 97 |
| Figura 79: Versão Castilho nº 2 (comp. 115-123)..... | 97 |
| Figura 80: Versão manuscrita (comp. 111, 112 / 115, 116) | 98 |
| Figura 81: Versão Castilho (comp. 217-220) | 98 |
| Figura 82: Programa de concerto de Andrés Segovia. Nov. 2, 1950, Oxford..... | 103 |
| Figura 83: Programa de concerto de Andrés Segovia. Dez. 5, 1950, Siena. | 103 |
| Figura 84 Programa de concerto de Andrés Segovia | 103 |
| Figura 85: <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 1-3)..... | 107 |
| Figura 86: <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 7-13)..... | 107 |
| Figura 87: <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 23-29)..... | 107 |
| Figura 88: <i>Suite op.133</i> (2º and. / comp. 1-4)..... | 110 |
| Figura 89: <i>Suite op.133</i> - Secção B (2º and. / comp. 14-17) | 110 |
| Figura 90: <i>Suite op.133</i> (2º and. / comp. 26-33)..... | 110 |
| Figura 91: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 1-2)..... | 112 |
| Figura 92: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 1-4)..... | 113 |
| Figura 93: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 8-9)..... | 113 |
| Figura 94: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / 48-51) | 113 |
| Figura 95: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 61-62)..... | 114 |
| Figura 96: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 92-95)..... | 114 |
| Figura 97: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 102-103)..... | 114 |
| Figura 98: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 128-129)..... | 114 |
| Figura 99: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 142-143)..... | 115 |
| Figura 100: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 176-179)..... | 115 |

| | |
|---|-----|
| Figura 101: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 198-199)..... | 115 |
| Figura 102: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 202-207)..... | 116 |
| Figura 103: <i>Capriccio Diabolico</i> , versão Ricordi e manuscrito autógrafo | 116 |
| Figura 104: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 174-177)..... | 117 |
| Figura 105: <i>Crótalo, Romancero Gitano</i> (VII and. / comp. 1-11) | 118 |
| Figura 106: <i>Crótalo, Romancero Gitano</i> (VII and. / comp. 12-16) | 118 |
| Figura 107: Versão manuscrita 1 - <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 198-201) | 119 |
| Figura 108: Versão manuscrita 2 - <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 198-201) | 119 |
| Figura 109: <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 190-207)..... | 120 |
| Figura 110: Versão manuscrita 1 - <i>Suite op. 133</i> (2º and. / comp. 14-17) | 121 |
| Figura 111: Versão manuscrita 2 - <i>Suite op. 133</i> (2º and., comp. 14-17)..... | 121 |
| Figura 112: <i>Suite op. 133</i> (2º and. / comp. | 121 |
| Figura 113: Versão manuscrita 1 - <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 64- 65) | 122 |
| Figura 114: Versão manuscrita 2 - <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 64- 65) | 122 |
| Figura 115: Versão manuscrita 1 e 2 - <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 198-201)..... | 123 |
| Figura 116: Versão manuscrita 1 - <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 69-72) | 123 |
| Figura 117: Versão manuscrita 2 - <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 169-72) | 123 |
| Figura 118: Versão manuscrita 1 e 2, Schott - <i>Suite op. 133</i> (3º and. / comp. 83)..... | 124 |
| Figura 119: Versão manuscrita 2 e Schott - <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 12-13) | 124 |
| Figura 120: Versão Castilho compilada - <i>Suite op. 133</i> (2º and. / comp. 12-14)..... | 125 |
| Figura 121: Versão Castilho compilada - <i>Suite op. 133</i> (2º and., comp. 26-29)..... | 125 |
| Figura 122: Versão Castilho solo - <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 1-3)..... | 126 |
| Figura 123: Versão Segovia - <i>Suite op. 133</i> (1º and. / comp. 1-3)..... | 126 |

Lista de Tabelas

| | |
|---|-----|
| Tabela 1: Esquema analítico do 1º and. da <i>Sonata op. 77</i> | 55 |
| Tabela 2: Esquema analítico do 2º and. da <i>Sonata op. 77</i> | 60 |
| Tabela 3: Esquema analítico do 3º and. da <i>Sonata op. 77</i> | 62 |
| Tabela 4: Esquema analítico do 4º and. da <i>Sonata op. 77</i> | 65 |
| Tabela 5: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 1 - 1º and.) | 70 |
| Tabela 6: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 1º and.) | 72 |
| Tabela 7: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 3 - 1º and.) | 74 |
| Tabela 8: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 1 - 2º and.) | 78 |
| Tabela 9: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 2º and.) | 81 |
| Tabela 10: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 1 - 3º and.) | 85 |
| Tabela 11: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 3º and.) | 87 |
| Tabela 12: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 1 - 4º and.) | 91 |
| Tabela 13: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 4º and.) | 94 |
| Tabela 14: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 3 - 4º and.) | 98 |
| Tabela 15: Esquema analítico do 1º and. da <i>Suite op. 133</i> | 109 |
| Tabela 16: Esquema analítico do 2º and. da <i>Suite op. 133</i> | 112 |
| Tabela 17: Esquema analítico do 3º and. da <i>Suite op. 133</i> | 118 |

Lista de Gráficos

| | |
|--|----|
| Gráfico 1: Comparação entre a liberdade do intérprete nos processos editoriais entre os séculos XVII e o século XXI..... | 36 |
| Gráfico 2: Comparação entre modelos de edição e a época..... | 37 |
| Gráfico 3: Número de ocorrências de cada recurso editorial (1º and.)..... | 70 |
| Gráfico 4: Número de ocorrências de cada recurso editorial (1º and.)..... | 72 |
| Gráfico 5: Número de ocorrências de cada recurso editorial (1º and.)..... | 75 |
| Gráfico 6: Número de ocorrências de cada recurso editorial (2º and.)..... | 78 |
| Gráfico 7: Número de ocorrências de cada recurso editorial (2º and.)..... | 81 |
| Gráfico 8: Número de ocorrências de cada recurso editorial (3º and.)..... | 85 |
| Gráfico 9: Número de ocorrências de cada recurso editorial (3º and.)..... | 87 |
| Gráfico 10: Número de ocorrências de cada recurso editorial (4º and.)..... | 91 |
| Gráfico 11: Número de ocorrências de cada recurso editorial (4º and.)..... | 94 |
| Gráfico 12: Número de ocorrências de cada recurso editorial (4º and.)..... | 98 |
| Gráfico 13: Número de ocorrências de cada recurso editorial (Somatório)..... | 99 |

Abreviaturas

Nota: As abreviaturas que se seguem foram aplicadas unicamente nos gráficos, tabelas, legendas de figuras e considerações entre parêntesis.

and. - Andamento (s);

Comp. - Compasso (s);

M - Maior;

M - Menor;

n. - Número (s).

Introdução

No presente trabalho, iremos prestar particular atenção à prática editorial utilizada na música de Mario Castelnuovo-Tedesco, elencando todos os recursos e técnicas aplicadas pelos editores, na adaptação do manuscrito à natureza da guitarra. A nossa escolha deveu-se não só ao gosto e pretensão em conhecer melhor o autor e a sua obra, mas também ao facto de Tedesco ser considerado pela generalidade dos especialistas um dos compositores que mais contribuiu para aumentar o repertório guitarrístico no dealbar do séc. XX.

As metodologias utilizadas para a elaboração deste trabalho de pesquisa foram essencialmente as seguintes: leitura da bibliografia fundamental sobre a vida e a obra do compositor, bem como das práticas editoriais ao longo dos séculos e da própria história da edição musical (fundamental no capítulo I e II); análise crítica das diferentes edições da *Sonata op. 77* (capítulo III); análise formal das peças *Sonata op. 77* e *Suite op. 133*; proposta de três edições da *Suite op. 133*, através do software de notação musical Sibelius (capítulo IV). A título complementar, informamos que, nesta monografia, foram utilizadas as normas da American Psychological Association - APA, quer para as citações, quer para a apresentação das referências bibliográficas, tal como as normas de formatação das teses de doutoramento propostas pela Universidade de Évora. Relativamente às citações em língua estrangeira (inglês, espanhol, italiano e francês), achamos por bem mantê-las, no corpo do texto, no seu original, conforme constam na bibliografia consultada, de acordo com o rigor reivindicado para um trabalho académico desta natureza. Não obstante, incluímos, posteriormente, a nossa tradução em nota de rodapé, de forma a garantir ao público português - não obrigatoriamente versado nas várias línguas estrangeiras com que nos tivemos de confrontar - uma leitura efetiva de toda a investigação que levamos a cabo.

Estão, entre os objetivos específicos desta proposta de pesquisa: dar a conhecer um pouco da vida e obra de Castelnuovo-Tedesco; perceber como o compositor inicia a escrita para guitarra; elencar algumas das características e influências composicionais do mestre italiano; contextualizar a prática editorial em diferentes épocas da História da Música; descrever, contextualizar e analisar formalmente as obras *Sonata op. 77* e *Suite*

op. 133; comparar as práticas editoriais utilizadas por diferentes editores relativamente às obras supramencionadas; por último, propor uma edição da *Suite op. 133*.

De uma forma mais descritiva, esta monografia foi construída sobre dois vetores basilares estruturantes:

- A. Enquadramento teórico do compositor e das práticas editoriais;
- B. Análise e proposta de edição.

Relativamente à primeira parte, começamos por descrever sumariamente alguns episódios mais representativos da vida do compositor, direcionando o nosso discurso para a prática composicional relativa à guitarra, cuja leitura das obras de Otero (1999), Poveda (2007) e Segovia (1977) se revelaram essenciais. Aí, realçamos a importância que Andrés Segovia teve em tornar Castelnuovo-Tedesco um dos mais profícuos compositores não guitarristas a escrever para guitarra. Para além de trazermos à colação alguns relatos epistolares trocados entre os dois músicos, procuraremos perceber aspectos da sua escrita musical, quer para guitarra, quer para outros instrumentos e formações, não só traçando algumas de suas características, como também as naturais influências musicais de que foi alvo. Ainda dentro desta primeira secção, poremos em destaque as práticas editoriais ocorridas em épocas diferentes, na convicção de que esse excuro diacrónico, funcionará, decerto, como um suporte teórico na análise e proposta de edição que nos propomos elaborar nos capítulos seguintes. Para isso, a metodologia utilizada partiu, essencialmente, da leitura de autores como Donington (1985), Lawson (2005), Unes (1997), Toscano (2009) e Hill (2002).

No que respeita à segunda parte estruturante do nosso trabalho, prevê-se analisar e compreender as diferentes atitudes editoriais usadas, quer por Angelo Gilardino, quer por Segovia, relativamente à *Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini)*, sem que, com essa amostragem, deixemos de apresentar a nossa versão dos trechos em análise. Desta comparação e análise entre o manuscrito e as propostas de Segovia, Gilardino e a nossa, elaboramos quadros e gráficos que sintetizam a análise realizada e que, de uma forma sucinta, discriminam e calculam a proporção e ocorrência das técnicas editoriais utilizadas. Fazemos preceder essa análise de uma componente historiográfica relativa à obra em apreço, bem como de uma componente descritiva, a nível formal e harmónico. Inserida dentro de um segundo capítulo desta segunda parte, apresentaremos a nossa

proposta de edição da obra *Suite op. 133* de Mario Castelnuovo-Tedesco, cujas fontes primárias foram os dois manuscritos da obra, gentilmente cedidos pela Library of Congress² em Washington - cedência esta devidamente autorizada por Lisbeth e Clara-Tedesco³, a quem reiteramos a nossa gratidão. Para fins académicos, e para melhor compreender as adaptações que foram feitas ao texto original, decidimos apresentar, no corpo do trabalho, a versão compilada (manuscrito 1, manuscrito 2 e nossa edição), não deixando de disponibilizar, em apêndice, as três edições individuais.

À semelhança também do que fizemos no capítulo anterior desta segunda parte, a nossa edição foi robustecida com uma contextualização histórica e analítica.

² A Library of Congress, fundada em 1800, é uma das maiores bibliotecas em todo o mundo, com milhões de livros, gravações, fotografias, mapas e manuscritos na sua coleção. Em 1966, a biblioteca recebeu o primeiro depósito de partituras pelas mãos do próprio compositor e sua esposa Clara, que até 1978, continuou a fazê-lo. Em fevereiro de 2000, Lisbeth e Lorenzo Castelnuovo-Tedesco (nora e filho, respetivamente) doaram as restantes partituras, papéis e outros materiais à biblioteca. Contudo, muitos dos manuscritos para violino solo foram encontrados na coleção de Jascha Heifetz (célebre violinista e seu amigo), tendo sido também nos arquivos de Moldenhauer que foram encontrados uns tantos outros manuscritos para outras formações e instrumentos (a guitarra, por exemplo).

³ Nora e neta do compositor.

Parte A

I. Mario Castelnuovo-Tedesco: O Compositor

My Lord, I have always worked, I have cultivated my garden,
and if some modest little flowers have shown themselves,
and if any of them still retain a fragrance that may be pleasing,
I beg you, Lord, accept them!
(Mario Castelnuovo-Tedesco)⁴

Parece-nos pertinente encetar este trabalho com uma breve reflexão sobre a vida e obra do compositor, aludindo também à relação que este manteve com diversos músicos compositores e intérpretes de então. Incidiremos a nossa pesquisa na relação mantida com o guitarrista espanhol, Andrés Segóvia, a fim de fundamentar contextualmente, quer a sua prática composicional para guitarra, quer a análise editorial, quer a nossa proposta de edição.

1.1 Breve biografia

Mario Castelnuovo-Tedesco nasceu em Florença, em 1895 e, desde cedo, foi considerado um dos mais jovens talentosos compositores italianos. A origem do nome Castelnuovo foi herdada da família do pai que, no período da Inquisição espanhola do século XV, imigrou para Itália. A composição do nome “Castelnuovo-Tedesco” advém da junção empresarial de duas famílias de banqueiros judeus. Dum lado, Samuel Tedesco (marido da sua tia avó), e do outro, Angiolo Castelnuovo (avô paterno) que, dada a falta de descendentes por parte da família Tedesco, ficou a ser o herdeiro, com a particular incumbência de continuar a inclusão do nome Tedesco nas sucessivas gerações (Abdalla, 2011).

A sua educação musical foi iniciada no próprio seio da família - especialmente pela sua mãe Noemi Senigaglia e pelo seu avô materno Bruto - apesar de não se tratar, propriamente, de uma família de músicos. “A fragile, thin child with a tranquil

⁴ Citado em Otero, 1999, p. 130-131.

temperament” (Otero, 1999, p. 13)⁵, Mario Castelnuovo-Tedesco completou grande parte dos seus estudos com professores particulares que se deslocavam à sua residência, tal como aconteceu com os seus irmãos. Esta prática musical não foi nada pacífica em termos de aceitação vocacional exclusiva por parte do pai, Amedeo - banqueiro de profissão, um homem rígido, racional e reservado - que sempre se opôs à formação musical de seu filho Mario. Tedesco chega mesmo a referir que: “My father was somewhat cold on the outside, and was capable of such irony at times that it could bother me and hurt me” (Otero, 1999, p. 15).⁶ No entanto, foram as aulas de piano às escondidas do pai, as partituras e os concertos que a mãe o levava a assistir, bem como o gosto pela música italiana que o avô materno lhe inculcia, que, sem sombra de dúvida, despoletaram o interesse do jovem rapaz para uma carreira musical.

Aos 10 anos de idade, Tedesco oferece a seu pai, como presente de aniversário, a interpretação ao piano de uma Mazurca e de um Nocturno de Frédéric Chopin (1810-1849), juntamente com *Piccolo Valse, op.1*, sua primeira composição. Foi depois deste momento que Amedeo deu autorização a seu filho para prosseguir os estudos musicais, na condição de se tratar apenas de um passatempo. Nesta conformidade, Edgardo Del Valle de Paz⁷ (1861-1920) torna-se seu professor de técnica e solfejo, tendo sido Tedesco admitido no Instituto Musicale Luigi Cherubini, aos 12 anos de idade (1907).

Após concluir os estudos secundários, Tedesco foi aconselhado por Del Valle a estudar com Antonio Scontrino⁸ (1850-1922), que, em suma, rejeitava quase tudo o que Mario escrevia. As suas composições desta altura inclinavam-se para uma estética impressionista francesa e, embora rejeitadas por Scontrino, foram apreciadas e valorizadas por Ildebrando Pizzetti⁹ (1880-1968), do qual se tornou aluno e amigo (amante da música de Debussy e Ravel). Também obteve formação com Alfredo Casella, Gianfrancesco Ottorino Respighi e Malipiero, compositores que, juntamente com Pizzetti, eram membros influentes da Società Italiana di Musica, do qual faziam

⁵ “Uma criança frágil e magra com um temperamento tranquilo.” (tradução livre)

⁶ “Meu pai era um pouco frio exteriormente, e era por vezes capaz de tal ironia que me poderia incomodar e magoar.” (tradução livre)

⁷ Foi professor, tendo falecido em 1920, em Florença.

⁸ Excelente contrabaixista e compositor italiano, nascido em Florença. Em 1898, tornou-se professor de composição no Conservatório de Palermo, tendo também lecionado no Conservatório de Florença.

⁹ Pizzetti nasceu em Parma em 1880, tendo falecido em 1968. Fez parte da denominada “geração de 1880”, juntamente com Ottorino Respighi e Gian Francesco Malipiero, cujas principais contribuições musicais não estavam na ópera. É considerado um discípulo do poeta e dramaturgo Gabriele d'Annunzio.

parte influentes compositores italianos, com quem Castelnuovo-Tedesco teve a oportunidade de conviver de perto.

De acordo com Guido Gatti, Pizetti era considerado o maior músico da Itália no começo do século XX, a partir do qual Tedesco obteve algumas influências, tais como: a orquestração e o refinamento musical tipicamente francês, o gosto por certas harmonias peculiares, a amplitude dos horizontes culturais (literatura e arte em geral), o gosto pela música coral (à qual Tedesco dedicará grandes obras), bem como princípios éticos e humanos que serviram de base a toda a sua criação musical.

Em 1915, mais precisamente com 14 anos, Tedesco assiste, pela primeira vez, à interpretação ao vivo de uma de suas obras, *Cielo di Settembre*, regida pelo seu professor Pizzetti. Três anos mais tarde, recebe o seu diploma de composição. Durante o período da Grande Guerra, Tedesco - graças às possibilidades económicas e sociais da sua família - isolou-se em Castiglioncello, uma povoação perto de Livorno, na Toscana. Desta altura, resultam algumas obras, sendo uma delas a *Ninna-Nanna*.

Casou-se com Clara Forti, em 1924, com quem teve dois filhos: Pedro (1925) e Lorenzo (1930). Durante a sua vida, Mario Castelnuovo-Tedesco teve a oportunidade de contactar com figuras representativas do mundo das artes, do qual faziam parte nomes como Arturo Toscanini, Jascha Heifetz, Luigi Piarandello (Prémio Nobel da Literatura), André Segovia (do qual nos iremos ocupar no subcapítulo seguinte).

Em 1939, na sequência das políticas raciais de Mussolini, durante o período da Segunda Guerra Mundial, viu-se obrigado a emigrar para os Estados Unidos, onde se tornou um dos mais produtivos compositores de música para filmes, mais precisamente no período temporal de 1940 a 1956, a par da composição de mais de setenta concertos e óperas. Se quisermos encontrar um paralelo musical para esta trágica fase da sua vida, teremos de ouvir o segundo andamento do *Concerto n.º 1* para guitarra e orquestra "[...] (una especie de tierno "adiós" al campo toscano, que estaba por abandonar...) [...]" (Poveda, 2007, p. 296)¹⁰ que simboliza o adeus à sua querida Florença, rumo à terra prometida.

¹⁰ "uma espécie de terno "adeus" ao campo toscano [na Toscana], que estava prestes a abandonar." (tradução livre)

Castelnuovo-Tedesco sentia-se despedaçado e moralmente atacado pela obrigação de abandonar o seu país, chegando mesmo a alegar que “Something had died in me: it wasn’t my hope that had died, it was my joy” (Otero, 1999, p. 58).¹¹

Depois de uma longa viagem, chega a Nova Iorque, onde se instala com a sua família. Perplexo com a estonteante dimensão e oferta da moderna cidade de Nova Iorque, mas ao mesmo tempo a sentir-se desajustado e reticente relativamente ao seu futuro profissional, Tedesco procura manter o equilíbrio emocional necessário para encarar este difícil momento da sua vida.

Durante a manhã de 26 de Julho de 1940, Tedesco recebe a amarga notícia da morte da sua mãe. Foi um dia de grandes emoções para o compositor e que, de certo, ficou gravado na sua eterna memória. Em Outubro desse mesmo ano, Castelnuovo-Tedesco foi contratado pela empresa cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer onde exerceu funções até 1943 - para felicidade de Arturo Toscanini, Jascha Heifetz e Albert Spalding - com o título de compositor de música para cinema. Viajou para Los Angeles sozinho, em busca de alguma tranquilidade económica no novo trabalho; no entanto, o sentimento de solidão e amargura ainda permaneciam no âmago do compositor florentino. Rapidamente epitetado por “Teddy”, Castelnuovo-Tedesco caracterizava a generalidade das pessoas de Hollywood de estranhas, pitorescas e excêntricas. Nas palavras dele:

Young people trying their luck, old actors in their decline, women in extravagant costumes, undefined young men wearing make-up, athletic men in cowboy hats, they all seemed to be dragging themselves along the sidewalks, which were covered with hopes and lost dreams. (Otero, 1999, p. 62).¹²

Tedesco sentia-se como parte de uma imensa maquinaria, do qual o talento não era valorizado nem uma condição necessária para escrever música para filmes. As palavras tecidas ao seu irmão, numa carta datada de 2 de Julho de 1945, são deveras esclarecedoras da insatisfação sentida pela prática composicional de então:

¹¹ “Algo tinha morrido dentro de mim: não fora a minha esperança que tinha morrido, fora a minha alegria.” (tradução livre)

¹² “Jovens que tentam a sua sorte, atores antigos em declínio, mulheres em trajes extravagantes, homens jovens indefinidos usando maquilhagem, homens atléticos com chapéus de cowboy, todos eles pareciam arrastar-se ao longo das calçadas, que estavam cobertas de esperanças e sonhos perdidos...” (tradução livre)

To move on to happier topics, let's talk about music. You asked me to tell you about my work, or at least that which most interests me. Really, none of it is very interesting to me, and least of all my music that I write for the films, which (fortunately) I forgot as soon as I've written it (or right after I've orchestrated it and recorded it), so that it won't disturb my brain too much. However, it's been useful to me, not only as a means of making a living but also as a great exercise in orchestration. (Otero, 1999, p. 74).¹³

Após alguma estabilidade financeira, Tedesco encontrou em Beverly Hills, mais precisamente em South Clark Drive, 269, uma pequena casa para viver junto da família. O pequeno jardim de que a casa disponha nas traseiras encantou o compositor. O mestre sentia um pouco da sua Itália ao contemplar a natureza e plantar árvores no seu quintal.

Figura 1: Foto de Igor Stravinsky e Castelnuovo-Tedesco.



Fonte: Otero (1999)

Em 1944, o compositor florentino fez parte de um grande projeto musical, a *Suite de Genesis* (obra escrita para narrador, coro e orquestra), que retratava vários episódios da Bíblia. Concebido por Nathaniel Schilkret¹⁴, este projeto contava com a participação de ilustres compositores, tais como Schilkret (que contribuiu para o projeto com *Criação*), Ernst Toch (*Arco Íris*), Alexandre Tansman (*Paraíso*), Darius Milhaud (*Caím e Abel*), Igor Stravinsky (*Torre de Babel*), Arnold Schoenberg (*Caos*), sendo que Castelnuovo-Tedesco compôs o *Il Diluvio* (*O Dilúvio*).

Importa referir que, em 23 de Junho de 1946, Tedesco e a sua família tornam-se cidadãos americanos. Esta dupla nacionalidade fazia com que se sentisse olhado como um americano para os italianos e como um italiano para os americanos. Não foi uma decisão fácil de tomar, tanto mais que Tedesco tinha um amor incondicional pela sua terra natal. A carta escrita a seu pai, aquando da sua nacionalização norte-americana, é

¹³ “Para passar para tópicos mais felizes, vamos falar sobre música. Pedi-me para lhe falar sobre o meu trabalho, ou pelo menos sobre o que mais me interessa. Realmente, nada do que faço é muito interessante para mim, e muito menos a minha música que eu escrevo para os filmes, que (felizmente) eu esqueci assim que a escrevi (ou logo depois de eu a ter orquestrado e gravado), para que não perturbe muito o meu cérebro. No entanto, tem sido útil para mim, não só como um meio de ganhar a vida, mas também como um grande exercício de orquestração.” (tradução livre)

¹⁴ Oriundo de uma família de músicos, Schilkret (1889-1982) desde criança se mostrou ser um aluno prodígio e um virtuoso clarinetista. Nascido em Nova Iorque, Schilkret tornou-se num compositor, maestro e clarinetista de renome no seu tempo. Em 1935 muda-se para Los Angeles onde dirigiu e compôs bandas sonoras para diversas empresas cinematográficas de Hollywood, tais como: RKO Walter Lantz Productions e Metro-Goldwyn-Mayer, onde foi diretor musical desde 1942-1946. Tedesco esteve contratado durante os três anos (1940-1943) para esta empresa. Faleceu em 18 de Fevereiro de 1982.

bastante esclarecedora, quer da sua explicação sobre o sucedido, quer das próprias circunstâncias que o levaram a tomar essa mesma decisão, quer mesmo dos sentimentos que Tedesco tinha em relação a cada um dos países:

I feel proud that I was born in Italy, in that lovely country that taught me beauty, among a good people who taught me goodness; but the government declarant Jews to be second-class citizens, taking away our right to work and to educate our children [...] In these post-war years of confusion, no one can foretell the political future of the country. On the other hand, I have a sense of duty and gratitude towards United States, because I was taken in and given every right, I was able to continue working. I was able to educate my children freely, and now they prefer to continue their lives in the United States rather than return to their own country, of which they don't have happy memories, and neither Clara nor I would ever separate from them. [...]. (Otero, 1999, p. 76).¹⁵

Como docente do Conservatório de Los Angeles, formou alunos como Henry Mancini, Nelson Riddle, André Previn e o célebre compositor John Williams. O compositor judeu-italiano morreu a 17 de Maio de 1968.

1.2 O compositor e a guitarra – a importância de Andrés Segóvia

*Segovia is a great artist and my most faithful interpreter.
When it seems as if others have forgotten my music,
Segovia goes on playing it.
I've always been very grateful to him for this.
Mario Castelnuovo-Tedesco¹⁶*

Nos princípios do século XIX, a guitarra alcançava um nível de virtuosismo e visibilidade consideráveis, fruto da vasta atividade artística e produção musical dos músicos espanhóis Fernando Sor (1770-1839) e Dionísio Aguado (1784-1849), bem como dos italianos Fernando Carulli (1792-1841), Mauro Giuliani (1781-1829) e

¹⁵ “Sinto-me orgulhoso por ter nascido em Itália, naquele país encantador que me ensinou a beleza, entre um povo bom que me ensinou a bondade; mas o governo declara que os judeus são cidadãos de segunda categoria, tirando o nosso direito de trabalhar e educar os nossos filhos [...] Nestes anos de confusão do pós-guerra, ninguém pode prever o futuro político do país. Por outro lado, eu tenho um senso de dever e gratidão para com os Estados Unidos, porque fui acolhido e foram-me concedidos todos os direitos, eu consegui continuar a trabalhar. Eu consegui educar os meus filhos livremente, e agora eles preferem continuar a sua vida nos Estados Unidos, em vez de regressar ao seu próprio país, do qual eles não têm lembranças felizes, e nem Clara nem eu jamais nos iríamos separar dele.” (tradução livre)

¹⁶ Citado em Otero, C., 1999, p. 67.

Matteo Carcassi (1792-1853). Logo após este período, a guitarra foi, paulatinamente, perdendo algum terreno e importância relativamente a outros instrumentos; porém, nos finais do século, o espanhol Francisco Tárrega (1852-1909) contribuiu decisivamente para a revalorização do mesmo, quer através de transcrições de obras clássicas, quer através de obras originais de sua autoria.

Nesta conformidade, Andrés Segovia foi o grande responsável por libertar a guitarra do ambiente e caráter popular que lhe estava associado. Deu-lhe um caráter mais sério e prestigiante, permitindo-lhe aceder às grandes salas de concerto, resgatando-a, assim, dos auditórios reduzidos e ambientes íntimos em que normalmente era apresentada. Para o músico guitarrista, o repertório existente não era suficientemente vasto para chegar a uma grande audiência. Nas palavras do guitarrista: “I, too, would give much to be able to see a catalog of works written for the guitar by the turn of my century, to learn what technical developments and outstanding place the instrument will have achieved by then.” (Segovia, 1977, p. ix do prefácio)¹⁷

Para colmatar essa escassez de repertório por ele alegada, incentivou um grande número de compositores não guitarristas a escrever para guitarra, sem olvidar também a importância do seu labor despendido na transcrição de obras de referência de toda a História da Música.¹⁸ Segovia chegava mesmo a dizer que, dadas as circunstâncias desfavoráveis em que a guitarra se encontrava - uma vez que não foi completamente descrita nos *Tratados de Instrumentação* -, os compositores desconheciam o modo adequado de escrever para ela. Acrescentava ainda que um bom estudo teórico realizado sobre esse instrumento não seria suficiente para que alguém tivesse uma perfeita familiaridade com o instrumento, porque, segundo ele: “la guitarra es el instrumento más endiablado que existe y requiere abundante experiencia práctica” (Poveda, 2009, p. 1035).¹⁹

O primeiro guitarrista a escrever para a guitarra de Segovia foi Federico Moreno Torroba, como a obra *Danza*, chegando mesmo a proferir as seguintes asserções: “El

¹⁷ “Também eu gostaria muito de poder ver um catálogo de obras escritas para guitarra na viragem do meu século, para descobrir quais os desenvolvimentos técnicos e lugar de destaque que o instrumento terá então alcançado.” (tradução livre)

¹⁸ A *Chaconne* de J. S. Bach foi a mais marcante e emblemática transcrição para guitarra solo feita pelo maestro espanhol.

¹⁹ “A guitarra é o instrumento mais diabólico que existe e requer uma abundante experiência prática.” (tradução livre)

motivo que me inspiró fue el arte del próprio Segovia. [...]”²⁰ (Poveda, 2009, p. 1036). Depois desta primeira investida com sucesso, Segovia incentivou Manuel de Falla e Joaquín Turina, a quem lhe dedicaram um vasto número de obras.

Estes três compositores não guitarristas merecem um especial destaque, não só pela genialidade e valor qualitativo das obras escritas, mas, acima de tudo, por serem os primeiros a escrever para guitarra no século XX, rompendo o círculo vicioso em que a guitarra se via emaranhada e, sobretudo, pela importância no desenvolvimento técnico do instrumento, cuja história é parca comparativamente à de outros instrumentos como o piano e o violino, entre outros. Por outras palavras, uma escrita menos natural ao instrumento, quase sempre provinda de compositores não guitarristas, contribuiu e estimulou a descoberta dos intérpretes relativamente a novas formas e novos recursos técnicos passíveis de ser utilizados na execução de tais obras. Foi a partir da segunda década do século XX que se iniciou um fenómeno surpreendente, que se resume no surgimento incessante de um acervo de compositores hodiernos a escrever para a maestria de Andrés Segovia.

De um largo número de compositores que escreveram para guitarra²¹, os que dedicaram um maior número de obras ao guitarrista foram Mario Castelnuovo-Tedesco, Frederico Moreno Torroba, Manuel Ponce e Alexandre Tansman.

Este curtíssimo excuro pela história da guitarra nos séculos XIX e XX serviu, julgamos nós, para contextualizarmos a atividade artística do guitarrista de Linares e o próprio Castelnuovo-Tedesco no panorama guitarrístico que, ao tempo, vigorava.

Nesta conformidade, e apesar de já antes terem trocado algumas impressões em Florença, quer em “Casa Passigli”, quer em “Casa Rosseli” (Poveda, 2007, p. 254), foi em 1932, mais precisamente no Festival Internacional de Veneza, que nasceu o grande incentivo por parte de André Segovia para que o mestre italiano começasse a escrever para guitarra (Poveda, 2009). No entanto, durante o Festival²² e no contexto da sua

²⁰ “O motivo que me inspirou foi a arte do próprio Segovia [...]” (tradução livre). Carta escrita no dia 12 de Julho de 1972.

²¹ Desse número de compositores a escrever para guitarra podemos destacar: Vicente Asencio, John Duarte, Hans Hug, Francisco de Lacerda, Darius Milhaud, Federico Mompou, Joaquin Rodrigo, Albert Roussel, Cyril, Scott, Heitor Villa Lobos, entre outros.

²² Onde se encontravam as mais consideradas figuras do mundo da música.

ruidosa atmosfera, não tiveram os músicos oportunidade de falar sobre a sua arte e, muito menos, sobre projetos guitarrísticos específicos.

Assim, foi por intermédio de Clara Castelnuovo-Tedesco (esposa do compositor) que Segovia lançou o seu primeiro desafio a Tedesco, concitando-o a escrever-lhe, ao deixar o seu endereço à mulher.

Após ter encontrado Clara no Vaporetto que ia de Veneza ao Lido, diz-lhe as seguintes palavras: “Yo jamás me he atrevido a pedirle nada a su marido, pero me causaria gran placer si quisiera escribir cualquier cosa para mí; dígaselo usted de mi parte” (Poveda, 2009, p. 254).²³

Quando Mario recebe este incentivo, escreve de imediato ao mestre de Linares, mostrando-lhe a sua total disponibilidade e vontade em escrever para ele, assumindo, todavia, o seu total desconhecimento sobre como escrever para guitarra. Segovia responde a essa carta, enviando-lhe um rascunho em que explica as peculiaridades de cada corda e as maiores dificuldades técnicas associadas à escrita para guitarra, que ilustra enviando juntamente duas partituras de referência: as *Variações sobre um tema de Mozart*, de F. Sor; e as *Variações e Fuga sobre o tema das Folias de Espanha*, de Manuel Ponce²⁴.

Após um período de estudo sério das partituras em questão, o compositor italiano escreve a sua primeira peça para guitarra solo, *Variaciones attraverso i secoli*. Como o próprio nome indica, Tedesco compôs algo do mesmo género do que Segovia anteriormente lhe enviara, reportando as suas variações a diferentes estilos composicionais: uma *Chaconne* introdutória remanescente dos tempos de Bach, onde a guitarra é pensada como um alaúde; duas valsas ao estilo de Schubert, aludindo ao

²³ “Eu jamais me atrevi a pedir algo ao seu marido, mas seria um grande prazer se ele quisesse escrever alguma coisa para mim; diga-lhe você da minha parte.” (tradução livre)

²⁴ Manuel María Ponce Cuéllar nasceu a 8 de Dezembro de 1882, em Fresnillo, Zacatecas, México. O primeiro encontro entre Ponce e Segovia ocorreu em 1923, quando Ponce assistiu a um concerto do guitarrista espanhol. Após o primeiro encontro, Segovia pediu a Ponce que compusesse para guitarra, tendo surgido uma pequena obra intitulada, no manuscrito, *De México para Andrés Segovia* (mais tarde tornou-se num dos andamentos da *Sonata Mexicana*). Segovia e Ponce tinham uma forte relação de amizade, talvez a mais íntima entre todos os compositores não guitarristas que Segovia incentivou a escreverem para o seu instrumento. Isto permitiu que Segovia solicitasse a Ponce obras que servissem as suas próprias necessidades de repertório e ideal estético, alterando em grande parte as concepções originais do compositor. A colaboração mantida entre os dois músicos manteve-se até 1948, ano da morte do compositor.

período romântico; por último, um *Foxtrot*, com influência de jazz reportando tendências contemporâneas de composição.

Quando Tedesco, ainda antes de ter a obra concluída, envia a partitura da *Chaconne* e do *Preludio* a Segovia, perguntando-lhe se tudo é tocável, o guitarrista chega mesmo a tecer os seguintes comentários: “It is the first time I have met a musician who understands immediately how to write for the guitar” (Otero, 1999, p. 42).²⁵

Depois destas palavras de encorajamento, Castelnuovo-Tedesco conclui os restantes andamentos. O autor chega mesmo a dizer que “[Segovia] cambió en toda la pieza, creo, tres o cuatro acordes” (Poveda, 2009, p. 254).²⁶

Depois desta obra, o compositor florentino dedicou grande parte da sua vida a escrever para guitarra, sendo que Segovia recebeu a maior parte das dedicatórias, fruto de uma forte relação de amizade e colaboração que se estabeleceu entre o compositor e o guitarrista. Era hábito Tedesco enviar para Segovia a versão manuscrita de uma nova obra composta, para que Segovia corrigisse, desse sugestões e escrevesse a digitação, a fim de, em conjunto, chegarem a uma versão final. Conforme atestam várias cartas trocadas entre os dois músicos, Segovia pedia autorização para mudar algo de que não gostasse, ou que achasse não ser possível de executar. Por exemplo, relativamente ao *Capriccio Diabolico*, terceira peça escrita por Tedesco, Segovia pediu-lhe para alterar o nome “diabólico” para outro qualquer, em carta datada de 21 de janeiro de 1954, com o seguinte teor:

My Dear Mario: [...]. The ‘Capriccio’, which I played in New York, was very ‘diabólico’. I asked you a long time ago for permission to delete the adjective while keeping, naturally, the explanatory sub-title ‘Omaggio a Paganini’. **That is how it was printed in the Town Hall programme**²⁷. “Devilishness” may rest among the temptations of the sweet and insinuating melodies, rather than in fast and agile passages that will never be as satanical as they can be on the piano or the violin.

²⁵ “É a primeira vez que eu conheço um músico que entende imediatamente como escrever para a guitarra.” (tradução livre)

²⁶ “Segovia alterou em toda a peça, creio, três ou quatro acordes.” (tradução livre)

²⁷ Esta frase foi colocada em evidência não pelo assunto em questão mas sim pelo facto de Segovia nem sempre pôr nos programas de concerto o nome original da obra ou andamentos, conforme aconteceu com a *Sonata op.77* e com a *Suite op.133*, debatidas nos capítulos III e IV.

[...] In London, for instance, the critic of *The Times* referred to the benignity of the devil that had inspired you... [...]. (Otero, 1999, p. 92-94).²⁸

Entre muitas outras cartas, concluímos que a relação entre os dois músicos era de perfeita colaboração e harmonia. No entanto, é importante referir que Tedesco aceitava quase tudo o que Segovia alterava, conforme podemos verificar com os dois manuscritos da *Suite op. 133*, do qual nos ocuparemos no capítulo IV. Também em relação ao *Capriccio Diabolico*, verificamos um grande número de cortes, muitos deles drásticos, levados a cabo por Segovia. Gilardino (2005) refere no prefácio da sua edição da *Tarantela* e do *Capriccio* que, apesar de estes dados serem uma prova clara de que Tedesco aceitava quase tudo o que Segovia alterava, isso não implicava que o compositor preferisse essa versão à original, chegando mesmo a referir que:

In fact, the present writer received letters in which the composer clearly expressed his desire that other guitarists should see the original scores prior to their publication with Segovia's corrections, which he always considered had been forcibly [sic] extracted from him, even though he naturally had unconditioned respect for Segovia. (Gilardino, 2005, p. 9)²⁹

A nosso ver, como em qualquer relacionamento entre pessoas, está implícita a própria personalidade de cada um, bem como os respetivos interesses pessoais e profissionais. De um lado, um compositor extremamente generoso e com uma personalidade tranquila, cuja ambição profissional era ver tocada e publicada a sua música; por outro, um guitarrista singular, de que não havia exemplo, com uma voz de autoridade em todas as coisas, cujo ensino profissional era estreitar obras de compositores não guitarristas que lhe dedicavam os seus trabalhos. A partir de 1950, principalmente através do conjunto de peças intitulado *Greeting Cards*³⁰, Tedesco dedica obras a outros guitarristas seus conhecidos e amigos, tais como Siegfried

²⁸ “Meu Caro Mario: [...]. O 'Capriccio', que eu toquei em Nova Iorque, foi muito 'diabólico'. Pedi-lhe há muito tempo permissão para excluir o adjetivo, mantendo, naturalmente, o subtítulo explicativo "Omaggio a Paganini". Era assim que estava impresso no programa da Câmara Municipal. "Diabolismo" pode repousar entre as tentações das doces e insinuantes melodias, em vez de estar presente em passagens rápidas e ágeis que nunca serão tão satânicas como podem ser no piano ou violino. [...] Em Londres, por exemplo, o crítico do *The Times* referiu-se à benignidade do diabo que o tinha inspirado a si...” (tradução livre)

²⁹ “Na verdade, o presente escritor [Gilardino] recebeu cartas em que o compositor expressou claramente o seu desejo de que outros guitarristas vissem as partituras originais antes de serem publicadas com as correções de Segóvia, as quais ele sempre considerou terem- lhe sido violentamente [sic] extorquidas, mesmo que ele naturalmente tivesse respeito incondicional por Segovia.” (tradução livre)

³⁰ Obra escrita segundo uma série dodecafónica (à maneira de Schoenberg) onde cada nota da série diz respeito à primeira sílaba do nome do músico dedicatário.

Behrend, Christopher Parkening, Oscar Ghiglia, Alirio Diaz, Ernesto Bitetti, Ruggero Chiesa, Angelo Gilardino³¹, entre muitos outros.

A relação por eles mantida sofreu um desacerto pontual, chegando os dois amigos a verbalizar ofensas recíprocas, acaloradas em muito pela intriga alheia. Este momento de tensão foi despoletado com uma carta escrita por Segovia a Tedesco (cuja data não se sabe precisar, mas que, segundo Gilardino (2005), foi escrita na primavera de 1959, onde o guitarrista diz não poder mais tocar as obras do compositor. A razão de tal afirmação prende-se com o facto de o mestre espanhol ter tido conhecimento (por intermédio de algumas pessoas, quer em Itália, quer na Alemanha) de uma alegada insatisfação sentida pelo compositor ao ouvir as suas obras interpretadas por Segovia (Otero, 1990). Em sua defesa, Mario Castelnuovo-Tedesco responde às acusações do amigo, informando-o de que já não ia a Itália há mais de dois anos e à Alemanha desde a década de 20, e que, portanto, as histórias que haviam chegado aos ouvidos de Segovia não teriam qualquer fundamento possível, até porque ele sempre manifestara total admiração pelo seu trabalho do guitarrista. Mario não se limitou a responder às acusações de Segovia, discriminado também na sua carta³², segundo Otero (1999), todos os pontos onde o guitarrista o desiludiu. Passamos a dilucidar o teor dessa carta:

1. Em 1953, apesar do urgente pedido de um segundo concerto para guitarra e orquestra, Segovia nunca o apresentou publicamente;
2. Em 1956, o mesmo aconteceu com a *Passacaglia*;
3. Em 1955, no caso da peça *Escarramán*, Segovia enviou unicamente a digitação do primeiro andamento (realizada em apenas meia tarde), e não dos restantes, para a editora Ricordi³³. Além disso, nunca apresentou a peça em público, ao contrário do que prometera.

³¹ Angelo Gilardino nasceu em Vercelli, Itália, em 1941, tendo tido uma carreira de músico guitarrista antes de se dedicar à composição e musicologia. Desde 1966, Gilardino trocou regularmente correspondência com o “Grandpa Mario” (avô Mario), como lhe costumava chamar, cujo contacto epistolar se manteve até Março de 1968, aquando da morte do compositor. Um dos seus grandes propósitos era ficar com os velhos manuscritos do compositor (para e com guitarra), sendo que Tedesco só não lhe enviou os manuscritos das *Variazioni attraverso i Secoli*, da *Sonata (Omaggio a Boccherini)*, do *Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini)*, da *Tarantella* e da peça intitulada *Aranci em fiore*, talvez por se terem perdido na agitação das mudanças de Itália para New York, e depois para a Califórnia.

³² Escrita em 3 de Maio de 1959.

³³ Com quase 200 anos de história, a Casa Ricordi é a mais antiga empresa de edição musical italiana ainda no mercado. Tem sido uma editora empenhada em divulgar a música de compositores contemporâneos italianos. Tedesco publicou muitas das suas obras nesta editora.

4. Segovia nunca enviou as digitações de várias obras, como *Concerto n° 1*, a *Suite*, a *Fantasia*, o *Rondo*, o *Quinteto* e a *Tonadilla*, tendo estas sido publicadas pela Schott³⁴, lamentavelmente (nas palavras de Tedesco) sem digitação.³⁵

Embora esta troca de palavras acesa, a relação de amizade e colaboração entre estes dois músicos manteve-se em harmonia até ao final da vida do compositor florentino.

Passamos agora a discriminar algumas das obras mais representativas de Tedesco, subdivididas por diferentes períodos temporais e biográficos do compositor, que em nada se prendem com uma evolução estética particular, dado o carácter homogéneo da sua criação artística, conforme iremos analisar de seguida.

➤ **1º período (1932-1939):** na sua terra natal

- *Sonata op.77* (1934);
- *Capriccio diabolico op. 85* (1935);
- *Tarantella op. 87a* (1936);
- *Primo Concerto op.99* (1939).

➤ **2º período:** obras que correspondem aos primeiros quinze anos da sua permanência nos Estados Unidos:

- *Rondo op. 129* (1946);
- *Suite op. 133* (1947);
- *Romancero gitano op. 152* (1951);
- *Quintetto op. 143* (1951);
- *Secondo Concerto op. 160* (1953).

➤ **3º período** (1950 até à sua morte): quando a sua música começa a estar associada a fatores extramusicais, como a literatura, poesia e pintura, à maneira do Romantismo:

³⁴ Foi fundada por Bernhard Schott, em Mainz (1770). O principal objetivo do grupo Schott é promover e publicar obras de compositores do séc. XX e XXI, tais como Carl Orff, Igor Stravinsky, Michael Tippett, Paul Hindemith, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze e Aribert Reimann (Schott home page, *about Schott*). Acedido em 10 de agosto de 2014.

³⁵ Conforme iremos ter oportunidade de escrutinar com mais minúcia no capítulo IV, a *Suite op. 133*, foi um desses exemplos de peças publicadas sem digitação.

- *24 pezzi di Platero y yo* op. 190 (1960)³⁶
- *24 Caprichos de Goya* op. 195 (1961)³⁷

No apêndice I, disponibilizamos uma lista pormenorizada de todas as obras escritas por Castelnuovo-Tedesco para guitarra solo, onde também estarão contempladas as obras escritas para outras formações.

1.3 Características gerais da sua escrita

O mestre italiano é geralmente rotulado como um compositor conservador do século XX, cuja evolução estilística é pouco pronunciada. No entanto, podemos observar um uso de formas e géneros clássicos, mas também de técnicas e linguagens modernas de composição na sua obra (como a *fuga*, a *suite*, o *concerto*, a própria *forma-sonata*, a par do serialismo). Nas palavras de Karen DiBella, “There is no need for division of Castelnuovo’s output into stylistic periods, as there is no fundamental change whatsoever throughout his career, even after the move to the United States” (Anderson, 2011, p. 10).³⁸

Esta desnecessária divisão da sua obra em períodos estilísticos diferentes, referida pela autora supramencionada, advém, sobretudo, da sua precoce descoberta por um modelo técnico-composicional coeso e consistente que o acompanhou por toda a sua vasta criação musical, ao longo da vida. Esta característica valeu-lhe a designação de “Brahms Italiano”, por Roland von Weber (Anderson, 2011, p. 10).

Das inúmeras características composicionais da sua escrita para guitarra podemos discriminar as seguintes:

³⁶ Textos de J.R. Jimenez.

³⁷ Composto com base nos quadros de Francisco de Goya (1746-1828), os caprichos são baseados em ritmos e danças de índole espanhola, tais como *Fandango*, *Habanera*, *Tango*, *Jota*, *Vito* e *Zorzico*. Esta obra foi escrita em memória pelas paisagens e gravuras que tanto admirava apreciar no *Museo del Prado*, em Madrid. Dedicou esta obra ao seu filho mais novo, Lorenzo, estudante de arquitetura. Um dos caprichos é uma clara reprodução musical de “Si sabrá el discípulo” (“or does the disciple know more?”), onde Goya ilustra um burro velho a ensinar um burro novo a soletrar. Neste andamento em questão, Tedesco (o “burro velho” – professor) escreve uma série de doze tons onde o “estudante” terá de compor uma animada e alegre *Gavotte* segundo as regras do serialismo. Este tipo de brincadeira permite-nos concluir que Tedesco não encarava com seriedade este tipo de técnica ou recurso composicional, tendo-o experimentado, pontualmente, durante a sua obra (Otero, 1999).

³⁸ “Não há necessidade de divisão da produção de Castelnuovo em períodos estilísticos, já que não há nenhuma mudança fundamental ao longo da sua carreira, mesmo após a sua mudança para os Estados Unidos.” (tradução livre)

- Cromatismo intenso;
- Harmonia não tradicional;
- Escalas modais e pentatônicas;
- Acordes paralelos;
- Acordes com 7^a, 9^a e 11^a (acordes largos);
- Lirismo melódico;
- Forte preocupação orquestral;
- Articulação meticulosamente aplicada e escrita;
- Sexta corda em *ré* (associada à própria tonalidade de *ré* maior e menor).

Corroborando as nossas palavras, julgamos dignas de nota as considerações de Nick Rossi: “His lyric lines are reminiscent of the verismo school, the harmonic structure heavily influenced by the parallel chords, excursions into pentatonic scales, and 9th and 11th chords utilized by the French impressionist composers.” (Anderson, 2011, p. 10)³⁹

Conforme Anderson (2011) sublinha, é de mencionar a sua forte preocupação pela expressão e o uso de elementos programáticos na sua música, que lhe valeram mais recentemente a associação a uma estética “neo-romântica”. Constatamos assim que os diferentes traços estilístico-composicionais do mestre florentino, patenteados ao longo da sua obra, lhe valeram cognomes diversos, embora lhe seja reconhecida uma homogeneidade composicional. O sentimento patriótico e a admiração pela sua terra natal são também elementos dominantes na sua estética.

Por outras palavras, ao escutar a sua obra, sentimos um refinamento melódico de raiz italiana, sem olvidar a sua admiração pela música de outros compositores, como é o caso de Manuel de Falla (1876-1946), seu amigo próximo, Johannes Brahms (1833-1897), Maurice Ravel (1875-1937) e Claude Debussy (1862-1918). De facto, Tedesco realizou inclusivamente duas transcrições para guitarra de obras de Ravel e Debussy⁴⁰. O próprio compositor chegou a admitir estas influências quando lhe perguntaram acerca do estilo composicional de uma sonata para violino e piano que ele escrevera para a

³⁹ “Suas linhas líricas são uma reminiscência da escola do verismo musical, a estrutura harmónica fortemente influenciada pelos acordes paralelos, excursões para escalas pentatónicas e acordes de nona e décima primeira utilizados pelos compositores impressionistas franceses.” (tradução livre)

⁴⁰ Essas transcrições são: *Pavane pour une infante defunte*, de M. Ravel, 1953 (inérita); *Minstrels*, de C. Debussy, 1958 (inérita).

banda sonora de um filme: “oh, you know...Brahms, Ravel and maybe a little Debussy” (Fisk, 2003, p. 6).⁴¹

No que concerne ao tratamento rítmico, em muitas ocasiões verificamos um uso de síncopas, de acentos em tempos fracos, de motivos rítmicos dominantes, mas evitando passagens polimétricas ou polirrítmicas (Anderson, 2011).

Concluimos este subcapítulo com as palavras do próprio compositor, respeitando todas as nuances de subjetividade que uma autoavaliação acarreta. As considerações que se seguem revelam um intencional desapego pelas tradicionais definições de “neo-classismo” ou “neo-romantismo”, permitindo-lhe compilar uma vasta conceção estilística das mais diversas épocas.

I have never believed in ‘modernism,’ or in ‘neoclassicism,’ or any other ‘ism.’ I believe that music is a form of language capable of progress and renewal (and I myself believe that I have a feeling for the contemporary and, therefore, am sufficiently modern). Yet music should not discard what was contributed by preceding generations. Every means of expression can be useful and just, if it is used at the opportune moment (through inner necessity rather than through caprice or fashion). The simplest means are generally the best. (Anderson, 2011, p. 10-11)⁴²

Como podemos constatar, Castelnuovo-Tedesco nunca estudou guitarra. Por isso, apesar do aturado esforço e vontade em conhecer melhor este instrumento - como atestam as cartas trocadas entre o compositor e o guitarrista Andrés Segóvia - a sua escrita nunca poderá ser considerada idiomática, evidenciando naturais influências do piano, instrumento que desde cedo praticou.

Estas nossas conclusões saem reforçadas quando Ruggero Chiesa propõe a Tedesco escrever um conjunto de estudos didáticos para guitarra solo e o próprio compositor comenta: “Bear in mind that I do not play the guitar and that I write

⁴¹ “oh, você sabe... Brahms, Ravel e talvez um pouco de Debussy.” (tradução livre)

⁴² “Nunca acreditei em 'modernismo', ou em 'neoclassicismo', ou qualquer outro "ismo". Acredito que a música é uma forma de linguagem capaz de progresso e de renovação (e eu próprio acredito que tenho uma intuição para o que é contemporâneo e portanto, sou suficientemente moderno). No entanto, a música não deve descartar o contributo das gerações anteriores. Qualquer modo de expressão pode ser útil e justo se for utilizado no momento oportuno (por necessidade interior, em vez de por capricho ou moda). Os modos mais simples são geralmente os melhores.” (tradução livre)

everything by intuition, without worrying about technical problems” (Otero, 1999, p. 127).⁴³

Figura 2: Foto de Tedesco ao piano.



Fonte: Stopar (2010)

Uma analogia ao trabalho de transcrição poderá, também aqui, ser aplicável. Vejamos: apesar de Tedesco escrever originalmente para guitarra, é pianista, escreve ao piano e, apesar de algum estudo de partituras para guitarra, “one can never be sure about guitar technique, because it’s a mysterious instrument” (Otero, 1999, p. 50)⁴⁴, palavras de Tedesco. Ou seja, se quisermos fazer uma comparação com o domínio de uma língua, é como se Castelnuovo-Tedesco deixasse transparecer um sotaque pianístico quando fala ou escreve no idioma da guitarra, que, forçosamente, precisa de ser transcrito ou revisto por quem o irá interpretar (tal como fizeram Segovia, Gilardino e nós mesmos). Quando se fala de música de compositores guitarristas, este labor é, quase sempre, desnecessário.

⁴³ “Tenha em mente que eu não toco guitarra e que escrevo tudo por intuição, sem me preocupar com problemas técnicos.” (tradução livre)

⁴⁴ “nunca se pode ter certeza sobre técnica de guitarra, porque é um instrumento misterioso.” (tradução livre)

II. Critérios e modelos editoriais

Para uma explanação objetiva e adequada aos nossos propósitos, parece-nos oportuno proceder a uma subdivisão tripartida deste capítulo, que passamos, então, a dilucidar.

1.1 Contextualização histórica:

Relativamente aos processos editoriais, às práticas interpretativas, bem como ao papel do músico-intérprete, desde a antiguidade até aos dias de hoje, julgamos ser de pertinência absoluta um breve excuro diacrónico sobre esta problemática. Esta “viagem no *chronos*” que, de seguida, apresentamos servirá, decerto, para perscrutar e compreender as vicissitudes e transformações da figura do intérprete ao longo dos tempos e, essencialmente, para colocar o foco na liberdade editorial e criativa do mesmo que, paulatinamente, tendeu a ser progressivamente menor ao longo do tempo.

Até ao Século XVII

Ao longo dos séculos, o papel, a liberdade, o objetivo e a função do intérprete têm vindo a sofrer inúmeras alterações, podendo ele, no período de tempo em questão, usufruir de uma grande liberdade e autonomia para “recriar” a peça - atitude, aliás, que os compositores esperavam como um merecimento, ou seja, que o seu texto musical concitasse a alguma criatividade, nos limites do respeito pelo modelo. Estas liberdades experienciavam-se, essencialmente, através de um apelo à improvisação, ou através de recursos técnico-interpretativos, tais como os ornamentos ou embelezamentos melódicos típicos da estética musical de então, sem que os compositores sentissem necessidade de colocar essas e outras indicações musicais pormenorizadas nas suas obras, até porque muitos compositores eram os próprios intérpretes de suas obras. Contudo, com o avançar dos tempos, esta tendência foi, gradualmente, evoluindo em direções contrárias, principalmente a partir do século XIX, como, ao longo da nossa pesquisa, tentaremos comprovar (Lawson, 2005).

Nos períodos medieval, renascentista, e ainda no barroco, a notação era muito primitiva, pouco definida, sendo a margem de incerteza sobre o texto escrito considerável. A este respeito, parece-nos pertinente trazer à colação o pensamento de Robert Donington (1985), que, de uma forma bastante elucidativa, resume a atitude que preconiza relativamente ao repertório atrás mencionado, particularmente barroco, da seguinte forma: “[...] ‘Be your own editor’ comes much nearer to the baroque situation. That is what the baroque composer expected and deserves, not an excess of misplaced nineteenth-century textual reverence.” (Donington, 1985, p. 7)⁴⁵

No entanto, já existiam na época indicações associadas à agógica, bem como a questões de dinâmica. A título exemplificativo, e no que respeita à noção de tempo, constatamos que nesta época o mesmo não estava sujeito a regras fixas e inflexíveis ou a indicações “metronómicas” detalhadas - tanto é que o primeiro compositor a incluir este tipo de indicações nas suas partituras foi Ludwig van Beethoven, em 1817, cinco anos após a invenção do metrónomo por um relojoeiro alemão chamado Dietrich Nikolaus. Com esta achega, não é nosso desiderato estabelecer uma homologia entre liberdade e arbitrariedade, no tratamento dado a esta matéria. Recomendava-se, assim, alguma liberdade, sensibilidade e imaginação ao músico, principalmente ao nível dos fragmentos cadenciais, ornamentais, *rallentandos* e *tenutos*, entre outros, concitadores de expressividade na abordagem de uma linha melódica. Adotando a visão de J. J. Quantz (Donington, 1985), a performance deve ser fácil e flexível, sem rigidez e constrangimentos, ou, como pensava C. P. E. Bach, certos distúrbios ou alterações do tempo são extremamente belos, sendo que determinadas notas musicais devem mesmo ser prolongadas na sua duração, não por meras razões pessoais e de sensibilidade do músico-intérprete, mas sim por óbvias razões de expressividade, em tudo condizentes com a conceção e estética musical construída pelo autor.

No que respeita às dinâmicas conhecidas - e apenas para dar mais um exemplo, quer sobre as poucas indicações que continham as partituras de então, quer na liberdade e espaço de manobra interpretativa que muitas concitavam - nem sempre as indicações de *piano* (*p*), *mezzo-forte* (*mf*) e *forte* (*f*) eram sinónimo de degraus de dinâmicas, mas sim de graduais subidas ou descidas de intensidade (*crescendos* ou *decrescendos*).

⁴⁵ “[...] “Seja seu próprio editor” aproxima-se muito mais da situação do período barroco. Isso é o que o compositor barroco espera e merece, não um excesso deslocado de reverência textual do século XIX.” (tradução livre)

Também quanto às indicações *Adagio*, *Grave* ou *Largo*, com que nos deparamos em determinados momentos da partitura (fim de um andamento, por exemplo), estas não significam simplesmente drásticas mudanças de tempo, mas antes graduais aumentos e perdas de velocidade (*accelerandos* e *rallentandos*) (Donington, 1982).

Foi, sobretudo, no contexto da *Camerata Fiorentina*, desde os finais do século XVI, que se assistiu a um vincado e marcante movimento no sentido de recriar as práticas musicais de gerações passadas, tais como as da Grécia Antiga (Toscano, 2009). A este nível, temos obrigatoriamente que mencionar a prática editorial (meramente particular e memorizada, por vezes -, uma vez que ainda não existiam editoras, sendo que a música era copiada à mão⁴⁶), associada às transcrições. Posto isto, importante será entender quais os procedimentos, técnicas e recursos utilizados no labor de uma transcrição, bem como a sua definição; de uma forma sucinta, poderíamos resumi-la como a deslocação do gesto musical de um instrumento para um outro, tal como acontece numa tradução de um texto para diferentes idiomas. Portanto, é necessário ter em consideração aspetos técnicos e idiomáticos dos instrumentos envolvidos, sem olvidar a tradição interpretativa do repertório a transcrever, no sentido de se manter a coerência estrutural das peças, na adaptação da música de um meio para outro.

Século XVIII

No século XVIII, comumente designado por Período Clássico na música, mas mais conhecido, globalmente, como o Século das Luzes, assistimos a uma maior disseminação da música através das edições publicadas - não deixando o intérprete de ter um papel criativo e de grande responsabilidade na transmissão musical e estética que estava para além do texto escrito - bem como ao surgimento de um fulgurante interesse pela execução de música de gerações anteriores.

Os arranjos e adaptações feitos por W. A. Mozart (muitas vezes para cerimónias comemorativas), essencialmente, de obras de J. S. Bach e G. F. Haendel - estimulados em grande medida pelo barão de Gottfried van Swieten - são manifestações claras dessa vontade de manter vivas as obras de compositores já falecidos.

⁴⁶ Era um processo muito trabalhoso e demorado, geralmente realizado apenas por monges e sacerdotes. Eram designadas por copistas as pessoas que se ocupavam deste labor.

Embora só tenha sido realizado nos anos 20 do século XIX, um outro exemplo claro e elucidativo dessas práticas, incluindo os recursos técnicos e as liberdades editoriais utilizadas nas transcrições e arranjos feitos a partir de uma música pretérita, foi, entre muitos outros, a adaptação da *Paixão segundo São Mateus de J. S. Bach*, realizada por F. Mendelssohn-Bartholdy, em que, apesar da sua forte intenção em reproduzir com total mimetismo o que havia sido escrito pelo compositor, “[...] [Mendelssohn] substituiu os oboés d’amore de Bach por clarinetes, adicionou indicações de fraseio, crescendos, diminuendos e outras indicações de dinâmica e indicações expressivas de andamento. Procedeu também a extensos cortes nas árias.” (Toscano, 2009, p. 24, tradução de Toscano)

Como afirmou Geiringer (1996), os ajustamentos - com as suas fortuitas mudanças de passagens ou adições de uma nova linha de baixo - são tão habilidosamente conquistados que parecem ser uma composição independente, nada inferior ao seu exímio modelo.

Foi, ainda, durante este período que surgiram grandes obras teóricas, de que são exemplos paradigmáticos autores como Quantz, Mozart, F. Couperin, C. P. E. Bach, entre outros. Houve e sempre haverá uma teorização do fenómeno musical; no entanto, a atividade artística musical foi e continuará a basear-se numa estrutura eminentemente prática, quase sempre utilizada para comprovar e experienciar todo o seu enquadramento teórico, e vice-versa.

Também durante este período, a música deixou de ser apreciada apenas pelo seu valor estético, dando-se igualmente importância ao seu valor comercial, graças sobretudo a uma classe empresarial de que J. P. Salomon é um bom exemplo. Surge uma nova geração de músicos *freelancer*, emblematizada por figuras como Mozart⁴⁷ e Muzio Clementi, que se apresenta à audiência de Viena no papel de compositor e intérprete.

⁴⁷ É de referir também que Mozart tentou essa emancipação, não a conseguindo inteiramente.

Ainda no final do século XVIII, a introdução da litografia⁴⁸ impulsionou a prática de edições musicais impressas, substituindo, dessa forma, o recurso ao manuscrito que, à época, era o principal meio de propagação e irradiação musical. Não havia, contudo, um critério editorial devidamente fundamentado e definido, e muito do repertório publicado não era de antemão supervisionado pelo compositor, o que, em muitos casos, deu origem a duvidosas intromissões por parte do editor relativamente ao texto original. Numa época anterior à descoberta da maquinaria industrial e conseqüente possibilidade de gravar música, era prática recorrente, sobretudo num circuito académico, as designadas “edições interpretativas”⁴⁹, também designadas edições práticas que, essencialmente, se destinavam a tomar nota das subtilezas interpretativas dos mais distintos músicos de então (Warken, 2009).

Século XIX

O ressurgimento, já supramencionado, da música antiga deu igualmente origem a diversas publicações, especialmente no que concerne à música de J. S. Bach, de que são exemplos as edições de repertório para tecla elaboradas por Carl Czerny e o primeiro volume da obra completa do compositor alemão, em 1851, pela Bach-Gesellschaft. A isto acrescem as edições de outros proeminentes compositores, tais como G. H. Haendel, L. Van Beethoven, F. Mendelssohn, G. P. Palestrina, entre outros, cujas partituras passam a conter variadíssimas indicações de performance, cada vez mais detalhadas e meticulosas (Toscano, 2009).

Este século é caracterizado, de uma forma global e resumida, por diversas transformações sociais, políticas e culturais, bem como pelo forte desenvolvimento industrial, especialmente no setor dos transportes, que possibilitou a livre, rápida e

⁴⁸ A litografia é uma técnica de gravura, executada sobre pedra calcária ou chapa de metal. Este processo químico de impressão foi inventado, acidentalmente, por um jovem alemão de nome Alois Senefelder, por volta de 1796. Movido, essencialmente, pela vontade de ver impressos alguns de seus textos e partituras, conseguiu criar uma técnica mais económica e eficiente do que todas as outras conhecidas até então.

⁴⁹ As edições interpretativas ou práticas caracterizam-se essencialmente por incluírem no *corpus* da partitura a opinião pessoal do editor sobre como interpretar uma determinada obra. Isto é: são assinaladas pelo editor indicações de dinâmica, fraseado, articulação ou outras, que complementam, substituem ou até, em casos mais extremos, deturpam por completo, quer a conceção musical, quer a notação originalmente adotada pelo compositor. Não querendo questionar a figura incontornável de Andrés Segóvia, bem como a sua importância para o universo guitarrístico, não podemos deixar de constatar que o guitarrista espanhol era um exemplo claro desta prática editorial supramencionada.

abundante circulação de partituras. A isto acrescentamos o desenvolvimento das orquestras sinfónicas, em que a figura do maestro ganha destaque e onde a interpretação musical passa a ter, como objetivo primordial, o convite a uma audição distanciada e contemplativa por parte do público. Surgem também, espalhados por toda a Europa, os primeiros conservatórios de música, os quais, de uma forma incontestável, criaram o espaço necessário ao desenvolvimento técnico-virtuosístico dos músicos, onde Liszt adquire um papel relevante, especialmente na adaptação de uma linguagem orquestral ao piano (Hill, 2002).

Nesta conformidade, constatamos ter havido, principalmente a partir do último quartel do século XIX, uma clivagem nos princípios editoriais de então, vivenciada através de uma mudança progressiva e gradual, de uma atitude paradigmática do editor (acima aludida) para uma perspectiva mais consciente e sóbria das idiossincrasias e circunstâncias associadas à génese de cada obra. Por outras palavras, assistimos a uma passagem crescente e contínua de uma prática editorial centrada no intérprete - em que este, quase sempre, sobrepunha a sua visão musical à conceção original da obra -, para uma prática editorial centrada no compositor e em todo o seu legado histórico, social e estético-musical, adjuvada também pelo aparecimento das primeiras edições “Urtext”⁵⁰. Estas edições, que se advogam livres de qualquer intervenção editorial, potenciaram, de uma forma preponderante, o “culto da autenticidade” (ou “literalidade”, segundo alguns autores), isto é, o modelo ideal de tradução, fundamentado na recuperação dos mais distintos aspetos de práticas musicais do passado.

Assim, no período de transição para o século XX, assistimos a uma forte consciência e preocupação pela autenticidade histórica por parte dos músicos instrumentistas, em particular no que toca à execução musical com instrumentos da época, tendência de que o belga Eugène Arnold Dolmetsch (1858-1940) e a polaca Wanda Landowska (1879-1959) são exemplos no que respeita às experiências realizadas na construção, recuperação e reconstrução de instrumentos pretéritos; à

⁵⁰ Paulatinamente, as edições Urtext têm sido preferidas, por músicos profissionais, professores e estudantes, em detrimento das edições práticas/interpretativas. Não podemos confundir estas edições com as edições *fac-simile*, que são uma cópia exata de um manuscrito, ou livro impresso. As edições Urtext têm alguma interação pessoal por parte do editor, desde detetar erros de impressão que normalmente se encontram nas primeiras edições, ou até alterar algum elemento do texto original (quase sempre indicado em nota de rodapé pelo editor), bem como articular as diversas fontes que, em alguns casos, estão disponíveis.

utilização de técnicas performativas documentadas na época do compositor; à máxima preocupação de fidelidade relativamente a supostas intenções do compositor, ou, em suma, à tentativa e ao forte desiderato - por vezes obsessivo, exagerado e doentio - de recriar com total mimetismo, cor local e autenticidade uma obra distante no tempo. Também nos parece importante referir que a visão “purista”, acima aduzida, não passa de uma aventura utópica, pelas razões que agora passamos a invocar: o público recetor não é o mesmo, nem na cultura e formação, nem nos gostos e costumes; mesmo os instrumentos evoluíram na sua anatomia, implicando diferentes tipos de sonoridades e possibilidades técnico-interpretativas; as próprias salas de concerto têm também uma arquitetura que acarreta características acústicas diversas. A este respeito, o autor Robert P. Morgan chegou mesmo a proferir as seguintes asserções: “A preocupação com a autenticidade histórica representa um sintoma inconfundível da presente situação da nossa cultura musical, uma situação caracterizada por um grau extraordinário de insegurança, incerteza e dúvida de si própria - numa palavra, pela ansiedade.” (Toscano, 2009, p. 31-32, tradução de Toscano

Século XX e XXI

No advento do século XX, o desenvolvimento das comunicações, da maquinaria industrial, da “reprodutibilidade técnica”⁵¹ de uma obra de arte, e a possibilidade de efetuar gravações musicais, quer em áudio, quer em vídeo, vieram desencadear novas abordagens, que, de uma forma hegemónica, ameaçavam usurpar o papel e o *status* do intérprete na sua totalidade, tanto pelo fácil acesso a uma infinidade de gravações disponíveis nos mais díspares meios de reprodução - o que possibilitou comparar e analisar diferentes intérpretes nas mais variadas áreas, fazendo das práticas interpretativas uma descoberta da historiografia musical do séc. XX -, tanto, nas palavras de Schoenberg (1963), na subjugação, que hoje vivemos, pela “santidade da nota impressa” (Unes, 1997, p. 36, tradução de Unes). A existência dos estúdios musicais, por exemplo, não deixou de constituir uma preocupação acrescida com o rigor

⁵¹ O conceito de “reprodutibilidade técnica” apresentado pelo ensaísta, filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin é, em síntese, nada mais do que a aplicação dos processos e técnicas mecânico-industriais na reprodução artística, que, entre outros aspetos, dissipa a “aura” da própria obra.

técnico da execução (quase como uma reprodução mecânica de uma obra), preocupação que viria, de forma vincada, a refletir-se nas salas de concerto (Unes, 1997).

No que concerne ao movimento da performance historicamente informada, verificamos que o mesmo se vincula como prática corrente e dominante, principalmente no século XXI, mas, agora sim, pautado por um equilíbrio entre a informação histórica disponível e a experiência performativa hodierna, adaptando-se, desta forma, às exigências, aos gostos e aos costumes vigorantes. Assim sendo, e ao contrário do que se verificou na transição e no decorrer do século XX, constatamos uma maior articulação entre a autenticidade histórica e performativa passada e o universo estético contemporâneo. Nas palavras de Donington (1982):

It is necessary to know the style, and to respect the conventions which set outer boundaries to it. The secret of baroque musicianship is imagination and fantasy within the boundaries of style. To interpret the music it is necessary not only to understand the music but to know the conventions. (Donington, 1982, p. 6)⁵²

Na sala de concertos, exigiu-se aos intérpretes que se adaptassem a novas situações e fossem capazes de lidar com crescentes dificuldades técnicas. Além das influências do jazz, rock e ragtime, cantores e músicos eram por vezes concitados a explorar território desconhecido. A indeterminação ocorre quando o intérprete é chamado a escolher entre materiais apresentados de forma aleatória. Neste contexto, John Cage, influenciado pelo Budismo Zen, oferece aos seus intérpretes, nas suas *Variations IV* (1963), opções que se adaptam a “qualquer número de músicos, sons e combinações de sons [...]” (Hill, 2002).

Ainda, durante o século XX, surge, como parte do vocabulário musical, o conceito de *performance*, apontado por alguns críticos de arte como um instrumento cénico e gestual usado pelo intérprete, não tanto para “servir a obra”, mas sim para se autoafirmar, atingir um determinado efeito, ou, simplesmente dar-se a conhecer a quem o ouve. Não é nossa pretensão, com o que acabamos de aduzir, alegar um sentido totalmente pejorativo do conceito em causa, tanto mais que esta praxis nos parece ser indissociável da natureza interpretativa. Porém, caso esta atitude cénica não seja uma postura medida e equilibrada, decerto cairá no exagero e, talvez, no desrespeito pelas

⁵² “É necessário conhecer o estilo, e respeitar as convenções que estabelecem limites exteriores a este. O segredo da musicalidade barroca é a imaginação e a fantasia dentro dos limites do estilo. Para interpretar a música, é necessário não só entender a música, mas conhecer as convenções.” (tradução livre)

ideias musicais do compositor em prol de uma mera exibição pessoal. A este nível Schoenberg teceu, em 1948, as seguintes reflexões que, de forma singular, corroboram na íntegra o que acabamos de afirmar:

Deve-se ter na devida conta que, pelos idos de 1900, muitos artistas exageraram ao exibir com toda a intensidade as emoções que eram capazes de sentir [...] artistas que se acreditavam mais importantes do que a obra - ou, pelo menos, do que o compositor. (Kuehn, 2010, tradução de Kuehn)

Em suma, existe nos dias de hoje uma total primazia do texto original, da palavra escrita, da característica musical, estética e histórica do compositor, do símbolo gráfico e do impresso, em detrimento, quase sempre, da universalidade do conteúdo da obra e da figura do intérprete ou tradutor (Unes, 1997). Poderemos afirmar, então, que o respeito pela sacralização do texto original se sobrepõem, cada vez mais, ao respeito e criatividade hermenêutica do músico intérprete. A título conclusivo, julgamos imprescindíveis as palavras, quer de Jaques Derrida (1980) - para quem, um texto, seja ele musical ou literário, “não passa de um emaranhado de sinais gráficos perdidos numa estante a menos que haja um leitor” (Unes, 1997, p. 43, tradução de Unes) - quer de Foucault, quando afirma que “um texto morre ao ser escrito. Para que seja revivido, faz-se necessário o leitor” (Unes, 1997, p. 43, tradução de Unes).

Nesta conformidade, a reflexão em torno da dicotomia patente na atitude interpretativa do compositor e na atitude composicional do intérprete parece-nos necessária. Passemos então à exploração dos conteúdos referentes à problemática supramencionada.

1.2 Atitude interpretativa do compositor VS Atitude composicional do intérprete

À guisa de introito - e sem pretender exaurir todos os seus vetores analíticos, até porque isso daria azo a uma longa pesquisa, que o escopo deste trabalho monográfico não possibilita -, uma analogia entre intérprete e tradutor parece-nos apropriada e inequívoca. De facto, ambos desempenham funções de tradução congêneres, aparentando semelhanças a nível do labor despendido. Por outras palavras, quer o músico intérprete - aquele que traduz a notação musical, isto é, os signos gráficos ou

signos não acústicos em matéria viva, acústica e sonora, capaz de ser transmitido à fruição exterior - quer o tradutor linguístico - indivíduo cuja atividade é centrada na interpretação de significados idiomáticos e desconhecidos de um texto em signos compreensíveis através da língua - desempenham o papel de tornar acessível ao leitor comum uma determinada obra que, até ao momento de tradução, permanecera aprisionada nas teias de um sistema de códigos e símbolos. Para Benjamin (1978), esta analogia entre intérprete e tradutor estende-se à figura do próprio autor da obra, uma vez que, num processo de criação e interpretação, o autor também se apropria do *métier* do tradutor ao transpor a sua ideia musical, simbólica e abstrata em matéria física, passível de registo gráfico, quer em palavras num livro, quer por notas e figuras musicais numa partitura.

Perguntamo-nos assim: serão essas ideias - abstratas, intra-musicais e extra-musicais - passíveis de registo gráfico? Ou melhor, serão as indicações feitas numa partitura suficientemente vastas e abrangentes para granjear todas as verdadeiras intenções do compositor? Ou mesmo, conseguiremos nós ter a certeza de que atingimos a verdadeira intenção do compositor ao executarmos todas as notas e indicações musicais escritas numa partitura original? Estas questões parecem convidar a uma incursão pelo domínio da Semiótica - a ciência dos signos, tão porfiada por Umberto Eco - que, oportunamente, traremos a debate.

Segundo este mesmo filão ideológico, Hill (2002) proferiu as seguintes asserções, que nos parecem neste momento de pertinência absoluta:

Many performers refer to scores as “the music”. This is wrong of course. Scores set down musical information, some of it exact, some of it approximate, together with indications of how this information may be interpreted. But the music itself is something imagined, first by the composer, then in partnership with the performer, and ultimately communicated in sound. (Hill, 2002, p. 129)⁵³

Concluimos, através das palavras deste autor, que a partitura deve ser encarada como um suporte físico indispensável e de importância considerável, quase como um mapa turístico e orientador, onde não basta executar todas as indicações e as notas de

⁵³ “Muitos artistas referem-se às partituras como “a música”. Isso é errado, claro. As partituras estabelecem informação musical, alguma dela exata, alguma aproximada, juntamente com indicações de como esta informação pode ser interpretada. Mas a música em si é algo imaginado, primeiro pelo compositor, em seguida, em parceria com o artista, e, finalmente, comunicada em som.” (tradução livre)

um texto musical para se “fazer música”, porque, como advogava o prócere compositor francês Oliver Messiaen (ainda segundo Peter Hill) “the performer’s job was to infer meaning and ‘character’ from what was written in the score” (Hill, 2002, p. 132).⁵⁴ Esta mesma ideia é reiterada numa mera definição de interpretação musical encontrada no mais próximo dicionário de música que passamos agora a transcrever:

[...] Tal como não existem meios para que um dramaturgo possa escrever a sua peça indicando a forma exacta como as deixas devem ser ditas pelos actores, também o compositor não pode indicar a forma precisa como a sua mus. [sic] deve ser cantada ou tocada – de modo que não existem 2 executantes que adoptem as mesmas oscilações de velocidade (incl. **rubato*), o mesmo grau de ênfase nas notas acentuadas, e assim por diante. [...]⁵⁵ (Michael, 1994, p. 350)

Constatamos ainda que, muitas vezes, se negam, com essa tal obsessão visual pelo que está escrito na partitura, muitos outros processos de aproximação ao texto e ao compositor, tais como o sensorial e o empírico que, corroborando as palavras de Svensson (1980), “representam um primeiro momento de conhecimento” (Unes, 1997, p. 17, tradução de Unes).

Quando, em epígrafe (no subcapítulo), aludimos à atitude interpretativa do compositor referimo-nos, sem dúvida, à predisposição do autor e compositor da obra para enumerar e descrever com total minúcia indicações de intensidade, de tempo, de articulação, de fraseio, de agógica, de timbres, de efeitos sonoros, enfim, de muitos outros aspetos que, como já vimos no subcapítulo anterior, terão sido uma prática recorrente a partir do século XX. Através desta vasta “orientação” interpretativa, sugerida pelo compositor, apercebemo-nos da sua preocupação, não só pelo *corpus* textual da sua música, mas também pela hermenêutica que o mesmo deseja ver apresentada pelo músico.

Por outro lado, a atitude composicional do intérprete deve convidar o leitor a refletir sobre a liberdade e a iniciativa de adaptação, recriação e ajustamento do texto original, conseguidos pelo músico-executante, tendo em conta as idiossincrasias do instrumento e as suas próprias conceções artísticas, de que se destacam os malabarismos

⁵⁴ “o trabalho do intérprete foi o de inferir significado e “caráter” a partir do que foi escrito na partitura.” (tradução livre)

⁵⁵ Achamos por bem não aplicar o novo acordo ortográfico nesta citação, mantendo assim, a versão original da mesma (talvez até por analogia com a santidade do original impresso, de que nos temos vindo a ocupar!)

técnicos - desde a supressão de vozes à mudança do registo de certas notas, e às acrobáticas extensões que por vezes têm de ser feitas para conseguir executar o que está escrito, etc.⁵⁶

Foi, principalmente nas décadas de 1970-1980, que o culto pela autenticidade e literalidade, como modelo ideal de tradução, ganharam um peso substancial, embora nos dias de hoje exista uma maior flexibilidade a esse respeito.

Ora, se o texto original adquire uma primazia tão substancial, assim, face ao intérprete-tradutor, talvez seja pertinente questionarmo-nos se não estaremos, porventura, a venerar de tal maneira o documento original ao ponto de menosprezar, desrespeitar e desvalorizar a figura e função do intérprete musical.

Creemos, assim, que o intérprete não deve ser visto, apenas e só, como um mero executor mimético⁵⁷ das instruções e códigos linguísticos patentes numa partitura, sem que, em primeiro lugar, interaja e expresse a sua personalidade interpretativa, ou até mesmo, recrie uma nova matéria e idioma, oriundos, naturalmente, do seu universo ideológico, que, em última análise, poderiam dar origem a uma nova conceção de obra. Se excluíssemos esta natureza criadora do ato interpretativo do músico, tudo se reduziria em apenas uma versão do texto musical, como se a música de uma ciência exata se tratasse.

Nesta perspetiva, a um intérprete musical, a um tradutor, a um músico ou a um instrumentista, também lhes é exigido o cargo, e a responsabilidade que daí advém, de serem coautores, construtores de significados, ou, trazendo à colação uma expressão schoenbergiana, serem os Diener am Werk (servidores da obra), transfigurando uma mensagem escrita em matéria sonora através do processo de interpretação/tradução. Por último, e partindo da afirmação de Benjamim (1980), “ [à] mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte” (Kuehn, 2010, p. 6, tradução de Kuehn), isto é, a partilha *in loco* da obra com o público e com o espaço. Só aí é que o conceito adorniano de “reprodução musical” adquire a amplitude e dimensão holística

⁵⁶ Muitos outros recursos são, por vezes, utilizados na execução de uma peça musical. Iremos aprofundar esta problemática editorial no capítulo referente à análise da *Sonata op.77*.

⁵⁷ O conceito de *mimesis* (em grego) é um elemento nuclear na filosofia de Platão e Aristóteles (o fundamento de toda a arte, segundo Aristóteles). Designa a ação ou faculdade de imitar, copiar ou até a capacidade de reproduzir a realidade e natureza. Surge em oposição ao conceito de *diegese*, associada a dimensão fantasista e ficcional de uma narrativa.

que acarreta, devendo ser entendido pela fusão, quer do conceito de interpretação, quer do termo performance, ambos elementos constituintes e integrantes de todo o processo artístico-musical, que não devem ser percebidos como se de sinónimos se tratassem.

Nesta linha de entendimento, será importante refletirmos sobre o significado inerente às palavras “interpretação” e ”interpretar”. De facto, a epistemologia deste verbo latino *interpretare* parece, segundo diversos autores e definições de dicionário, remontar à Antiguidade greco-romana. Este termo - que poderia ser traduzido em algo como “entre pedras”, ou nas palavras de Hill, as “entre linhas” (Hill, 2002, p. 131) de um pentagrama musical - está inteiramente ligado à noção de *hermeneia* (o que faz aludir ao deus mensageiro Hermes), isto é, a ciência da hermenêutica, ou, por outras palavras, à ciência de interpretar, que, naturalmente, apela ao lado criativo e composicional do intérprete (Kuehn, 2010).

Em síntese, quando vamos a um concerto, fazemo-lo não só para ouvir a *Sonata - Ommagio a Bocherinni* de M. C. Tedesco, por exemplo, mas também para contemplar a versão-tradução-interpretação de um músico específico. Se assim não fosse, bastava ouvir em CD, por exemplo, a versão gravada da obra, aprovada pelo compositor, e nenhuma outra poderia ser diferente, anulando-se, assim, a total dimensão do que é ser intérprete. Nesta sequência, pretende-se que quem contempla essa mensagem musical (o público) consiga vislumbrar pelo menos uma quota-parte do ambiente, da época e da conceção primordial que o autor originalmente concebeu, ao mesmo tempo que percebe a interpretação e personalidade musical e criadora do músico executante. Um exemplo indelével dessa liberdade interpretativa e de adaptação ao texto original por parte do intérprete foi Andrés Segóvia, quer sobre a sonata supramencionada, quer sobre muitas obras por ele editadas e tocadas. Tedesco muitas vezes o ouviu tocar e, apesar das inúmeras variações e adaptações que o guitarrista fez ao texto original das suas obras, isso não o impediu de o autorizar a editá-la, digitá-la, gravá-la, nem de tecer diversos elogios às *suas performances*⁵⁸.

⁵⁸ Estão por detrás disto outros fatores que mais tarde iremos discutir.

Um outro exemplo disso mesmo está evidente na carta que o compositor escreveu ao Duo Presti-Lagoya⁵⁹, aquando da composição, em 1961, da obra para duas guitarras *Sonatina Canonica, Op. 196*, que agora expomos:

Beverly Hills, California, 9 October 1961.

Dear Friends: Today I sent you by airmail the music I promised you, and I trust you will soon receive it. It is a small work without any pretensions: a Sonatina Canonica for two guitars in three movements, and I hope it will be playable and that it is also agreeable to play! You will probably find it necessary to make some 'adjustments', but I trust in Alexandre's judgment and patience. When you are here, we shall be able to make all the necessary changes together (or you yourselves can make them without consulting me). Mario Castelnuovo-Tedesco. (Otero, 1999, p. 106)⁶⁰

Neste momento julgamos apropriado trazer a debate Harald Jorgensen - uma voz de autoridade, mundialmente reconhecida no que concerne à pesquisa de questões em torno da educação musical, psicologia da música e prática instrumental - a propósito da bases de estudo ao instrumento por ele elaboradas, onde alerta, entre outros aspetos, para a importância que um intérprete deve atribuir na pré definição de estratégias e planeamento do estudo, à análise e contacto, apenas e só, com a partitura. Dessa maneira, o músico executante aproximar-se-á do trabalho analítico de um maestro antes do primeiro ensaio com a orquestra, para que, deste modo, se possa abeirar o mais possível da verdadeira conceção de arte em música. Por outras palavras, o músico-intérprete deve ser alguém cuja desenvoltura cognitiva se possa fazer equivaler à de um pensador de música, através da partitura - Musikdenker (Unes, 1997) nas palavras de Schoenberg - e não só à de um conhecedor das técnicas instrumentais.

Só depois desta conceção musical criada, o intérprete se sentirá preparado para praticar o instrumento (estratégias de comportamento), devendo este elemento apenas surgir e intrometer-se após o intérprete e o texto já terem usufruído de tempo e espaço para se relacionarem, antecipando até problemas técnicos futuros, que nesta etapa se

⁵⁹ Este duo era composto pela guitarrista francesa Ida Presti (1924-1967) e pelo guitarrista egípcio Alexandre Lagoya (1929-1999), para quem Tedesco escreveu *Les Guitares Bien Tempérées, Op. 199*, 1962, movido pela sua profunda admiração pela música de J. S. Bach, bem como o *Concerto nº 2 per chitarra e orchestra op.160*, em 1953.

⁶⁰ "Beverly Hills, Califórnia, 9 de outubro de 1961. Caros Amigos: Hoje eu enviei por correio aéreo a música que eu vos prometi, e eu confio que em breve irão recebê-la. É uma pequena obra sem pretensões: a Sonatina Canónica para duas guitarras em três andamentos, e eu espero que seja tocável e que também seja agradável de tocar! Provavelmente vão achar que é necessário fazer alguns "ajustes", mas confio no julgamento e na paciência de Alexandre. Quando estiverem aqui, teremos oportunidade de fazer todas as alterações necessárias em conjunto (ou vocês mesmos podem fazê-lo sem me consultar)...” (tradução livre)

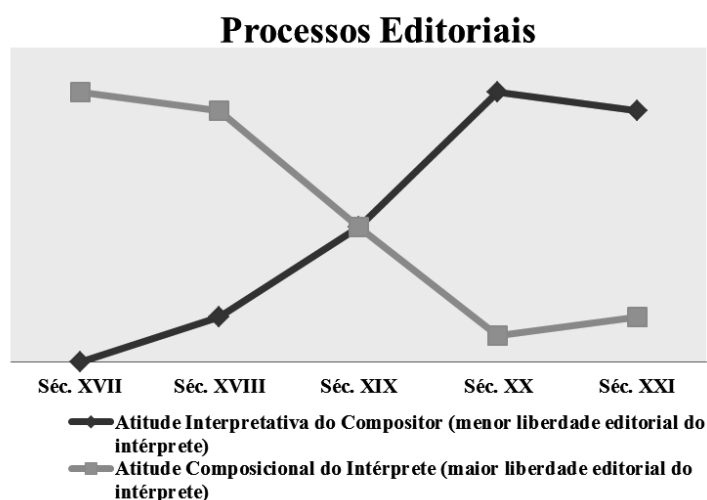
veem resolvidos parcialmente. A este respeito, é de referir, também, que a peça estará quase toda memorizada, em resultado dessa compreensão lógica, racional e analítica da música, que, frequentemente, é negligenciada por variados intérpretes.

Contextualizando, mais uma vez, o compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, com toda a temática até aqui discutida - nomeadamente o que respeita à capacidade que uma obra tem para ampliar as capacidades idiomáticas e expressivas do instrumento que a executa -, é indiscutível a transferência orquestral e pianística que o mestre italiano fez quando escreveu para guitarra, alargando e desenvolvendo, decerto, inúmeras capacidades técnico-interpretativas do instrumento, tais como: a exploração tímbrica, o alargamento da tessitura e uma meticulosa sugestão de articulação, por exemplo.

Apoiados no pensamento de Pareyson (1954), que advoga uma indissociabilidade entre obra e interpretação, bem como toda a reflexão que temos vindo a desenvolver, concluímos que, por mais que, nos tempos que correm - “em que a história musical erudita do Ocidente parece ter atingido seu fim [e] em que se nos apresenta talvez o que seja a mais séria crise da história da Música” (Unes, 1997, p. 40) - se cultive o conceito de autenticidade, historicismo e literalidade, o intérprete musical deve gozar de uma liberdade interpretativa e tradutora (como em quase toda a história da música usufruiu), adequadas, obviamente, ao universo estético-musical, quer do compositor, quer do intérprete, não esquecendo também a especificidade do instrumento e o contexto sociocultural e axiológico vigente.

Passamos agora a expor um gráfico que sintetiza e compara a atitude interpretativa do compositor e a atitude composicional do intérprete ao longo dos séculos XVII a XXI, matéria esta abordada nos pontos 1 e 2. Este quadro apenas serve para dilucidar o leitor através de uma perspetiva esquemática e sinóptica do que até ao momento tem vindo a ser, por nós, debatido. No entanto, importante será sublinhar que o mesmo não é trazido à colação com o rigor e dosagem percentual digna de um estudo sociológico ou estatístico - até porque esse tipo de análise e labor não nos parece ser, nem o propósito da nossa pesquisa, nem o único meio para a definição de conclusões. Pretendemos sim, apresentar um gráfico com um mero carácter sugestivo e de suporte visual.

Gráfico 1: Comparação entre a liberdade do intérprete nos processos editoriais entre os séculos XVII e o século XXI



Fonte: Elaboração própria, 2014

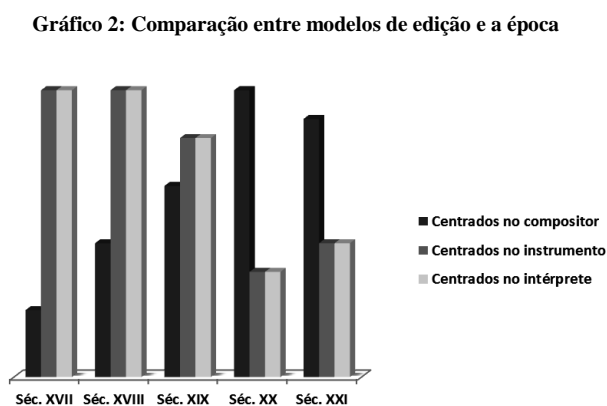
1.3 Enquadramento dos Modelos Editoriais

Após uma análise sobre as práticas e os processos editoriais, privilegiados durante a História da Música, julgamos poder afirmar que foram três os processos ou modelos editoriais mais comuns, centrais e frequentemente utilizados. Passamos agora a discriminar cada um deles, referindo, também, que achámos oportuno enumerar um quarto processo, cuja idiossincrasia se revela na livre combinação dos três primeiros.

Processos/Modelos de edição:

1. Centrado no compositor – Caracteriza-se pelo respeito máximo ao texto originalmente escrito pelo compositor (manuscrito autógrafo);
2. Centrado no instrumento – Fomenta a interação e adaptação entre o texto e a natureza idiomática do instrumento;
3. Centrado no intérprete – Evidencia os gostos e caprichos do intérprete em detrimento, quase sempre, da ideia original do compositor;
4. Centrado na articulação de modelos – Patrocina a flexibilidade e equilíbrio entre os anteriores processos, quer entre todos, quer entre apenas dois, por exemplo.

Apresentamos, de seguida, um gráfico que, como o anterior, serve apenas de suporte exemplificativo:



Fonte: Elaboração própria, 2014

Considerações relativas ao gráfico:

- Quando nos séculos XVII e XVIII apresentamos os processos editoriais centrados no intérprete e no instrumento num nível elevado (em oposição aos processos centrados no compositor), não pretendemos com isso aduzir um desrespeito pela figura do compositor por parte do músico intérprete. Pelo contrário, como o nosso suporte teórico assim comprova, desrespeito seria se o intérprete não interagisse e recriasse o texto original. De facto, apenas queremos dar a entender - articulando até a matéria analisada no subcapítulo número dois - que a atitude interpretativa do compositor era praticamente nula, vigorando sim uma predisposição composicional, criadora e de coautoria com o autor da obra por parte do músico executante.
- Relativamente ao século XIX, importante será esclarecer o leitor que o gráfico pretende apenas ilustrar o momento de viragem e de mudança de paradigmas editoriais direcionados para a veneração do manuscrito e da palavra impressa. No entanto, se tivéssemos considerado, por exemplo, o último quartel desse século no que concerne à vontade em executar música antiga, teríamos que, com acuidade e transparência, expor a coluna azul (processos editoriais centrados no compositor) num nível máximo; enquanto que as colunas vermelha e verde (processos

editoriais centrados no instrumento e no intérprete, respetivamente) seriam apresentadas num nível consideravelmente inferior. Isto porque, como já tivemos oportunidade de debater, os músicos-instrumentistas viviam, de alguma forma, obcecados com a utópica noção de uma reprodução musical o mais fidedigna possível relativamente às intenções musicais do compositor e da época.

- Apesar de, atualmente, músicos, compositores e intérpretes serem um pouco mais flexíveis em relação ao culto da autenticidade, existem, com certeza, quer músicos a privilegiar os processos editoriais puramente centrados no idiomatismo do seu instrumento e nas suas convicções musicais, quer compositores hodiernos a adotar uma atitude interpretativa substancialmente reduzida, confiando esse labor criativo-interpretativo ao músico, à luz do que antigamente se fazia.

Parte B

III. Análise editorial da *Sonata op. 77 (Ommagio a Bcocherini)*

Antes de mais, iremos proceder a uma contextualização biográfica da obra, com o intuito de melhor compreendermos quais as motivações e os propósitos que estão por detrás da composição da mesma. Com isto, traremos também a debate aspetos que achamos relevantes e curiosos relativamente à *Sonata op. 77*, tais como algumas das suas características principais, diferenças entre o editado por Segóvia e o manuscrito autógrafo (sem nos prendermos com o próprio texto musical, uma vez que posteriormente o faremos), bem como relatos epistolares entre vários autores e Castelnuovo-Tedesco.

1.1 Contextualização histórica da obra

“Quite frankly, the Sonata has no history”⁶¹ (Gilardino, 2007, p. 4), afirma o autor. Notemos, entretanto, que Segovia, após uma primeira tournée pela Europa - onde as *Variazioni attraverso i secoli* constam do programa de um concerto dado na *Sala Blanca del Palácio Pitti*, em 3 de Abril de 1934, em Florença - se dirige novamente ao compositor italiano, solicitando-lhe mais uma obra, *Sonata Ommagio a Boccherini*⁶², uma das pérolas e obras mais representativas do repertório guitarrístico do século XX. Segundo as palavras do próprio compositor, deixadas em suas *Memorias*:

[...] En el año siguiente (1934) me pidió una nueva pieza; además me hizo una sugerencia: **“Tu gran conterráneo Boccherini amaba mucho la guitarra y escribía para este instrumento. Por qué no compones un “Homenaje a Boccherini”? Me agradaría que tú hicieras un trabajo importante: una “Sonata” en cuatro tempos**”. Así nació la “Sonata” (Homenaje a Boccherini), no sé si “importante”, pero ciertamente muy desarrollada y llena de recursos, y no sé si muy “boccheriniana”, pero al menos con un Minuetto que puede hacer pensar en el célebre compositor

⁶¹ “Francamente, a Sonata não tem história.” (tradução livre). Carta de Tedesco a Gilardino, escrita em Beverly Hills, em 4 de Agosto de 1967.

⁶² Violoncelista italiano amante do instrumento de seis cordas.

[...] Segovia quedó muy satisfecho, y la Sonata ha permanecido siempre en su repertorio... [...].
(Poveda, 2009, p. 264)⁶³

Segundo Gilardino (1990), talvez a vontade de Segovia não fosse tanto a de incluir uma Sonata de quatro andamentos nos programas de seus concertos - até porque Ponce lhe dedicou uma obra desse género anteriormente (*Sonata I, 1923 e Sonata II, 1927*) - mas sim a de ampliar o leque de sonatas para guitarra que, até à altura, era escasso.

Conforme podemos concluir após a leitura do último trecho apresentado, a *Sonata op.77* - originalmente designada *Sonatina* por Tedesco - não era entendida pelo próprio compositor como uma das suas grandes obras, ou melhor, como a mais ou das mais importantes obras por ele escritas. Esta nossa reflexão é corroborada por uma das cartas que o mestre italiano endereçou a Gilardino, em 16 de Outubro de 1967. Passamos a transcrevê-la:

My dear Angelo: On many occasions you have asked me why I don't consider my Sonata among my 'masterpieces'. First of all, what is a masterpiece? I don't know if I have written merely dots. Or if I have written too much. Among my best works I would put the first Concerto (perhaps my only masterpiece), the Quintet, Romancero Gitano, the second Concerto, Platero y yo, Caprichos de Goya, and Les Guitares Bien Tempérées. Among my 'good works': the Sonata, Rondo, Passacaglia, Capriccio Diabolico, the Sonatina for flute and guitar, and the Concert for two guitars. Among the 'minor' (definitely) works: Aranci in Fiori, Le Variazioni, Serenade, Fantasia, Escarramán, the Éclogues, and (naturally) all the 'greetings cards'. [...] (Otero, 1999, p. 128)⁶⁴

Um outro dado biográfico que merece, julgamos nós, um curioso registo prende-se com um comentário proferido por um crítico musical, aquando da apresentação

⁶³ “No ano seguinte (1934) pediu-me uma nova peça; além disso, fez-me uma sugestão: “Teu grande conterrâneo Boccherini amava muito a guitarra e escreveu para este instrumento. Por que não escreves uma "Homenagem a Boccherini"? Eu gostaria que tu fizesses um trabalho importante: uma "Sonata" em quatro andamentos. "Assim nasceu a "Sonata" (Homenaje a Boccherini), não sei se é "importante", mas certamente muito desenvolvida e cheia de recursos, e não sei se é muito "boccheriniana", mas pelo menos com um Minuetto que pode fazer pensar no famoso compositor [...] Segovia estava muito satisfeito, e a Sonata tem permanecido sempre no seu repertório...” (tradução livre)

⁶⁴ “Meu querido Angelo: Em muitas ocasiões, tem-me perguntado qual a razão porque eu não considero a minha Sonata entre as minhas 'obras-primas'. Em primeiro lugar, o que é uma obra-prima? Eu não sei se escrevi apenas reticências. Ou se escrevi demais. Entre os meus melhores trabalhos eu colocaria o primeiro Concerto (talvez a minha única obra-prima), o Quinteto, Romancero Gitano, o segundo Concerto, Platero e yo, Caprichos de Goya, e Les Bien Guitares Tempérées. Entre as minhas “obras boas”: a Sonata, Rondo, Passacaglia, Capriccio Diabólico, a Sonatina para flauta e guitarra, e o Concerto para duas guitarras. Entre os trabalhos ‘menores’ (definitivamente): Aranci em Fiori, Le Variazioni, Serenade, Fantasia, Escarraman, as Éclogas, e (naturalmente) todos os "Greeting Cards". [...]” (tradução livre). Parece-nos curioso o facto de Castelnuovo-Tedesco não ter feito qualquer referência à *Suite*, ficando infelizmente por descobrir como o autor autoavaliava essa obra.

pública da *Sonata op.77*, por intermédio de Andrés Segovia, em Genebra. Castelnuovo-Tedesco, homem culto, educado, respeitador e muito sereno, estranhamente deu importância a tal comentário e decidiu responder ao mesmo, ou melhor - como ele próprio assume - divertir-se um pouco da seguinte forma:

...En 1937 escribí outra série de Variaciones que tiene una curiosa historia: cuando Segovia tocó en Ginebra mi “Sonata”, el crítico del Journal de Genève (del que ahora no recuerdo su nombre) hizo una crítica agridulce de la pieza; no mala (he tenido unas cuantas en mi vida), más bien reconociendo que la pieza era graciosa y bien hecha, mas diciendo que “Segovia era tan gran artista que, aunque hubiese tocado “J’ai du bon tabac”, hubiera conseguido una pieza maestra”. (J’ai du bon tabac, para quien no lo sepa, es una vieja cancioncilla popular francesa de las más banales...). Segovia me mando la crítica y me escribió enfadadísimo: **“Pero, en resumen, qué pretenden estos críticos?”**. Yo lo respondí: “Tranquilo, tranquilo, por qué lo tomas tan a pecho?... Más bien solicita al crítico que me mande el tema de “J’ai du bon tabac” y yo le escribiré unas Variaciones, que le dedicaré”. Así hizo; yo, en general, no tomo muy en serio a los críticos, pero esta vez más bien me quería divertir...y escribí una variadísima serie de Variaciones, con una “Fuga” final (que no digo daría envidia, pero sí haría sonreír al “gran padre” Bach); y creo que, desde entonces, el crítico ginebrino no haya dicho nada malo de mí... (Poveda, 2009, p. 286)⁶⁵

Como podemos verificar, deste comentário à Sonata resultou a obra *Variations Plaisantes sur un petit air populaire op. 95* (1937).

1.2 Outras considerações

Em Fevereiro de 1936, mais precisamente em 4 de Junho, Tedesco escreve o seguinte a Manuel Ponce:

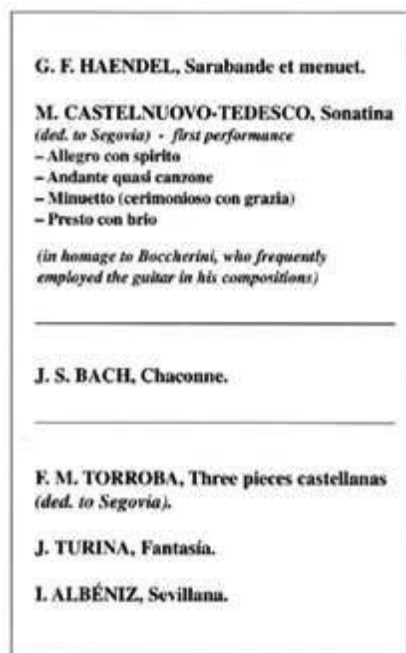
[...] He tocado también con gran éxito la Sonata de Castelnuovo, que te gustaría mucho. Y continuo abasteciendo mis programas de obras tuyas, como siempre; salvo en Paris, que la primera

⁶⁵ “Em 1937 escrevi uma outra série de Variações que tem uma curiosa história: quando Segovia tocou em Genebra a minha “Sonata”, o crítico do Journal de Genève (do qual não me recordo agora o nome) fez uma crítica agridulce à peça; não foi má (tenho tido umas quantas na minha vida), reconhecendo até que a peça era graciosa e bem feita, mas dizendo que “Segovia” era tão grande artista que, mesmo que tivesse tocado “J’ai du bon tabac”, teria conseguido fazer dela uma obra prima”. (J’ai du bon tabac, para quem não sabe, é uma velha canção popular francesa, das mais banais...). Segovia enviou-me a crítica e escreveu-me zangadíssimo: “Mas, em suma, o que pretendem esses críticos?”. Eu disse: “Tranquilo, tranquilo, por que os levas tão a peito... Mas bem, pede ao crítico que me envie o tema “J’ai du bon tabac” e eu escrever-lhe-ei umas Variações, a quem lhe dedico”. Assim o fiz; em geral não levo muito a sério os críticos [musicais], mas desta vez queria divertir-me... e escrevi uma série de variações, com uma “fuga” final (não digo que daria inveja, mas faria sorrir o “grande pai” Bach); e eu acho que, desde então, o crítico de Genebra não disse mais nada de mal sobre mim...” (tradução livre)

audición de la Chacona y de la Sonata de Castelnuovo ocupó el sitio habil y digno figurases tú. [...] (Alcázar, 1989, p. 155)⁶⁶

Apesar de Segovia afirmar que a sua performance, quer da Chaconne, quer da Sonata foram estreias mundiais em Paris, este dado parece não ser inteiramente verdadeiro, uma vez que o guitarrista espanhol já havia apresentado em público essas mesmas obras alguns dias antes, em Londres. A título comprovativo, expomos o programa desse recital no Wigmore Hall, a 30 de Maio (Gilardino, 2009).

Figura 3: Programa de Concerto de André Segóvia, em Londres



Fonte: Gilardino (2009)

Outro dado curioso e fora do normal foi o extenso intervalo de tempo que Segovia demorou a estrear a obra. Isto é, passaram quinze meses desde que o guitarrista rececionou a obra até ao dia da sua estreia em Londres.

Esta demora não era nada habitual em Segovia, bem pelo contrário. Como nos contou o compositor em suas *Memorias*, o mestre espanhol “apropriava-se” de uma obra com uma rapidez enorme, relatando o sucedido na preparação do *Capriccio Diabolico* que, merecendo a nossa ressalva, é uma obra de difícil execução técnica e

⁶⁶ “También toquei con grande sucesso a Sonata de Castelnuovo, de que tu irias gostar muito. E continuo preenchendo os meus programas com obras tuas, como sempre; exceto em Paris, onde a primeira audição da Chacona e da Sonata de Castelnuovo ocupou o sítio hábil e digno onde [habitualmente] figuras tu.” (tradução livre)

consequente preparação: “[...] Segovia quedó francamente impresionado a tal punto que, veinte días después de haberlo recibido, lo tocó en un concierto en Londres, escribiéndome después para decirme que nunca había estudiado una pieza con tanta pasión y tan breve tiempo [...].” (Poveda, 2009, p. 272)⁶⁷

Como podemos constatar deste programa de concerto em Londres, Segovia escreveu *Sonatina* - como originalmente fez Tedesco; contudo, na sua edição, publicada pela Schott, dá-lhe o nome de *Sonata*, por não concordar com a designação atribuída pelo compositor. Ainda sobre este assunto, Tedesco escreve a Gilardino a seguinte asserção: “[...] (to tell the truth I had entitled it “Sonatina”, something Segovia rebelled against).”⁶⁸ Talvez o compositor não achasse esta obra formalmente capaz de ser considerada uma Sonata, tanto mais que o desenvolvimento do 1º andamento (*forma-sonata*) é consideravelmente curto ou mesmo eliminado, segundo alguns autores.⁶⁹ Julgamos nós poder ser essa a razão que levou Tedesco a escrever *Sonatina* - mesmo tendo sido solicitado por Segovia para escrever uma Sonata em quatro andamentos -, não obstante ser notório que, com as palavras acima trazidas à colação, o compositor revelou uma posição flexível relativamente à sua primeira intenção, permitindo a publicação com a designação de *Sonata*.⁷⁰

As diferentes rotulagens que foram sido dadas ao 4º andamento merecem também o nosso cuidado, uma vez que aparece indicado: *Presto furioso*, no manuscrito autógrafo; *Presto com brio*, no concerto em Londres e, por último, *Vivo ed energico*, na edição da Schott. Pensamos nós que as razões de tais mudanças estão inteiramente ligadas ao tempo metronómico a aplicar. Segovia talvez entendesse que a indicação de *Presto* seria desadequada, tendo em conta as capacidades técnicas que eram necessárias para tal execução, e que o mais importante seria o carácter enérgico e vivo (abrindo espaço para o instrumentista adotar o tempo que achasse mais correto) e não tanto a velocidade “furiosa” de uma execução. Tanto é que a própria definição de *presto*, no

⁶⁷ “Segovia ficou realmente impressionado ao ponto de, vinte dias depois de o ter recebido, tocá-lo num concerto em Londres, escrevendo-me depois para dizer que nunca tinha estudado uma peça com tanta paixão e em tão pouco tempo.” (tradução livre)

⁶⁸ “para dizer a verdade eu tinha-a intitulado “Sonatina”, algo contra o qual Segovia se rebelou.” (tradução livre)

⁶⁹ Ver a análise formal do 1º and. da *Sonata op. 77*, nas páginas 47-55.

⁷⁰ Um exemplo a juntar-se a muitos outros de que Tedesco aceitava quase tudo o que Segovia sugeria alterar.

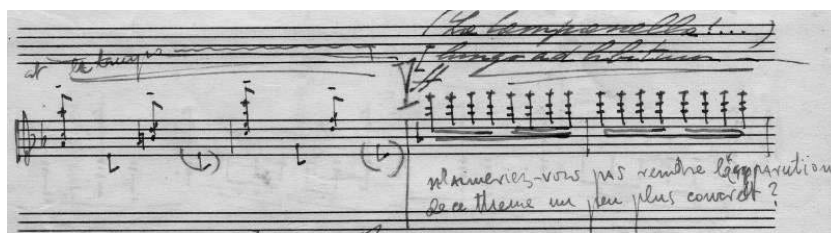
mais próximo dicionário de termos musicais⁷¹, não só refere um andamento muito rápido, como também uma indicação metronómica específica (semínima igual a 168-200).

Não conhecemos gravação alguma - à exceção da que Kasuhito Yamashita (2010) tem em disco - em que um intérprete executasse este andamento ao mínimo sugerido pela indicação de *Presto* (168), o que nos leva a concluir que Segovia, apesar de eliminar a indicação original do compositor na edição da Schott, não o fez com intenção de sobrepor as suas convicções musicais e interpretativas às do próprio Castelnuovo-Tedesco. De facto, o mestre de Linares adotou uma nomenclatura realista e viável relativamente às idiossincrasias técnicas do instrumento. *Vivo ed enérgico* implicam uma velocidade rápida e um carácter empolgante, no entanto parece-nos que a indicação de *furioso* deveria constar, uma vez que vai para além de enérgico no próprio carácter e não implica um aumento da velocidade. Talvez *Vivo ed furioso* fosse uma indicação mais adequada, julgamos nós.

Nesta *Sonata*, Tedesco faz uma homenagem referencial ao compositor italiano Boccherini e não uma reprodução mimética de algum trecho musical do autor a homenagear. De forma análoga, no *Capriccio Diabolico*, escrito em homenagem a Nicolo Paganini, Tedesco não escreve o motivo de *La Campanella*, conforme se encontra na partitura editada por Segovia na Schott. Foi Segovia quem optou por essa inclusão (como o seu comentário escrito a vermelho no manuscrito autógrafo prova), apesar de que no original, bem como na versão de Gilardino na Bèrben, apenas constar a repetição da nota *mi*. Nesta conformidade, concluímos que Castelnuovo-Tedesco - tal como o fizera na *Sonata op. 77*, em relação a Boccherini - não procedeu a uma citação mimética de Paganini no *Capriccio Diabolico*, optando sim por uma homenagem referencial mais uma vez.

⁷¹ Meloteca. Consultado em Maio de 2014.

Figura 4: *Capriccio Diabolico*, manuscrito autógrafo.



Fonte: Manuscrito autógrafo (inérito)

Existem também outros aspetos atípicos, relativamente à generalidade da criação musical do compositor italiano, na conceção desta obra.

Era sua característica escrever de uma forma bastante célere e fluente – “[...] (ya que, generalmente, cuando trabajo, escribo con mucha rapidez) [...]” (Poveda, 2009, p. 254)⁷² - o que não se verificou neste caso em concreto. Passaram mais de dois meses entre a elaboração do 1º andamento (escrito entre 24 ou 27 Novembro e 10 de Dezembro, de 1933) e o 2º. Os restantes andamentos foram escritos durante o mês de Fevereiro seguinte, mais precisamente entre os dias 14 e 17 (*Andantino*); 18 e 19 (*Minuetto*); 20 e 23 (*Presto*), de 1934.

Para além desta constatação, Tedesco surpreende-nos mais uma vez quando admite não saber o que fazer com o 3º andamento, dada a sua curta dimensão, comparativamente ao resto da obra. As palavras que se seguem são bastantes esclarecedoras disso mesmo:

[...] I am hesitant as to what I should do with the “Minuetto”: the “Trio” and the repeat are indeed a bit shorter (I had told you so from the very outset [sic] ...), above all if one deals with them separately; yet, since the other movements are rather long, it is not altogether to be regretted the “Minuetto” isn’t too stretched out. At any rate, I will lengthen the repeat and I’ll do so by playing from Tempo Iº page 6 (instead of page 9) up to the sign /. Should you wish the Trio as well as to be longer, I’d suggest a “double” of the “Trio”, which I wrote on page 9bis. It’s charming enough, I believe, but I frankly do not know whether I would sound better in the higher or lower octave (perhaps it would be best played once on the treble notes and once on the octave lower): after all it is a matter of taste and of sonority, and I leave this matter entirely in your hands.

Yours, Mario

⁷² “porque, geralmente, quando trabalho, escrevo com muita rapidez.” (tradução livre)

PS. I have just played the Sonata for a friend, and I now believe it's better not to add anything either to the "Minuetto" or to the "Finale". (Gilardino, 2007, p. 5)⁷³

Sobre o *double* do trio (3º andamento) algumas considerações terão de ser tecidas. Este acrescento ao trio foi escrito dez meses após Tedesco ter concluído a peça, altura em que o compositor escreveu esta carta, em 12 de dezembro de 1934⁷⁴. Conforme podemos ler nas duas primeiras linhas, Tedesco assume perante Segovia que o Trio e a repetição estão realmente curtos ("eu tinha-te avisado desde o início.")

Concluimos com isto que o compositor já tinha partilhado com o guitarrista a sua preocupação relativamente à reduzida dimensão do andamento, tendo Segovia - depois de estudar a peça - concordado com a opinião de Tedesco. No entanto, não acreditamos ter sido Segovia a pedir-lhe para ele escrever especificamente um *double*, mas sim o próprio compositor a solucionar o problema com a inclusão do mesmo no *trio*. Esta opção parece não ter parecido suficientemente convincente aos olhos do próprio compositor, porque, como podemos ler no "P.S.", Tedesco acabou por voltar atrás com a sua decisão.

1.3 Descrição sumária e análise formal da obra em epígrafe

Iremos proceder a uma curta análise, com o intuito de esclarecer o leitor sobre algumas das características formais e estéticas subjacentes à obra em estudo. Não é nosso desejo nem propósito estender este labor a uma análise harmónica minuciosa e detalhada, até porque isso fugiria ao escopo da nossa investigação. Pelo contrário, queremos sim - através de uma compreensão geral e holística da macroestrutura, da forma, das tonalidades dominantes e das características estéticas dos diversos andamentos - articular esta análise com a prática editorial em si.

⁷³ "Estou indeciso sobre o que devo fazer com o "Minuetto": o "Trio" e a repetição são de facto um pouco mais curtos (eu tinha-te avisado desde o início [sic]...), sobretudo se se lida com eles separadamente; porém, uma vez que os outros movimentos são bastante longos, não é de todo lamentável que o "Minuetto" não seja tão extenso. De qualquer forma, vou alongar a repetição e vou fazê-lo, tocando desde/a partir do Tempo Iº página 6 (em vez de página 9) até o sinal /. Se desejar que também o Trio seja mais longo, sugiro um "duplo" do "Trio", o qual eu escrevi na página 9 bis. É encantador o suficiente, acredito, mas sinceramente não sei se iria soar melhor na oitava mais alta ou mais baixa (talvez fosse melhor tocado uma vez nas notas agudas e uma vez na oitava abaixo): afinal de contas, é uma questão de gosto e de sonoridade, e deixo essa questão inteiramente em suas mãos.

Seu, Mario. PS. Acabei de tocar a Sonata para um amigo, e agora acredito que é melhor não acrescentar nada nem ao "Minuetto" nem ao "Finale". (tradução livre)

⁷⁴ Encontrada por Gilardino em 2001 junto do manuscrito e papéis de Segovia (Gilardino, 2006).

Passemos então à discussão dos quatro andamentos:

1. *Allegro con spirito*

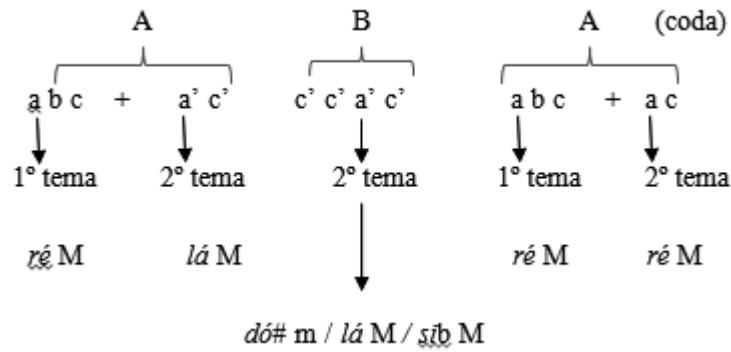
Segundo o guitarrista e compositor Gilardino “[è] quindi un riferimento à procedure formali che Castelnuovo paga, nel primo tempo della sonata, il suo omaggio à Boccherini”. (Gilardino, 1990, p. 12)⁷⁵

Embora, em muitos casos, a forma-sonata de Boccherini seja muito clara do ponto de vista formal, por vezes torna-se tão ambígua, livre e flexível que uma análise objetiva e concreta se revela um trabalho árduo ou mesmo de concretização impossível. Resumidamente, diremos que Boccherini oscila entre uma divisão bipartida ou tripartida da sua forma-sonata, o que acarreta uma secção de desenvolvimento, ou tão curta que mais parece um período de transição, ou completamente eliminada, ou apresentada só depois da reexposição do primeiro tema (House, 1942).

Encontramos muitas semelhanças no tratamento formal entre este 1º andamento da *Sonata* de Tedesco e a prática corrente em Boccherini - concordando com a homenagem anteriormente referida por Gilardino, mas nem sempre pelas mesmas razões. Após diversas leituras e diálogos com professores, compositores e músicos amigos, defendemos que o primeiro andamento da sonata em apreço é realmente ambíguo, sobretudo, do ponto de vista da análise estrutural, como também do ponto de vista harmónico, fruto do excessivo cromatismo e consequentes modulações, bem como do uso de uma linguagem modal.

No entanto, propomos o seguinte esquema formal para descrever este primeiro andamento:

⁷⁵ “[É], portanto, como uma referência a procedimentos formais que Castelnuovo paga, no primeiro andamento da sonata, a sua homenagem à Boccherini.” (tradução livre)



Passamos a explicar.

Analisados os compassos até a reexposição, são passíveis de aferir dois grupos temáticos distintos:

- 1º grupo temático (a, b, c – sendo que a é o tema principal);
- 2º grupo temático (a', c' – sendo que, tal como as linhas assim o sugerem, a' é uma derivação de a e c' uma derivação de c). O típico contraste de um tema principal para um tema secundário é conseguido de a para c'.

Passamos a exemplificar:

- ❖ 1º material temático (a - ré M), compassos 1-13: Este é, sem dúvida, o tema principal. Vai ser utilizado na criação do tema secundário (a'), o que não deixa de ser um dado atípico;

Figura 5: Sonata op. 77 (1º and. / comp. 1-8)⁷⁶



Fonte: Gilardino (1990)

⁷⁶ Retirado de Fronimo nº 71, p. 14

- ❖ 2º material temático (b - *sib* M), compassos 14-21: O exemplo que se segue é retirado da edição de Andrés Segovia, porque, como podemos verificar, são adicionadas barras duplas para separar os diferentes grupos temáticos;⁷⁷

Figura 6: Sonata op. 77 (1º and. /comp. 14-21)



Fonte: Segovia (1935)

- ❖ 3º material temático (c - *sib* M), compassos 22-29: À semelhança do 1º tema, este terceiro grupo temático vai ser utilizado na base de construção do tema secundário (c') e trabalhado em várias tonalidades na secção do desenvolvimento.

Figura 7: Sonata op. 77 (1º and. / comp. 22-42)



Fonte: Segovia (1935)

A partir da primeira sinalização que fizemos, inicia-se uma pequena ponte cromática, ou secção de transição, que termina com uma *fermata* (segunda sinalização). Daí em diante, Tedesco desenvolve o 1º e 3º material temático na tonalidade de *lá*

⁷⁷ No manuscrito e na versão de Gilardino estas barras duplas não existem, o que nos leva a crer que há uma intenção formal por parte de Segóvia ao adicioná-las.

maior. De um ponto de vista harmônico, poderíamos considerar que, a partir desse momento, inicia-se o tema secundário dentro das características tradicionais da *forma-sonata*, sendo que o tema principal seria em *ré maior* (a) e o segundo em *lá maior* (a' - dominante). Contudo, conforme podemos analisar, este segundo tema (a ser considerado assim) não está em sintonia com as características de tema secundário típico da *forma-sonata*, uma vez que não é nada contrastante em relação ao primeiro; bem pelo contrário, é uma clara derivação do mesmo (a').

Figura 8: *Sonata op. 77* (1º and. / comp. 38-46)



Fonte: Gilardino (1990)

Contudo, apesar desse dado completamente atípico, achamos que, tal como Gilardino (2007) o faz, a partir do compasso 38 se inicia o tema secundário, cujo típico contraste de caracteres de um tema A (tema principal) para um tema B (tema secundário) aparece um pouco mais tarde (c' - comp. 51).

Figura 9: *Sonata op. 77* (1º and. / comp. 51-62)



Fonte: Gilardino (2007)

Se analisarmos com atenção este material temático c' é derivado de c pelo contorno melódico e figuração rítmica do mesmo. Apesar de não serem literalmente iguais, são derivações do mesmo.

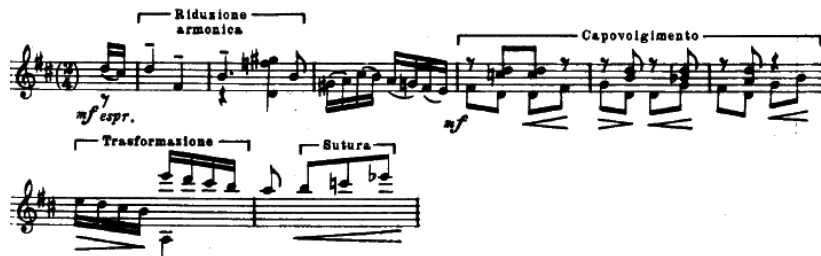
Figura 10: Sonata op. 77 (1º and. / comp. 22-29)



Fonte: Gilardino (1990)

As razões que nos levaram a concluir o que acabamos de afirmar prendem-se com a consciência formal que Castelnuovo-Tedesco quase sempre demonstra nas suas obras, essencialmente através da utilização de barras duplas, mas, neste caso, através de *fermatas*, que separam o primeiro tema do segundo, quer na exposição (comp. 38), quer na reexposição (comp. 163). Prendem-se ainda, e sobretudo, com o facto de a reexposição desse tema surgir na tónica (comp. 164, com anacruse), cumprindo os normais procedimentos harmónicos dentro de uma *forma-sonata*.

Figura 11: Sonata op. 77 (1º and. / comp. 164-171)



Fonte: Gilardino (1990)

É evidente que, como afirma Charles Rosen (1998), a *forma-sonata* não tem uma constituição estanque e imutável, existindo inúmeros compositores na História da Música que reajustam a forma do primeiro andamento de *Sonata* às suas conceções musicais e não o contrário.

No que concerne à secção de desenvolvimento, Gilardino advoga que Tedesco escreveu este andamento segundo uma forma-sonata bipartida⁷⁸, onde o desenvolvimento é eliminado, dando lugar a uma espécie de exposição de grupos temáticos que são logo depois desenvolvidos e articulados. Não deixamos de concordar com Gilardino no que respeita à existência de três temas que se vão desenvolvendo ao longo do andamento. Porém, no que toca à secção de desenvolvimento, e tendo em conta, quer o tratamento que Tedesco deu à reexposição, quer a barra dupla⁷⁹ que escrita no compasso 62, concluímos que:

- ❖ A secção de desenvolvimento, a ser considerada, começa ou no compasso 83 (I), ou no compasso 63, depois da barra dupla (II);
- ❖ Em qualquer caso, o desenvolvimento realmente curto não deixa de ser uma característica “Boccheriniana”.

Figura 12: Sonata op. 77 (1º and. / comp. 59-66)



Fonte: Gilardino (2007)

Embora tenhamos dado estas duas opções, é nosso entendimento que a secção de desenvolvimento começa após a barra dupla (II), onde o choque harmónico de *lá* maior para *dó#* menor (*c'*) é evidente. Como podemos verificar, quer no 3º andamento desta Sonata, quer por toda a *Suite op. 133*⁸⁰, Tedesco aplica, quase sempre, as barras duplas com uma consciência formal, dividindo assim pequenas ou grandes secções. Este dado sai reforçado quando, no compasso 122, o autor volta a escrever a barra dupla para

⁷⁸ Fazendo lembrar a forma sonata bipartida de D. Scarlatti. Boccherini inspira-se muito, nas suas concepções formais, da música italiana de Allegri, Tartani e Scarlatti, por exemplo.

⁷⁹ A primeira barra dupla a que nos referimos não foi indicada na edição da Schott, mas foi escrita na edição da Bèrben. A segunda barra dupla não foi referida nem pela edição da Schott, nem pela Bèrben, apesar de estar evidente no manuscrito autógrafa.

⁸⁰ Ver capítulo IV.

separar o desenvolvimento da reexposição, que se configuram como duas grandes secções. Vejamos:

Figura 13: *Sonata op. 77 (1º and. / comp. 111-122)*⁸¹



Fonte: Gilardino (1990)

Durante a secção de desenvolvimento, Castelnuovo-Tedesco explora os dois materiais temáticos dentro do tema secundário por diferentes tonalidades, culminando numa secção de acordes paralelos em movimento cromático (comp. 111-122), que servem de transição para a reexposição (ver figura 13).

Tedesco reexpõe todos os temas e subtemas da exposição segundo a ordem, o seguimento e as proporções primeiramente apresentadas, tendo sido esta constatação que nos levou a sugerir duas hipóteses para o início da secção de desenvolvimento. É de notar ainda que a reexposição do primeiro tema é alargada e desenvolvida a partir da segunda frase desse mesmo tema, aliás uma das características da forma-sonata de Boccherini. O intervalo base de 6º maior (tão característico e dominante durante este primeiro andamento) é enfatizado durante três frases distintas. Observe-se:

Figura 14: *Sonata op. 77 (1º and. / comp. 127-138)*



Fonte: Gilardino (1990)

É através de um curta cadência, sobre pedal da tónica, que o compositor apresenta, pela última vez, a “cabeça” do 1º tema (tema principal), fragmentado e

⁸¹ Retirado de Fronimo nº 71, p. 20

repetido consecutivamente, claramente em tom de *coda*. É desta forma que Mario Castelnuovo-Tedesco finaliza o primeiro andamento da sua *Sonata op. 77*:

Figura 15: *Sonata op. 77* (1º and. / comp. 206-218)

The musical score for Figure 15 is presented in three systems. The first system, measures 206-210, begins with a *dolce* marking and a *pp sempre* dynamic. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding triplet in the left hand. The second system, measures 210-214, is marked *a tempo* and *pp con spirito*, showing a more rhythmic and accented texture. The third system, measures 214-218, returns to a *pp* dynamic and ends with a *p dolce* marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fonte: Gilardino (2007)

Concluimos que, embora tenhamos encontrado uma lógica formal típica de uma forma-sonata, são vários os elementos ambíguos e inquietantes dentro deste andamento. Tal como Gilardino (2009) alude, Tedesco explora a secção de desenvolvimento durante todo o andamento, não a restringindo a uma secção em particular. Concebido e pensado a partir de três materiais temáticos, este andamento deixa transparecer a forma como Tedesco explora, desenvolve e adapta esses mesmos três temas à *forma-sonata*. Por outras palavras, o compositor ajusta e transforma o 1º e o 3º material temático à tonalidade da dominante, aludindo, com isso, a um tema secundário, típico na forma-sonata; apresenta esses temas na tónica na secção da reexposição, o que corrobora harmonicamente a natureza dos mesmos; por último, procede a uma reiteração ordenada dos motivos temáticos na reexposição, o que, comparado em termos de proporções com a secção da exposição, nos encaminha e define a secção de desenvolvimento, aliás assinalada com barra dupla pelo próprio compositor.

Nas palavras de Gilardino (2007):

Indipendentemente dalla maggiore o minor evidenza di un riferimento alla forma-sonata di Boccherini [...], Castelnuovo-Tedesco elude brillantemente, con questa composizione, l'arduo problema di adattare la forma-sonata all'idioma chitarristico. (Gilardino, 2007, p. 23)⁸²

Tabela 1: Esquema analítico do 1º and. da *Sonata op.77*

| | A | | B | A' | |
|-------------|---------|---------|--------------------------|---------|---------|
| Secções | abc | ac | c'c'a'c' | abc | ac |
| Temas | 1º tema | 2º tema | 2º tema | 1º tema | 2º tema |
| Harmonia | RéM | LáM | Do# m, Lá M, Sib M, Ré M | RéM | Ré M |
| Compassos | 1-38 | 39-62 | 63-122 | 123-218 | |
| Nº de comp. | 38 | 24 | 60 | 96 | |

Fonte: Elaboração própria (2014)

2. *Andantino, quasi canzone*

O segundo andamento da *Sonata* caracteriza-se, essencialmente, pelo caráter melancólico de uma canção siciliana⁸³, onde é utilizada a técnica da polifonia imitativa (referente ao estilo dos quintetos de Boccherini), num ritmo pontuado de divisão ternária. Este recurso à música tradicional da Sicília é, frequentemente, utilizado pelo mestre italiano, deixando transparecer na sua música o seu orgulho nacionalista, em muito ampliado pela necessidade de abandonar o país aquando do regime fascista em Itália, como no capítulo I já tivemos oportunidade de escrutinar.

Através de alguns excertos musicais, passamos a dilucidar o leitor quanto a esta sua propensão para a canção siciliana, trazendo à colação outras peças da sua autoria, tais como a *Sonatina Canónica op. 196*⁸⁴ e a *Sonatina para Guitarra e Flauta op. 205*⁸⁵.

⁸² “Indipendentemente da maior ou menor evidência de uma referência à forma sonata de Boccherini [...] Castelnuovo-Tedesco contorna de forma brilhante, com esta composição, o difícil problema de adaptar a *forma-sonata* ao idioma guitarrístico.” (tradução livre)

⁸³ A siciliana é um género de música tradicional italiana, cuja origem se presume ser da Sicília. Caracteriza-se, essencialmente, por ser escrita em compasso composto, de 6/8 ou 12/8, e pelo ritmo pontuado na primeira de uma série de três colcheias (o que lhe confere um caráter melancólico e pastoral.

⁸⁴ Obra escrita em 1961 e dedicada ao duo Alexandre Lagoya e Ida Presti.

⁸⁵ Obra escrita em 1965.

Figura 16: Sonata op. 77 (2º and. / comp. 1-4)

II
Andantino, quasi Canzone

p dolce e malinconico

Fonte: Gilardino (2007)

Figura 17: Sonatina para Guitarra e Flauta op. 205 (2º and. / comp. 1-5)

Tempo di Siciliana (Andantino grazioso e malinconico)

p dolce (accompagnando)

Fonte: Edição Max Eschig.(1969)

Figura 18: Sonatina Canónica op. 196 (2º and. / comp. 1-4)

Tempo di Siciliane (Andantino)

p dolce e malinconico

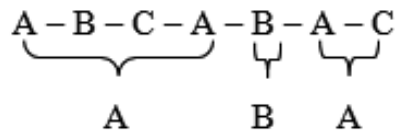
Fonte: Edição Max Eschig (1971)

Como os exemplos musicais demonstram, o refinamento da melodia ganha um papel de destaque neste tipo de escrita, onde Tedesco revela uma sensibilidade poética nata. Por outras palavras, a melodia (quase sempre confinada à voz mais aguda) é vista como um elemento solista, acompanhada harmonicamente por uma outra voz ou instrumento (ver a indicação escrita - *accompagnando* - no sistema inferior da figura 18).

Obedecendo a uma estrutura tripartida ABA', este segundo andamento apresenta-se na tonalidade de *sol* menor, em 6/8, com a sexta corda em *ré* (*scordatura* frequentemente utilizada pelo compositor italiano). Em suma, este andamento é construído sobre três materiais temáticos (tal como o vimos ser o primeiro), que vão sendo desenvolvidos, quer noutras tonalidades, quer noutros tempos (relativamente ao 2º grupo temático). Nesta linha de entendimento, o esquema formal será o seguinte:

A – B – C – A – B – A – C

Tentando encontrar uma lógica formal mais ampla, poderíamos agrupar algumas secções, resultando um esquema deste tipo (Stopar, 2010):



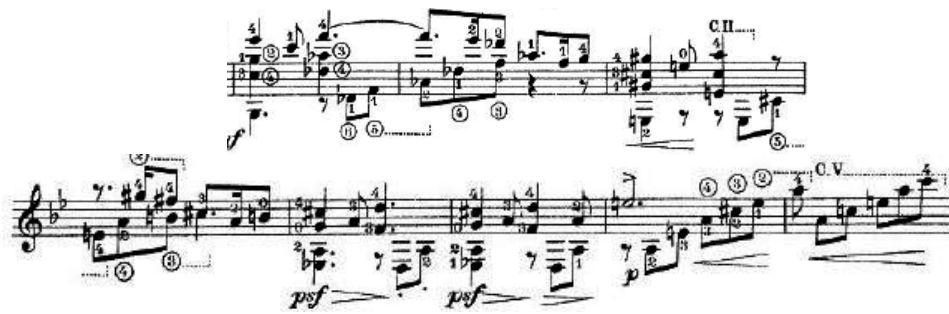
Desde do 1º ao 7º compasso (A), Tedesco expõe o tema principal do andamento (ver figura 17), reiterando-o logo de imediato (em tom de resposta) numa voz intermédia. O término desta primeira exposição temática dá-se com o acorde de ré maior arpejado (comp. 7). É através de um curto motivo melódico (baseado numa escala pentatónica), bem como de uma súbita mudança de dinâmica (*mf* para *p* súbito) e de harmonia (*ré maior* para *ré menor*) que Tedesco apresenta o 2º material temático.

Figura 19: Sonata op. 77 (2º and. / comp. 7-12)

Fonte: Gilardino (2007)

Depois de exposto, e largamente desenvolvido por outras tonalidades, o 3º material temático (comp. 15-22), Tedesco reafirma o 1º grupo temático, uma oitava acima relativamente à sua primeira apresentação.

Figura 20: Sonata op. 77 (2º and. / comp. 15-22)



Fonte: Segovia (1935)

É através de uma secção transitória, *Più mosso - Ironico*, que Tedesco expõe, novamente, o 2º material temático (B), mas agora com uma outra indicação de tempo - *Allegretto malinconico* (comp. 55-64). Parece-nos inequívoco afirmar que o motivo melódico predominante na 1ª Dança espanhola da obra *La vida breve*⁸⁶, de Manuel de Falla, é aqui claramente invocado, quer na primeira, quer na segunda reaparição do mesmo. Apresentaremos de seguida exemplos musicais que corroboram esta afirmação.

➤ Tema de Falla:

Figura 21: Dança espanhola nº 1 de *La vida breve* de M. Falla



Fonte: Manuscrito autógrafa (IMSLP)

⁸⁶ Obra escrita entre Agosto de 1904 e Março de 1905, estreada apenas em 1913. Consiste numa ópera em dois atos e quatro cenas, segundo um libreto espanhol de Carlos Fernández-Shaw.

- 2º material temático (1º apresentação):

Figura 22: Sonata op. 77 (2º and. / comp. 7-15)



Fonte: Gilardino (2007)

- 2º material temático (2ª apresentação) - Este tema passa dos sopranos para os graves, dando lugar a um breve diálogo.

Figura 23: Sonata op.77 (2º and. / comp. 55-60)

Fonte: Gilardino (2007)

De seguida, o compositor volta a recapitular o tema inicial (comp. 65, com anacruse), na tonalidade de *sol* maior (homónimo maior), que rapidamente reverte para a tonalidade menor originária. Este 2º andamento é concluído pelo 3º material temático (C), na tonalidade de *ré* maior, através de uma cadência perfeita V7 (*lá* M7) - I (*ré* M), que poderá ser encarada como um V/V - V, cuja resolução cadencial para a tónica acontece apenas no cair do 3º andamento (*sol* menor).

Tabela 2: Esquema analítico do 2º and. da *Sonata op. 77*

| Secções | A | B | C | A | B | A | C |
|-------------|-------|------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Harmonia | Sol m | Dó m | Dó m | Sol m | Ré m | Sol m | Ré M |
| Compassos | 1-7 | 9-15 | 15-41 | 41-50 | 55-64 | 64-74 | 75-82 |
| Nº de comp. | 7 | 7 | 27 | 10 | 10 | 11 | 8 |

Fonte: Elaboração própria (2014)

3. *Tempo di Minuetto*

Como o próprio nome indica, este terceiro andamento - assumido pelo autor como o andamento mais “Boccheriniano” - está escrito numa forma tripartida de *Minueto*, *Trio*⁸⁷ (com *Double*), *Minueto* - geralmente utilizada no período clássico, associada a uma dança de corte. Relativamente à *scordatura* utilizada, quer a edição de Segovia, quer a edição de Gilardino, propõem a execução do andamento com a 5ª corda em *sol* (tal como acontece no 3º andamento), embora no manuscrito esteja contemplada apenas a 6ª corda em *ré*. Este facto deve-se a uma mera aplicabilidade do texto às idiosincrasias do instrumento, tendo os editores concluído que, com a 5ª corda em *sol*, a execução dos andamentos se tornava mais simples e idiomática.⁸⁸ Usando uma explicação mais descritiva, diríamos que o facto de a 5ª corda estar em *sol* (a tónica dos dois andamentos) possibilita a utilização de um maior número de cordas soltas e consequente aumento da ressonância do instrumento.

A forma musical do *Minueto* com *Trio* (e *Double*) faz um uso excessivo de repetições, em parte devido ao facto de os compositores quererem familiarizar o público recetor com o material temático o mais rápido possível. Porém, Tedesco não obedece ao esquema tradicional de repetições do *Minueto* e do *Trio*, que se resume da seguinte maneira:

$$\underbrace{||: A :|| ||: B A :||}_{\text{Minueto}} - \underbrace{||: C :|| ||: D C :||}_{\text{Trio}} - \underbrace{|| A || || B A ||}_{\text{Minueto}}$$

⁸⁷ Que pode ser entendido como segundo Minueto, segundo Schoenberg (1967).

⁸⁸ A nossa versão diverge da dos dois editores mencionados no que respeita à *scordatura* do 3º andamento. Isto é, optamos por voltar a afinar a 5ª corda em *lá* (regressando à afinação proposta pelo compositor), acima de tudo para podermos executar o último andamento quase em *attacca*, sem perder muito tempo com a afinação, uma vez que já o fizemos com todos os outros andamentos. Além disso, também nos parece mais fácil executar o andamento com a 6ª corda em *lá*.

Não deixa, no entanto, de aludir a algumas dessas repetições, fazendo-o da seguinte maneira:

- Repete o material temático A, não através de uma barra dupla de repetição, mas sim de uma reprodução por extenso (inicialmente igual e posteriormente desenvolvida):

Figura 24: Sonata op. 77 (3º and. / comp. 1-16)



Fonte: Segovia (1935)

- Repete C no Trio, à semelhança do exemplo anterior;
- Repete D no *Double*, não através de barra dupla de repetição (novamente), mas sim de uma reiteração do que já escrevera, ou mesmo através da reprodução desse motivo uma oitava a baixo - *ossia* (inicialmente igual e depois desenvolvida, tal como fez no *Minuetto*).

Figura 25: Sonata op. 77 (3º and. / comp. 56-63)



Fonte: Gilardino (2007)

Em nosso entender, o esquema posto em prática por Tedesco foi:

$$\parallel: A : \parallel \parallel B A \parallel \quad - \quad \parallel: C : \parallel \parallel: D : \parallel \quad - \quad \parallel: A : \parallel$$

Escrito num compasso 3/4 (típico do *Minueto*), Tedesco apresenta o tema inicial em anacruse, elemento característico da sua escrita - como até podemos constatar no 1º e 2º andamento desta *Sonata*. Esse mesmo motivo rítmico inicial (comp. 1-3) - cuja elegância e graciosidade melódica evocam Edvard Grieg (1843-1907), compositor caro a Tedesco (Gilardino, 2007) - será repetido ao longo do *Minueto*, mas em tonalidades vizinhas. Partindo de *sol* menor, o mestre italiano encaminha a sua música para a tonalidade homônima de *sol* maior no *Trio* (B - comp. 40) e *Double* (comp. 56), retornando à tonalidade inicial, aquando da reexposição *ipsis verbis* do *Minueto* - A' (comp. 76).

Tabela 3: Esquema analítico do 3º and. da *Sonata op. 77*

| | Minueto (A) | | | Trio & Double (B) | | Minueto (A) |
|-------------|-------------|-------|-------|-------------------|-------|-------------|
| Secções | A : | B | A | C | D | A : |
| Harmonia | Sol m | Dó M | Sol m | Sol M | | Sol m |
| Compassos | 1-39 | 17-27 | 28-39 | 40-55 | 56-75 | 76-91 |
| Nº de comp. | 39 | 11 | 12 | 16 | 20 | 16 |

Fonte: Elaboração própria (2014)

4. *Presto Furioso*

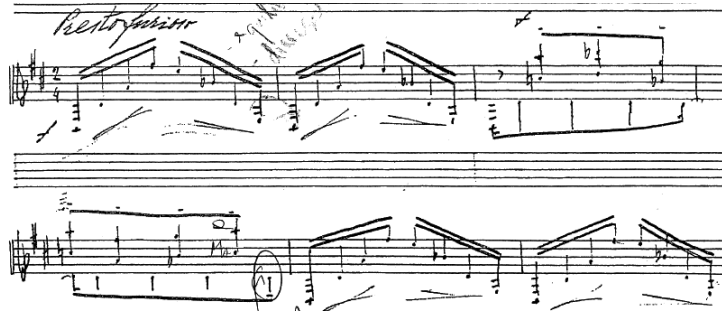
O quarto andamento desta *Sonata* é novamente apresentado na tonalidade de *ré* maior, com um carácter imponente, rápido, vivo e furioso, tal como o título indica. Segundo Gilardino (2007), é notório um “espanholismo” neste último andamento da *Sonata op. 77*, à guisa de um romantismo ibérico, que deixa transparecer, na opinião deste autor, uma possível influência da música de Isaac Albéniz (1860-1909).

Escrito na *forma-rondó* (A B A C A B A C – Coda), são perceptíveis três momentos ou secções distintas, que explicamos de seguida:

- **A – (Refrão):** Escrito sempre sobre a dinâmica *f*, inicia-se com um arpejo seguido de uma melodia em sextas com pedal de *ré*. Primeiramente, esta secção é diluída

numa dinâmica *p*, através da melodia que aparecera inicialmente em sextas, mas que agora figura na linha dos baixos (comp. 9 ao 13).

Figura 26: Sonata op. 77 (4º and. / comp. 1-6)



Fonte: Gilardino (2007)

É seguida de uma secção intermédia (comp. 13-20), que direciona a música para a repetição do refrão (comp. 21). Esta primeira reiteração do refrão é concluída através de uma escala ascendente em sextas até à nota *ré*, suportada pela repetição do acorde de *ré* maior na dinâmica de *ff* (comp. 32). A segunda aparição do refrão é substancialmente mais curta (apenas 8 compassos), sendo expostos apenas os arpejos e a melodia em sextas. Relativamente ao terceiro refrão, a característica predominante é o motivo melódico em terceiras que, na sua versão descendente, percorre a dinâmica de *mf* (comp. 201) até *p* (comp. 205). Através de um movimento ascendente, a melodia culmina num *f* (comp. 209), que é mantido sob a égide de uma marcha extremamente poderosa e imponente.

- **B – Episódio 1:** É através de um movimento arpejado com pedal em *lá* que Tedesco constrói este primeiro episódio (comp. 33-98), explorando uma melodia simples, praticamente construída em graus conjuntos.

Figura 27: Sonata op. 77 (4º and. / comp. 33-36)



Fonte: Gilardino (2007)

É notória também uma segunda ideia dentro deste mesmo episódio que, na sua primeira aparição (comp. 72-90), é conseguida através de um arpejo descendente e

ascendente em *staccato* até chegar a uma melodia em terceiras na voz superior (comp. 75) com pedal em *dó*.

Figura 28: Sonata op. 77 (4º and. / comp. 75-78)



Fonte: Gilardino (2007)

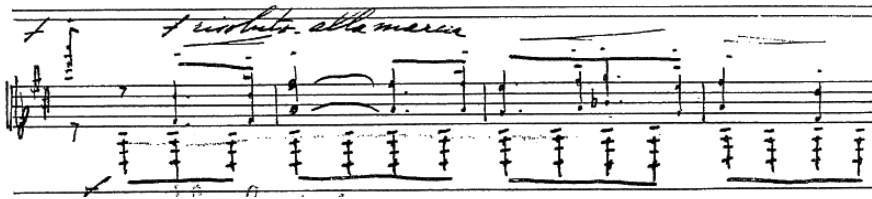
Esta ideia volta a ser apresentada logo de seguida, mas já com a melodia em terceiras na voz inferior e com o *ostinato* em *si bemol* nos agudos (comp. 83).

Na segunda vez que este episódio aparece, a melodia com o movimento arpejado surge com a nota pedal em *ré* e não em *lá*, como anteriormente se verificou (comp. 127).

Relativamente ao segundo motivo deste episódio, é de referir que Tedesco, em vez de utilizar os arpejos descendentes e ascendentes em *stacatto*, como anteriormente verificamos, usa, agora, a repetição da nota *mi bemol* por quatro oitavas e dinâmicas distintas (comp. 153) - desde a nota mais aguda, na dinâmica *f*, até à nota mais grave, na dinâmica *p*, respetivamente - para articular as tais frases em terceiras com nota pedal. Desta vez, o compositor expõe três frases em vez de duas (comp. 157-160, 165-168 e 173-180), aplicando a nota pedal sempre na voz inferior (inversão de vozes), ao contrário da primeira aparição deste motivo. Após esta segunda exposição do 1º episódio, Tedesco escreve 12 compassos de transição para o refrão (comp. 181-192).

C – Episódio 2: O segundo episódio aparece pela primeira vez no compasso 107 na tonalidade de *sol* menor, voltando a ser reexposto no compasso 209, na tonalidade de *ré* maior, criando a noção de coda. Os traços identitários deste novo episódio são: o ritmo pontuado, que corrobora a indicação de carácter escrita pelo autor, *Risolto alla marcia*; a dinâmica *f* e *ff*; a nota pedal *ré* que, numa segunda vez, é acompanhado de *lá* fazendo um bordão nas duas notas (cordas soltas); a melodia em sextas. É com este carácter militar e marchante que Mario Castelnuovo-Tedesco conclui esta sua obra, atingindo a dinâmica *fff*, através de oito acordes de quatro notas, que trazem de volta a tonalidade de *ré* maior.

Figura 29: Sonata op. 77 (4º and. / comp. 209-212)



Fonte: Gilardino (2007)

Poderíamos considerar a última secção C como o início da *coda*, apesar de esta secção ser apresentada integralmente pelo compositor, o que não se compadece com o normal tratamento de uma *coda*, que habitualmente congrega fragmentos alusivos a um material temático, não efetuando uma citação integral do mesmo. Se assim considerarmos, teríamos uma forma típica de A-B-A-C-A-B-A + Coda. Deixamos esse julgamento à interpretação e análise de cada músico ou leitor, que oxalá na nossa leitura encontre mais um elemento de consideração hermenêutica.

Tabela 4: Esquema analítico do 4º and. da Sonata op. 77

| Secções | A | B | A | C | A | B | A | C |
|-------------|------|-------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|
| Harmonia | Ré M | Lá M | Ré M | Sol m | Ré M | Ré M | Ré M | Ré M |
| Compassos | 1-32 | 33-98 | 99-107 | 107-123 | 123-127 | 127-192 | 193-209 | 209-230 |
| Nº de comp. | 32 | 66 | 9 | 17 | 5 | 66 | 17 | 22 |

Fonte: Elaboração própria (2014)

1.4 Comparação entre edições

Esta comparação editorial terá em consideração três partituras distintas da *Sonata op.77*, todas elas publicadas e disponíveis: edição de Andrés Segóvia, pela Schott Editions (1935, reeditada em 1963); edição de Angelo Gilardino, pela Bèrben⁸⁹ (2007); finalmente, a versão manuscrita, anexada na edição da Bèrben⁹⁰, a que acrescentamos também a nossa proposta de edição⁹¹ (designada por “Castilho”), para cada um dos exemplos em concreto.

⁸⁹ Editora italiana, filiada em Ancona. Conta com uma vasto catálogo, essencialmente, de obras para guitarra clássica. Gilardino publicou grande parte das suas edições através desta editora.

⁹⁰ Este manuscrito foi encontrado nos arquivos de Segovia, tendo a sua publicação sido autorizada por Emilia Segovia.

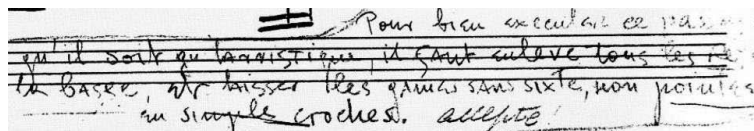
⁹¹ Quando nos referimos à nossa versão, revela-se importante esclarecer que se trata apenas da nossa proposta de edição para os exemplos em análise, não existindo uma edição final propriamente dita. Porém, conforme podemos constatar mais adiante, propusemos várias edições, mas relativas apenas à *Suite op. 133*.

Uma vez que uma análise minuciosa e detalhada de todos os momentos em que as edições variam do manuscrito autógrafo nos parece extremamente extensa e repetitiva - não só pelo facto de serem numerosas as ocorrências (no que diz respeito à edição de Segóvia, principalmente), mas também por conseguirmos em apenas alguns exemplos elencar a maior parte dos recursos editoriais utilizados - iremos desenvolver uma análise a partir dos exemplos mais paradigmáticos desta obra, repartidos pelos diferentes andamentos. Por outras palavras, é nosso principal desiderato deixar o leitor esclarecido sobre quais os recursos editoriais mais utilizados, com a descrição efetiva da sua frequência, quer por Gilardino⁹², quer por Segóvia, quer por nós próprios, tentando a maior objetividade possível na transmissão do nosso propósito.

Antes de mais é importante referir que existem dois tipos de anotações ou comentários no manuscrito autógrafo da *Sonata*, pertencentes a Segovia e ao próprio compositor Castelnuovo-Tedesco, ambos escritos em francês, língua de comunicação usada entre os dois músicos. Esta constatação resulta dos dois tipos de caligrafia existentes, que, através da comparação entre o manuscrito da *Suite op. 133* e do *Capriccio Diabolico* conseguimos perfeitamente atribuir a cada um dos autores.

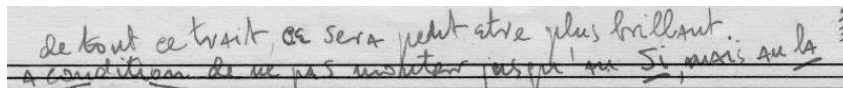
❖ Caligrafia de Segovia:

Figura 30: Caligrafia de Segovia – *Sonata op. 77*



Fonte: Gilardino (2007)

Figura 31: Caligrafia de Segovia – *Capriccio Diabolico*

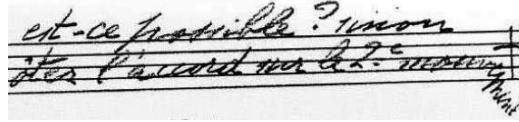


Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

⁹²Desde 1967, a editora Bèrben, confiou a Gilardino a direção e edição daquilo que se tornou a mais importante coleção de música para guitarra do século XX. No entanto, para além da edição de um grande número de compositores contemporâneos italianos, Gilardino dedicou grande parte desse seu trabalho na edição da música de Tedesco. Nas suas palavras: “Está claro que la decisión de que el director de la nueva colección para guitarra que la Bèrben iba a lanzar al mercado fuese yo, un veinteañero italiano desconocido, fue indiscutiblemente de Castelnuovo-Tedesco: el editor le pidió su opinión, y él me señaló a mí y me confió como primera cosa la edición de su música más importante, de la cual Segovia, debido a su intensa actividad concertística, no podía ocuparse.” (Gimeno, 1997)

- ❖ Caligrafia de Tedesco: é ligeiramente inclinada para da direita; uma espécie de escrita em itálico.

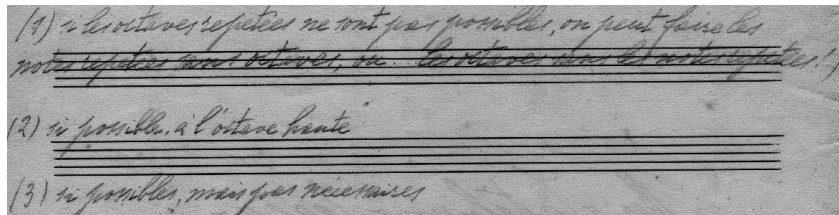
Figura 32: Caligrafia de Tedesco – Sonata op. 77



Fonte: Gilardino (2007)



Figura 33: Caligrafia de Tedesco – Capriccio Diabolico



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

Até mesmo a própria caligrafia musical é diferente, o que perfaz mais um argumento que corrobora a nossa perspectiva.

- ❖ Tedesco (em cima) e Segovia (em baixo):

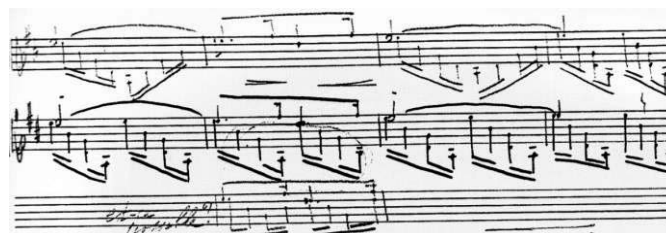
Figura 34: Caligrafia de Tedesco e Segovia – Capriccio Diabolico



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

- ❖ Tedesco apenas (ossia escrita pelo próprio compositor):

Figura 35: Caligrafia de Tedesco – Sonata op. 77



Fonte: Gilardino (2007)

Antes de procedermos à análise propriamente dita, expomos algumas considerações introdutórias, respeitantes a metodologia utilizada.

Os compassos considerados na nossa análise estão de acordo com a edição de Angelo Gilardino, na Bèrben (2007). Embora, em algumas ocasiões, estejam contemplados mais compassos do que aqueles mencionados no título - por estarem em dois sistemas em ambas as versões - limitar-nos-emos à análise dos compassos em epígrafe. Iremos analisar a prática editorial de Segovia e Gilardino, a partir da primeira opção de Tedesco (linha central), embora, em alguns casos, estejam presentes várias opções por parte do compositor (*ossia*).

Urge, neste momento, para uma inteligibilidade do nosso propósito de análise, explicar que elaboramos tabelas, gráficos e um código de cores (com a sua natural correspondência a um cada recurso editorial específico), movidos pelos seguintes objetivos: as tabelas, para elencar os recursos e seu enquadramento; os gráficos para deixar patenteada a frequência de cada um; as cores, para clarificar nos trechos musicais esses mesmos recursos editoriais.

Legenda e relação do código de cores:

- ✓ Vermelho – articulação;
- ✓ Azul-escuro – supressão de notas;
- ✓ Azul-claro – disposição de notas no acorde⁹³;
- ✓ Verde – ordem horizontal das notas;⁹⁴
- ✓ Roxo – supressão e adição de dinâmicas;⁹⁵
- ✓ Castanho – duração rítmica de notas;
- ✓ Laranja – adição de notas;
- ✓ Bordô – adição de um novo recurso tímbrico;⁹⁶
- ✓ Cinzento – supressão ou adição de indicações musicais.⁹⁷

⁹³ Com esta terminologia referimo-nos à alteração que foi feita pelos editores relativamente às notas de um acorde, aludindo com isto a uma perspetiva vertical do recurso utilizado.

⁹⁴ Esta terminologia, tal como o nome sugere, refere-se a modificação levada a cabo pelos editores no que concerne às ordens horizontal de determinadas notas. A título exemplificativo é como se Tedesco tivesse escrito as notas ré, lá, fá numa das vozes e os editores alterassem essa ordem para ré, fá, lá, por exemplo.

⁹⁵ Engloba decrescendos e decrescendos.

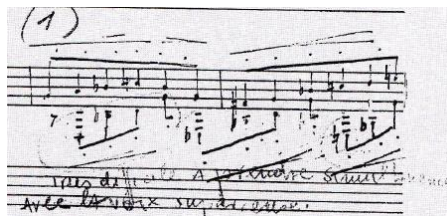
⁹⁶ Refere-se aos pizzicatos e harmónicos adicionados.

⁹⁷ O conceito de indicações musicais engloba indicações de agógica (rall., por exemplo), de carácter (deciso), e outras (trio, por exemplo).

Allegro con spirito

Exemplo 1 (comp. 20-21)

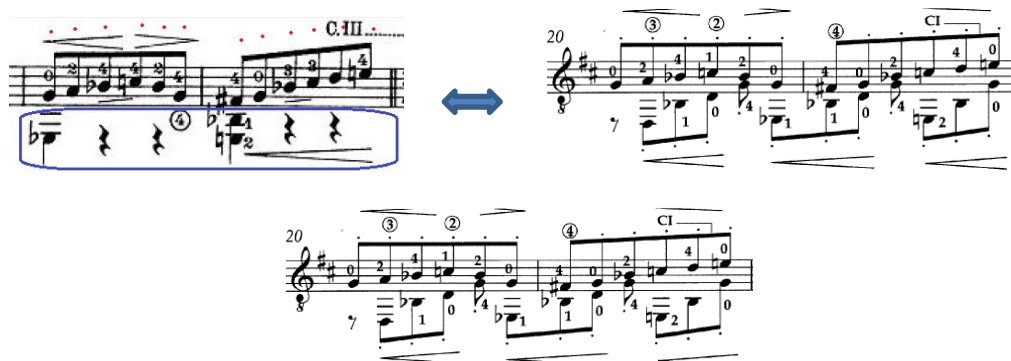
Figura 36: Versão manuscrita autógrafo (comp. 18-21)



Fonte: Gilardino (2007)

Depois de exposta a versão original, podemos verificar que Segovia escreveu a lápis algo como “très difficile à prendre simultanée avec [sic] la voix supérieur”.⁹⁸ Para contornar esse obstáculo, suprimiu a maior parte das notas do baixo, mudando a ordem horizontal de algumas delas para o início do compasso. Não só nos apercebemos destes recursos editoriais, como também - agora já não pela dificuldade técnica, primeiramente alegada - da supressão de articulação (*staccatos* e *tenutos*).

Figura 37: Versão Segovia (comp. 19-24); Gilardino e Castilho (comp. 20-23)



Fonte: Segovia (1935), Gilardino (2007) e elaboração própria (2014)

Tal como Gilardino apresenta na sua edição (figura 39), nós também optámos por uma reprodução fiel ao manuscrito, não nos parecendo tão difícil assim, nem potenciador de alguma perda de fluência, executar as notas suprimidas por Segovia, que aliás servem de suporte harmónico à voz superior.

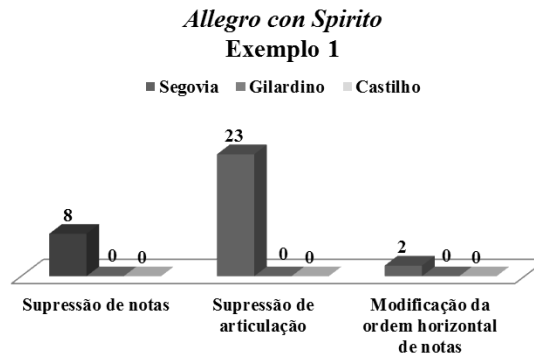
⁹⁸ “muito difícil manter simultaneamente [sic] a voz superior.” (tradução livre)

Tabela 5: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 1 - 1º and.)⁹⁹

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|-------------------------|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Modificação da ordem horizontal de notas | 3 | Centrado no instrumento |
| Gilardino | Nenhum | 0 | Centrado no compositor |
| Castilho | Nenhum | 0 | Centrado no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

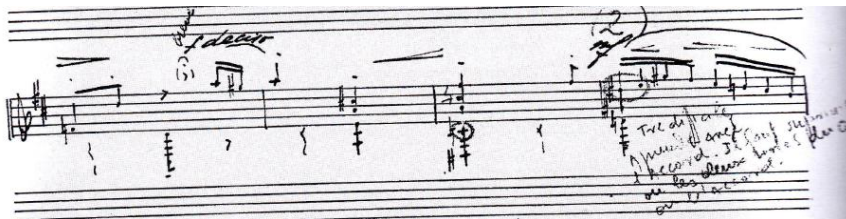
Gráfico 3: Número de ocorrências de cada recurso editorial (1º and.)¹⁰⁰



Fonte: Elaboração própria (2014)

Exemplo 2 (comp. 39-41)

Figura 38: Versão manuscrita (comp. 38-41)



Fonte: Gilardino (2007)

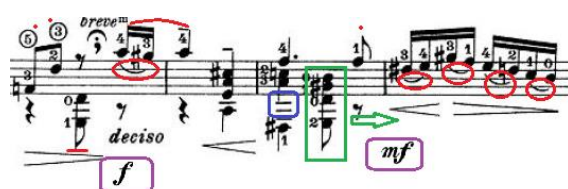
É sobre o acorde do compasso 41 que Segovia escreve mais um comentário, averiguando, mais uma vez, a dificuldade técnica em executar a passagem em questão sem perder a fluência melódica. Realmente, esse é o grande desafio técnico deste fragmento, não tanto pela extensão ou número de notas do acorde, mas sim pela articulação do mesmo com as semicolcheias da melodia. Segovia, à semelhança do

⁹⁹ A tabela elenca quais e qual o número de recursos editoriais postos em prática, aludindo também para o tipo de modelo em que o editor se enquadra.

¹⁰⁰ O gráfico discrimina o número de vezes que um determinado recurso editorial foi utilizado. Neste caso em concreto, Segovia suprimiu 8 notas; eliminou 23 *staccatos* (articulação) e alteou a disposição horizontal de 2 notas.

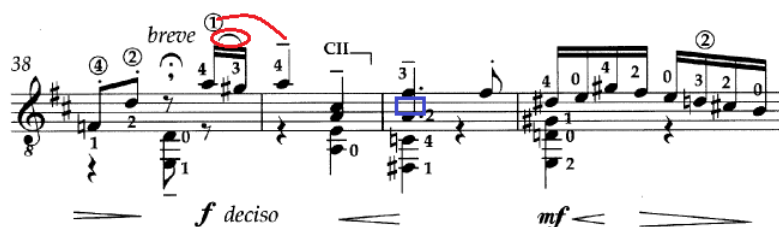
exemplo anterior e de muitos outros casos, suprime a nota *dó* e antecipa o acorde “problemático” uma semínima, privilegiando a natureza melódica do trecho. Não obstante, é visível também - não por dificuldade técnica, mais uma vez - a supressão de dinâmicas, de articulação (*staccatos*) e a adição de ligados, que, apesar da sua natureza técnica, modificam a articulação original e conseqüente resultado sonoro.

Figura 39: Versão Segovia (comp. 38-41)



Fonte: Segovia (1935)

Figura 40: Versão Gilardino (comp. 38-41)

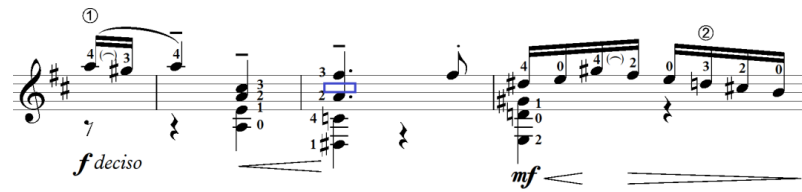


Fonte: Gilardino (2007)

Gilardino, conforme podemos observar, adota uma versão muito próxima do manuscrito, apenas suprimindo uma nota e uma articulação. É importante referir que estas mudanças de articulação de Gilardino são perfeitamente justificáveis, na medida em que, se executássemos as três notas ligadas (conforme originalmente escrito), o último *lá* seria menos audível, prejudicando a dinâmica *f* e o *tenuto* no último *lá*. Apesar de sentirmos que Tedesco escreve essa articulação sem pensar nas idiossincrasias técnicas da guitarra, mas sim aludindo a uma ligadura de expressão, achamos que, tal como fazemos na nossa proposta de edição, a ligadura de três notas deve ser mantida, a fim de conferir a união ornamental original, e o ligado técnico¹⁰¹ de duas notas deve figurar entre parêntesis. Isto é:

¹⁰¹ Os ligados técnicos são muitas vezes confundidos com ligaduras de expressão por terem a mesma representação gráfica. Claro que a utilização de um ligado técnico aquando de uma ligadura de duas ou mais notas condiz com a mesma, no entanto também é possível criar esse efeito recorrendo a duas cordas diferentes.

Figura 41: Versão Castilho (comp. 39-41)



Fonte: Elaboração própria (2014)

A análise das tabelas e gráficos os compassos abrange os compassos 39 (com anacruse) a 41.

Tabela 6: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 1º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Supressão de dinâmicas; Modificação da ordem horizontal de notas; Adição de articulação | 5 | Centrado no instrumento e no intérprete |
| Gilardino | Supressão de notas; Supressão de articulação; Adição de articulação | 3 | Centrado no instrumento e no compositor |
| Castilho | Supressão de notas; Adição de articulação | 2 | Centrado no instrumento e no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

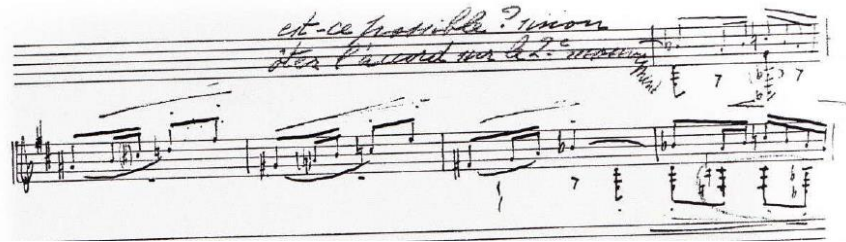
Gráfico 4: Número de ocorrências de cada recurso editorial (1º and.)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Exemplo 3 (comp. 99-102)

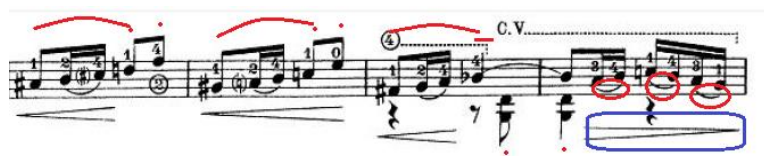
Figura 42: Versão manuscrita (comp. 99-102)



Fonte: Gilardino (2007)

Conforme temos constatado ser habitual em Segovia, o autor suprime notas (comp. 102), suprime *staccatos* e troca ligaduras de quatro notas por ligaduras de duas notas (justificável pelas razões anteriormente aduzidas). Se verificarmos com atenção, o guitarrista espanhol colocou um círculo a envolver todas essas notas no manuscrito, avisando Tedesco de que essa passagem era de difícil execução e que proponha retirá-las. A *ossia* sugerida pelo compositor, acompanhada da pergunta “est-ce possible?” - um elemento que nos leva a crer que o manuscrito foi enviado para Segovia por duas vezes – denota a intenção de Tedesco em manter pelo menos alguma da condução melódica e harmónica da linha do baixo, ou invés da eliminação total sugerida pelo mestre guitarrista. Perguntamo-nos então: será que Segovia acedeu a esse pedido do compositor? Como está publicado na edição de Segovia? Como podemos ver de seguida, Segovia não seguiu nenhuma das indicações do compositor, eliminando todas as notas do baixo.

Figura 43: Versão Segovia (comp. 99-102)

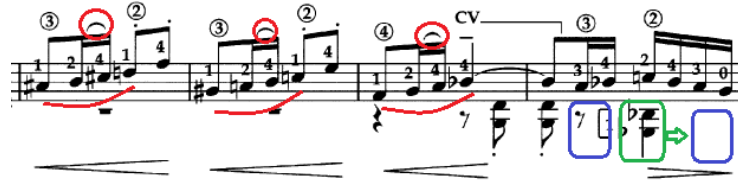


Fonte: Segovia (1935)

No entanto, é curioso verificar que essa sugestão proposta pelo próprio compositor, no canto superior direito da página, foi levada a cabo por Gilardino. Se considerarmos a segunda opção dada pelo compositor, Gilardino apenas elimina a nota *sol* no acorde do segundo tempo do compasso 102. No entanto, caso considerarmos a primeira opção do compositor (tal como referimos na introdução) Gilardino afasta-se do manuscrito mais do que lhe é habitual, sendo que a supressão de notas foi menor do que

na versão de Segovia. Ambos os editores, guitarristas e compositores valorizam a fluência melódica em detrimento da verticalidade harmônica e condução das vozes.

Figura 44: Versão Gilardino (comp. 99-102)



Fonte: Gilardino (2007)

A nossa opção recai, mais uma vez, sobre a reprodução integral do manuscrito (primeira versão do compositor), no intuito de manter a condução e dependência de vozes; para isso, usamos o polegar, dedilhando a quinta e a sexta cordas em simultâneo, enquanto os outros dedos executam a melodia.¹⁰²

Figura 45: Versão Castilho (comp. 99-102)



Fonte: Elaboração própria (2014)

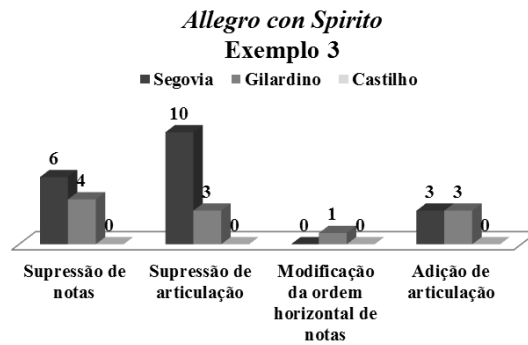
Tabela 7: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 3 - 1º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Adição de articulação | 3 | Centrado no instrumento |
| Gilardino | Supressão de notas; Supressão de articulação; Adição de articulação; Modificação da ordem horizontal de notas | 4 | Centrado no instrumento e no compositor |
| Castilho | Nenhum | 0 | Centrado no instrumento e no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

¹⁰² Um exemplo de como a digitação acompanha sempre a prática interpretativa e editorial.

Gráfico 5: Número de ocorrências de cada recurso editorial (1º and.)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Andantino, quasi Canzone

Exemplo 1 (comp. 10-15)

Figura 46: Versão manuscrita (comp. 10-15)



Fonte: Gilardino (2007)

Este segundo andamento é o mais problemático em termos de aplicabilidade do texto original à natureza do instrumento, sobretudo pela larga amplitude dos acordes escritos por Tedesco (uma característica pianística, referida logo no capítulo I). Queremos chamar à atenção para a penúltima nota escrita no compasso 15. Esse *ré*² surge completamente fora do escopo da própria *scordatura* sugerida pelo compositor no início do andamento (6ª corda em *ré*¹⁰³). Só seria possível executar essa nota caso desafinássemos a 6ª corda meio-tom durante a própria passagem (o que se torna tarefa quase impossível), ou caso a guitarra estivesse afinada com a 6ª corda em *ré*^b ou noutra nota mais grave, o que dificultaria substancialmente a execução do andamento,

¹⁰³ Muito típico em Tedesco, conforme discutimos nas páginas 18 e 19.

arrastando os problemas para outros lugares. Claramente que Tedesco se equivoca, trazendo à tona a sua natureza e formação pianística. No entanto, também é perceptível que o compositor tem consciência disso mesmo, retificando essa gafe com uma *ossia*, essa sim, completamente exequível. Segovia recorre quer à disposição das notas, quer à supressão de notas, bem como à alteração do valor rítmico de alguns acordes e notas, para encurtar a largura dos acordes, tornando-os completamente idiomáticos e cómodos para o guitarrista executante. No que respeita ao compasso 15 acima referido, Segovia naturalmente elimina o *réb2*¹⁰⁴, pondo no seu lugar o *réb3* que aparecia na última colcheia do compasso. Para colmatar essa troca, adiciona a nota *fá* (assinalada a cor de laranja).

Figura 47: Versão Segovia (comp. 8-17)

The image shows a musical score for guitar, measures 8-17, with Segovia's version. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features complex chordal textures and melodic lines. Annotations include fingerings (circled numbers), dynamics (p dolce, mp, mf), and articulation (accents, slurs). Specific measures are labeled C.I, C.III, C.IV, and C.II. A note in measure 15 is highlighted in orange, corresponding to the 'fa' mentioned in the text. The score is annotated with various symbols and lines, including red circles, blue boxes, and green arrows, indicating editorial changes or performance instructions.

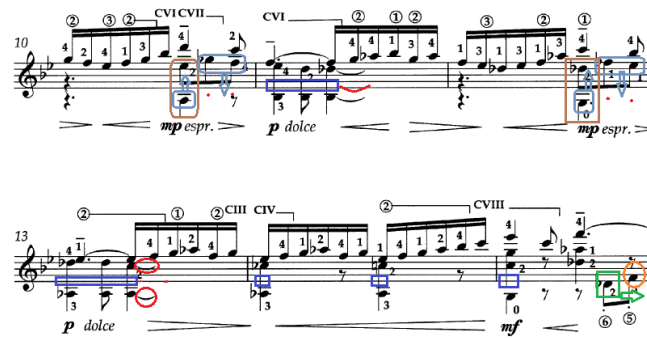
Fonte: Segovia (1935)

Quanto aos compassos mais problemáticos deste trecho (comp. 10 e 12), os recursos editoriais usados por Gilardino são praticamente os mesmos, embora os critérios escolhidos tenham sido outros. Passamos a explicar:

- Enquanto Segovia manteve a disposição dos acordes nos compassos 10 e 12, Gilardino edita a nota mais grave uma oitava a baixo, passando essa nota a ser a voz mais grave do trecho.
- Enquanto Segovia escreve as duas últimas notas do baixo uma oitava acima, Gilardino eleva-as para duas oitavas acima, passando essas notas a fazer parte de uma voz interior.

¹⁰⁴ Note-se que, por comodidade de escrita, a música para guitarra escreve-se uma oitava acima do som real, para que, dessa forma, se possa usar sempre a clave de sol.

Figura 48: Versão Gilardino (comp. 10-15)



Fonte: Gilardino (2007)

A nossa versão, à exceção do *réb* do compasso 15 (uma vez que estamos a considerar apenas a primeira opção do compositor), volta a reproduzir o manuscrito na íntegra. Conseguimos com isso manter o contorno melódico dos baixos (intervalo de 2º menor descendente seguido de um salto de 4ª perfeita ascendente), que nos parece compensar o esforço da extensão da mão esquerda. Para isso, é necessário uma amplitude e flexibilidade da mão esquerda consideráveis (conforme as figura 51 demonstra). Naturalmente que guitarristas com uma mão pequena não conseguirão executar todas as notas escritas no original, sem que, com isso, tenham de largar as notas da melodia. Contudo, achamos ambas as versões perfeitamente possíveis e construídas segundo uma lógica própria.

Figura 49: Versão Castilho (comp. 10-15)



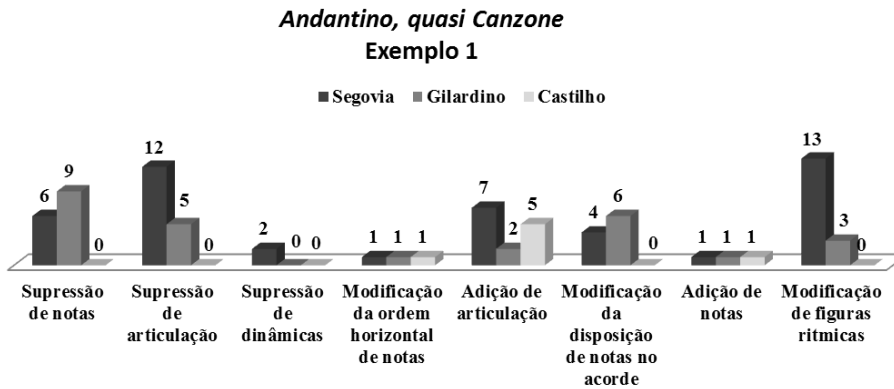
Fonte: Elaboração própria (2014)

Tabela 8: Recursos editoriais utilizados (Exemplo1 - 2º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Supressão de dinâmicas; Modificação da ordem horizontal de notas; Modificação da disposição de notas no acorde; Adição de articulação; Adição de notas; Modificação de figuras rítmicas | 8 | Centrado no instrumento |
| Gilardino | Supressão de notas; Modificação da ordem horizontal de notas; Modificação da disposição de notas no acorde; Modificação de figuras rítmicas; Adição de notas | 5 | Centrado no instrumento |
| Castilho | Adição de notas; Modificação da ordem horizontal de notas | 2 | Centrado no compositor e no instrumento |

Fonte: Elaboração própria (2014)

Gráfico 6: Número de ocorrências de cada recurso editorial (2º and.)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Exemplo 2 (29-33)

Figura 50: Versão manuscrita (comp. 28-33)



Fonte: Gilardino (2007)

O exemplo 2 é mais uma prova clara da larga extensão dos acordes escritos por Castelnuovo-Tedesco, que em muitos casos terão de ser encurtados. Tedesco não só

escreve os acordes largos, como as notas do acompanhamento também se distanciam além da amplitude e extensão da mão esquerda, relativamente à nota mais aguda do acorde (melodia). Essa mesma melodia está escrita, ou com ligaduras, ou com notas longas, o que pressupõe uma continuidade de som. Mas, é necessária uma opção: ou mantemos o acorde com a melodia durante o tempo definido, e para isso subimos uma oitava as notas do baixo (acompanhamento), tal como Gilardino e Segovia o fizeram, ou executamos as notas reais do acompanhamento, em detrimento da duração real do acorde.¹⁰⁵ Apesar de as duas soluções serem as mais frequentes e perfeitamente legítimas - se bem que entre as duas achamos mais lógico adotar a primeira hipótese - conseguimos descobrir uma alternativa mais “acrobática” de digitação, capaz de executar tal qual o manuscrito (à exceção dois primeiros acordes do comp. 31 e 33). A nossa descoberta é uma prova clara de que compositores como Tedesco (não guitarristas) contribuíram em muito para o desenvolvimento técnico do instrumento.¹⁰⁶

Segovia não só fez o em cima mencionado como também adicionou harmónicos (novo recurso tímbrico), eliminou *crescendos* e *decrescendos*, bem como grande parte dos *staccatos*.

Figura 51: Versão Segovia (comp. 28-37)

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is annotated with various markings: 'Arm. 8' in a red box, 'C.III' in blue, and 'C.I' and 'C.V' in blue. There are also circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) and arrows indicating fingerings and techniques. The score includes chords and melodic lines with specific markings such as 'Arm. 8', 'C.III', 'C.I', and 'C.V'. There are also circled numbers and arrows indicating fingerings and techniques.

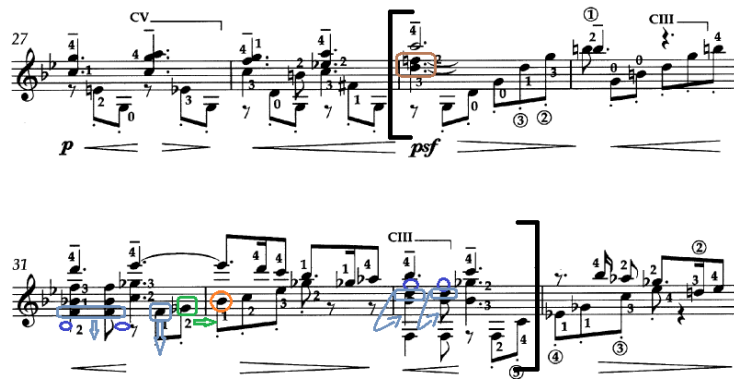
Fonte: Segovia (1935)

Gilardino mantém uma atitude mais comedida relativamente a Segovia, reajustando a posição de algumas notas do acorde a fim de facilitar a sua execução.

¹⁰⁵ Agradecemos a douda explicação da nossa orientadora, quando afirma que este aspeto pode explicar-se pela formação pianística de Tedesco, na medida em que o problema se coloca em muito repertório para piano, sendo habitualmente resolvido com recurso ao pedal de sustentação. Quando um pianista vê este tipo de situação ocorrer no seu repertório, geralmente não se preocupa demasiado com a sustentação das notas longas ou ligadas, sabendo que pode contar com esse recurso, inexistente na guitarra. Ou seja, Tedesco pode ter encarado essas durações “impossíveis”, no rigor, de realizar, como uma tradução de um ideal sonoro para o qual o intérprete tenderia, a partir da natural vibração das cordas a seguir ao ataque.

¹⁰⁶ Ver página 10.

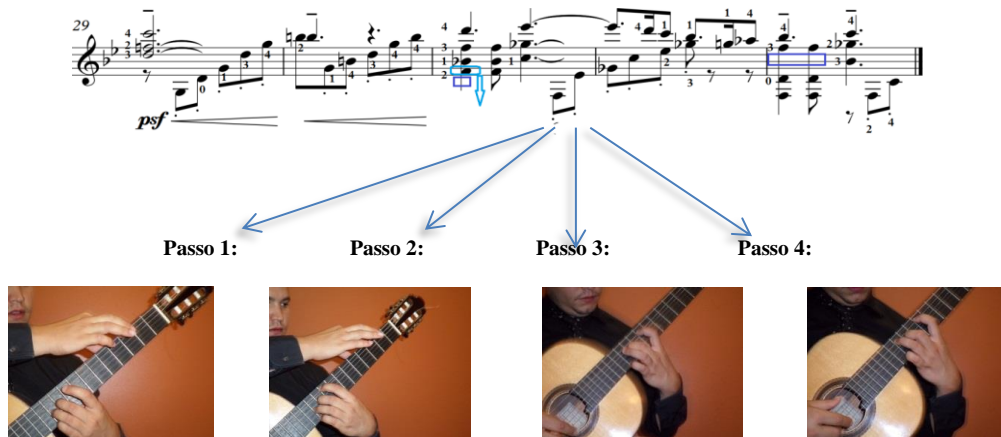
Figura 52: Versão Gilardino (comp. 27-34)



Fonte: Gilardino (2007)

Passamos a explicar, *pari passu*, a solução que encontrámos, conscientes de que as nomenclaturas musicais disponíveis não conseguem abranger com exatidão os recursos técnicos por nós aplicados. Para isso, expomos fotografias, com todo o processo prático detalhado, não descurando uma atitude pedagógica.

Figura 53: Versão Castilho (comp. 29-33)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Explicação didática:

Passo 1 - Premir a nota *fá* (terceira casa da 6ª corda), com a mão direita, o que implica um cruzamento de mãos.

Passo 2 – Depois de premdida a nota *fá*, sugerimos que a mesma seja dedilhada pelo dedo 1 da mão esquerda. Poderá ser também dedilhada com o polegar ou mindinho da mão direita (semelhante à técnica de execução de um harmónico); no entanto, o som da unha poderá assim ser ampliado.

Passo 3 – Pisar a nota *fa*, na quinta corda com o dedo 1.

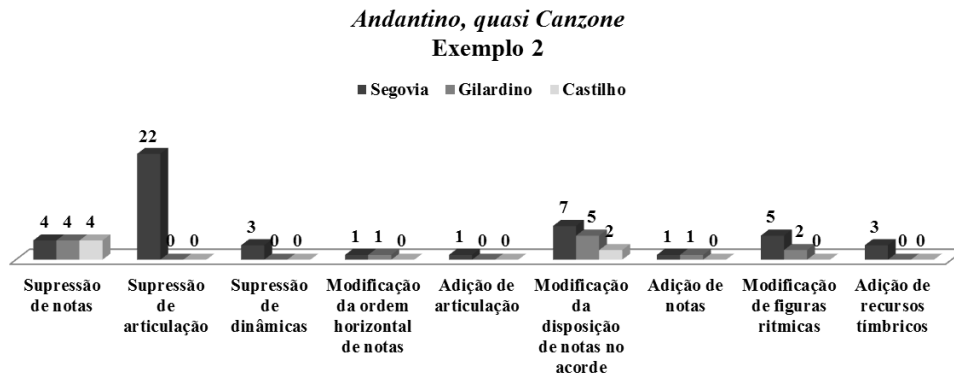
Passo 4 – Propomos dedilhar a corda com o dedo 3 da mão esquerda, a fim de trazer uma maior fluência e sentido de pulsação à passagem. Esta nota poderia ser também executada com a mão direita; porém, a ampla e rápida deslocação que a mesma teria de fazer poderia implicar um atraso na chegada dessa nota.

Tabela 9: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 2º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|------------------|--|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Supressão de dinâmicas; Adição de articulação; Modificação da ordem horizontal de notas; Modificação da disposição de notas no acorde; Modificação de figuras rítmicas; Adição de notas; Adição de recursos tímbricos (harmônicos) | 9 | Centrado no instrumento e no intérprete |
| Gilardino | Supressão de notas; Modificação da disposição de notas no acorde; Modificação da ordem horizontal de notas; Modificação de figuras rítmicas; Adição de notas | 5 | Centrado no instrumento e no compositor |
| Castilho | Supressão de notas; Modificação da disposição de notas no acorde | 2 | Centrado no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

Gráfico 7: Número de ocorrências de cada recurso editorial (2º and.)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Tempo di Minuetto (cerimonioso - com grazia)

Exemplo 1 (comp. 56-71):

Figura 54: Versão manuscrita (comp. 56-72)



Fonte: Gilardino (2007)

Expusemos quase todo o *Double*, para reiterar a incerteza do compositor relativamente a todo o *Tempo do Minuetto*¹⁰⁷. Como podemos observar, Tedesco escreveu duas possibilidades interpretativas do 6º ao 16º compasso do *Double*, sendo que a distância entre ambas as versões é de uma oitava. Desta forma, o compositor italiano relega a decisão final para o próprio intérprete Segovia, que decide pela seguinte opção:

¹⁰⁷ Ver páginas 45 e 46.

Figura 55: Versão Segovia (comp. 56-74)

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves. The first staff is labeled 'Double' and 'eagero ed grazioso'. The second staff is labeled 'Versão I (pauta de baixo)'. The third staff has 'C. IV' and 'C. II' markings. The fourth staff has 'Arm. 12' and 'C. II' markings. The fifth staff has 'C. III' and 'C. IV' markings. The score is annotated with various markings: red circles around notes, blue boxes around chords, green arrows indicating fingerings, and orange ovals around specific notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fonte: Segovia (1935)

Após a análise da versão por ele editada, concluímos também que Segovia não se limitou, apenas e só, a escolher ou conjugar as duas versões propostas pelo compositor. Suprimiu e adicionou algumas articulações e notas; alterou a disposição, a ordem e a duração de notas; adicionou também um novo recurso tímbrico.

De seguida, apresentamos a versão de Gilardino que, conforme já verificámos no decorrer da análise, é bem mais sóbria e próxima da versão manuscrita, ajustando alguns acordes (supressão e alteração da disposição de notas no acorde) às idiossincrasias do instrumento.

Figura 56: Versão Gilardino (comp.56-72)

56 **DOUBLE** *p* *leggero e grazioso*

60 **Versão I (pauta de baixo)** *p* *più p* *mp*

65 **Versão II (pauta de cima)** *p*

69 **Versão I (pauta de baixo)** *p* *più p*

Fonte: Gilardino (2007)

A nossa versão estruturou-se com base nas palavras do próprio autor, quando escreve a Segovia a seguinte afirmação: “[...] (perhaps it would be best played once on the trebles notes and once an octave lower) [...]” (Gilardino, 2007, p.5)¹⁰⁸, de que resultou este trecho:

¹⁰⁸ “Talvez fosse melhor tocar uma vez nas notas agudas e uma vez na oitava abaixo.” (tradução livre)

Figura 57: Versão Castilho (comp. 56-75)

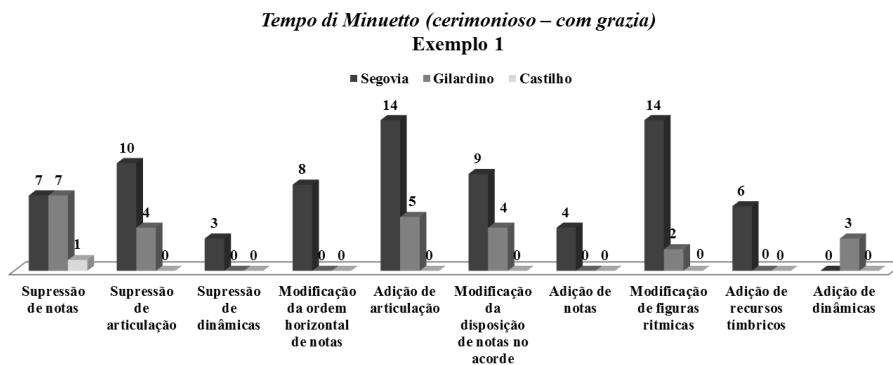
Fonte: Elaboração própria (2014)

Tabela 10: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 1 - 3º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Adição de articulação; Modificação da disposição de notas no acorde; Modificação da ordem de notas; Modificação de figuras rítmicas; Adição de notas; Adição de recursos tímbricos (harmónicos); Supressão de dinâmicas | 9 | Centrado no instrumento |
| Gilardino | Supressão de notas; Supressão de articulação; Adição de articulação; Modificação da disposição de notas no acorde; Modificação de figuras rítmicas; Adição de dinâmicas | 6 | Centrado no instrumento e no compositor |
| Castilho | Supressão de notas | 1 | Centrado no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

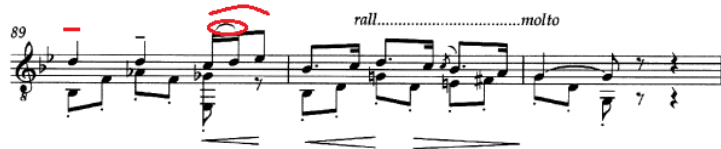
Gráfico 8: Número de ocorrências de cada recurso editorial (3º and.)



Fonte : Elaboração própria (2014)

Quer a versão de Gilardino, quer a nossa, comungam da mesma intenção de reproduzir fielmente o manuscrito, como tem vindo a ser frequente.

Figura 61: Versão Gilardino (comp. 89-91)



Fonte: Gilardino (2007)

Figura 62: Versão Castilho (comp. 89-91)



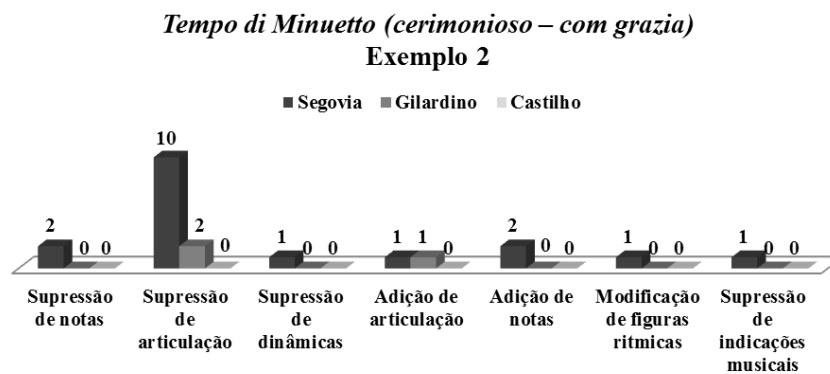
Fonte: Elaboração própria (2014)

Tabela 11: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 3º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Supressão de dinâmicas; Supressão de indicações musicais; Adição de articulação; Adição de notas; Modificação de figuras rítmicas | 7 | Centrado no intérprete e no instrumento |
| Gilardino | Supressão de articulação; Adição de articulação | 2 | Centrado no compositor |
| Castilho | Nenhum | 0 | Centrado no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

Gráfico 9: Número de ocorrências de cada recurso editorial (3º and.)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Presto Furioso

Exemplo 1 (comp. 33 – 40)

Figura 63: Versão manuscrita (comp. 33-40)



Fonte: Gilardino (2007)

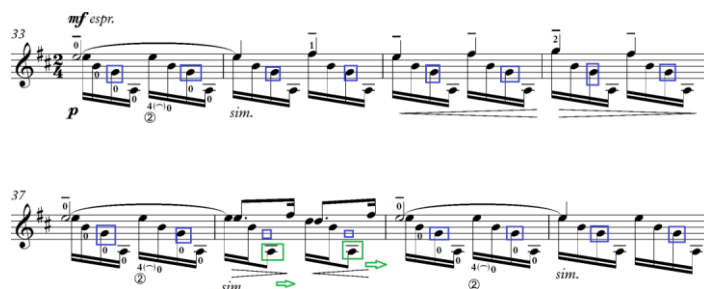
Segundo verificamos na versão manuscrita, Tedesco disponibiliza três opções interpretativas para os compassos em questão, quase que adivinhando um possível obstáculo a contornar por um intérprete guitarrista ao executá-los. Mesmo que Segovia já pudesse ter comentado a Tedesco algo sobre estes compassos em específico, é clarividente que o compositor queria manter o legato da voz aguda (neste caso a melodia), como se fosse um instrumento diferente (violino, por exemplo) daquele que o suporta harmonicamente.

Se nos colocarmos no lugar de um pianista, decerto concluiremos que, por razões da pura anatomia do instrumento, o músico não conseguiria tocar esta passagem, fazendo durar dois tempos o primeiro *mi*, enquanto executava o resto das notas escritas (o que implica uma repetição do mesmo *mi*). Será que Tedesco estava consciente de que isso era um recurso atingível à guitarra? Acreditamos que sim. No entanto, porque uma mesma nota pode ser tocada em várias cordas, julgamos ser oportuno, neste caso concreto, tirar partido das potencialidades naturais do instrumento que, de uma forma indelével, corroboram as intenções musicais do próprio compositor e pianista. É assentando nesta lógica que a nossa versão foi elaborada.

Explicitando melhor o recurso técnico interpretativo acabo de referir, diremos que uma das notas *mi* (a da melodia) deverá ser tocada na primeira corda solta, enquanto que as outras (de acompanhamento ou figuração rítmica em semicolcheias) na 2ª corda

vizinha. Contudo, optamos por seguir a versão de Gilardino no compasso 38, não porque a primeira possibilidade dada por Tedesco no manuscrito seja de impossível execução, mas porque ganhamos uma maior fluência musical, uma vez que o ritmo pontuado da melodia poderá ser menos bem conseguido, quando executado em simultâneo com o acompanhamento.

Figura 64: Versão Castilho (comp. 33-40)



Fonte: Elaboração própria (2014)

O próprio manuscrito poderá ser todo ele praticável da seguinte maneira:

Figura 65: Versão Castilho nº 2 (comp. 33-40)

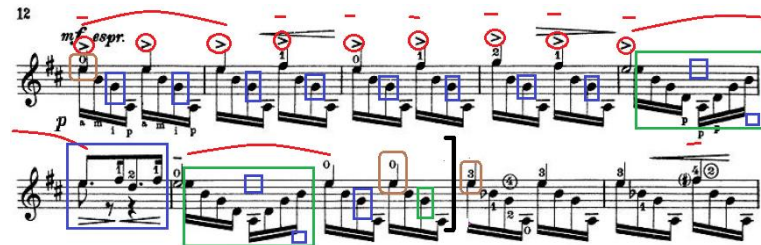


Fonte: Elaboração própria (2014)

As versões de Segovia e Gilardino estão parcialmente de acordo com o resultado sonoro da passagem hipoteticamente tocada ao piano, reformulando a escrita nesse sentido. Dizemos parcialmente, porque, caso um pianista quisesse mesmo distinguir a melodia do acompanhamento e dar a ideia de uma maior duração desse primeiro *mi*, de certo tocaria essa mesma nota mais forte do que todas as outras. Esta ordem de ideias não é compatível com a escrita de *tenutos* em todas as notas por parte de Gilardino e, muito menos, com a inclusão de acentos em todas as notas, na edição de Segovia. Além disso, a única nota cuja haste deveria estar para cima era o primeiro *mi* e não os dois seguintes, tal como está no manuscrito.

- Versão Segovia: Para além do mencionado, Segovia opta pela *ossia* escrita em cima do pentagrama central. Adaptando por esta versão opção a execução consideravelmente mais fácil e idiomática, uma vez que a melodia pontuada do compasso 38 fica liberta do acompanhamento que estava associado.

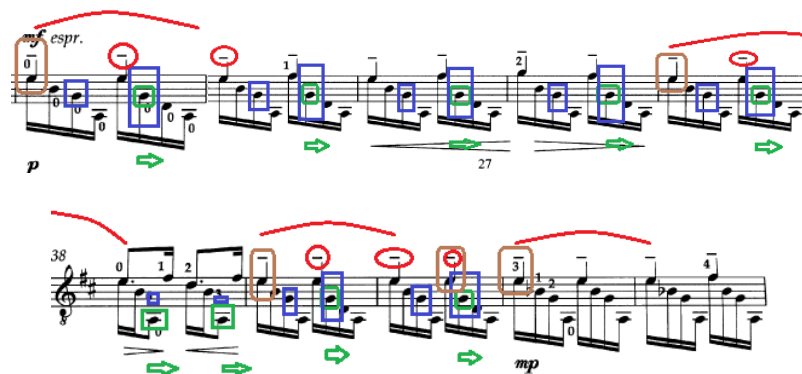
Figura 66: Versão Segovia (comp. 33-42)



Fonte: Segovia (1935)

- Versão Gilardino: O guitarrista italiano alterna entre as notas *si*, *sol* e *sol*, *ré* no acompanhamento, dando a sensação de que todas as notas da versão 1 do manuscrito estão a ser tocadas. Em relação ao compasso 38, Gilardino antecipa o último *lá*, suprimindo uma das notas, o que torna a passagem mais idiomática. Se analisarmos com algum cuidado apercebemo-nos que Gilardino não segue nenhuma das três opções em exclusivo, procedendo antes a uma compilação entre as diferentes possibilidades sugeridas por Castelnuovo-Tedesco. Vejamos:

Figura 67: Versão Gilardino (comp. 34-42)

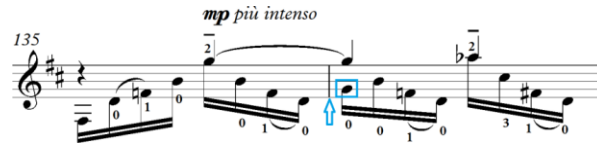


Fonte: Gilardino (2007)

Este motivo melódico, que dá início ao primeiro episódio da forma *rondó*, volta a ser exposto noutra tonalidade, dos compassos 127 ao 152 (3º episódio), pondo em destaque o mesmo problema técnico-interpretativo, mas agora sem recurso a uma corda solta (que tanto facilitava a execução). Apesar disso, é possível manter o mesmo critério

editorial e interpretativo (manter a duração da voz superior), embora, no caso que se segue, nos tenhamos visto obrigados a oitavar a nota *sol* para manter a ligadura na melodia.

Figura 68: Versão Castilho (comp. 135-137)



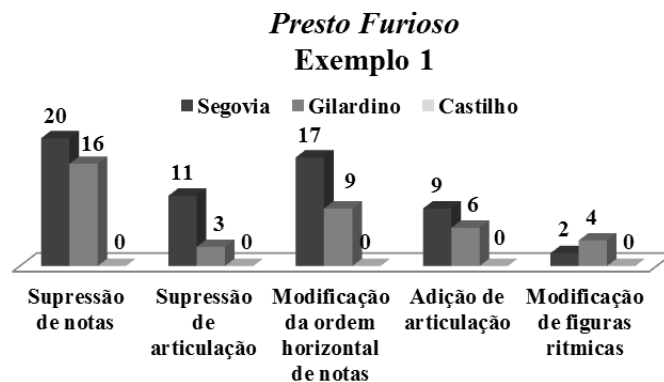
Fonte: Elaboração própria (2014)

Tabela 12: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 1 - 4º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|--|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Adição de articulação; Modificação da ordem horizontal de notas; Modificação de figuras rítmicas | 5 | Centrado no instrumento e no intérprete |
| Gilardino | Supressão de notas; Supressão de articulação; Adição de articulação; Modificação da ordem horizontal de notas; Modificação de figuras rítmicas | 5 | Centrado no instrumento e no compositor |
| Castilho | Nenhum (Versão 2) | 0 | Centrado no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

Gráfico 10: Número de ocorrências de cada recurso editorial (4º and.)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Exemplo 2 (comp. 79-89)

Figura 69: Versão manuscrita (comp. 79-90)



Fonte: Gilardino (2007)

O propósito deste exemplo prende-se com a nossa intenção em mostrar como Segovia, muitas vezes, sobrepõe as suas convicções musicais às do compositor. A utilização de *pizzicatos* na edição do guitarrista espanhol não se justifica, nem pela dificuldade da passagem, nem pela tentativa de corrigir algum lapso do compositor, caso ele já tivesse apresentado este mesmo motivo em *pizzicato*. A razão, a nosso ver, é meramente pessoal e de gosto próprio, o que não deixa de trazer uma maior amplitude orquestral e tímbrica à passagem, tanto é que o próprio guitarrista de Linares dizia: “[...] the guitar - and I have said this frequently - is like an orchestra seen through a pair of reversed binoculars: small, and of lyrical intimacy. In it the orchestra is refined and condensed, like a hundred forest perfumes in a small bottle.” (Segovia, 1977, p. 18)¹⁰⁹

Figura 70: Versão Segovia (comp. 79-90)



¹⁰⁹ “a guitarra - e eu já disse isto muitas vezes - é como uma orquestra vista através de um par de binóculos invertidos: pequena e de intimidade lírica. Nela, a orquestra é refinada e condensada, como uma centena de perfumes de floresta numa pequena garrafa.” (tradução livre)

Fonte: Segovia (1935)

Gilardino mantém-se fiel ao manuscrito, apesar de ter acrescentado alguns *staccatos* à linha do baixo (assinalados a vermelho) nos compassos 80, 81 e 82. Esta adição é completamente legítima e justificável, uma vez que, num motivo melódico homólogo, apresentado seis compassos mais à frente, Tedesco já os escreve. Estamos convictos de que foi um mero esquecimento por parte do compositor como, aliás, já tinha acontecido no 1º andamento.

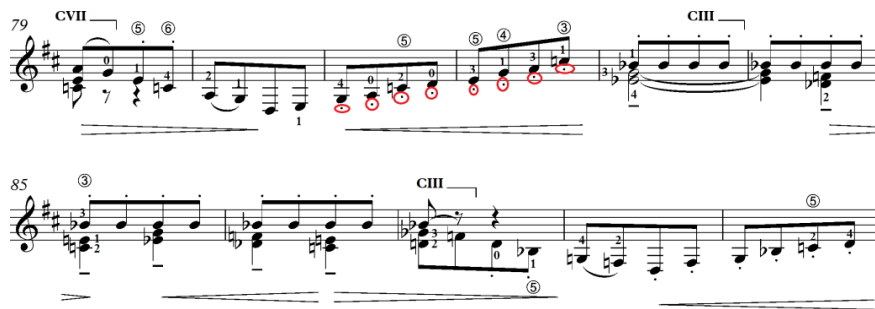
Figura 71: Versão Gilardino (comp. 76-89)

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled '76' and contains measures 76-79. The second staff is labeled '81' and contains measures 81-84. The third staff is labeled '86' and contains measures 86-89. Red circles are drawn around notes in the bass line of measures 76, 81, and 82. Red arrows point to staccato markings above notes in measures 76, 81, and 82. Fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and breath marks (CIII) are also present.

Fonte: Gilardino (2007)

À semelhança de Gilardino, a nossa versão é praticamente igual ao original, excetuando a ligadura de duas notas no compasso 79 que Gilardino elimina. Não incluímos essa ligadura apenas para nos sentirmos fieis ao manuscrito, mas também para manter a coerência expressiva desse pequeno gesto melódico que se repete no compasso 87 (também com ligadura). É claro que é possível manter o efeito expressivo de ligadura sem recorrer a um ligado técnico. No entanto, julgamos que a aplicação do mesmo recurso é mais coerente e lógica, até por uma questão de organização das ideias musicais.

Figura 72: Versão Castilho (comp. 79-89)



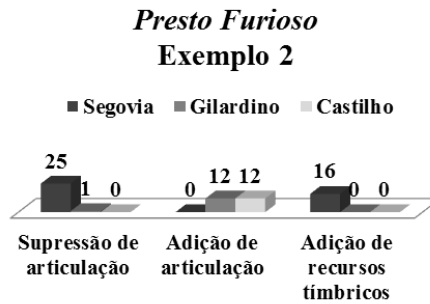
Fonte: Elaboração própria (2014)

Tabela 13: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 2 - 4º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|------------------------|
| Segovia | Supressão de articulação; Adição de articulação; Adição de recursos tímbricos | 3 | Centrado no intérprete |
| Gilardino | Supressão de articulação; Adição de articulação | 2 | Centrado no compositor |
| Castilho | Adição de articulação | 1 | Centrado no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

Gráfico 11: Número de ocorrências de cada recurso editorial (4º and.)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Exemplo 3 (comp. 115-123)

Figura 73: Versão manuscrita (comp. 113 – 124)



Fonte: Gilardino (2007)

Este é, a nosso ver, o exemplo mais representativo, não só da atitude editorial de Gilardino, mas especialmente da prática editorial de Andrés Segovia. Podemos verificar que o guitarrista espanhol não só adaptou o texto ao idiomatismo do instrumento, como também o ajustou, mais uma vez, à sua sensibilidade e gosto musical. Fora a supressão de articulação, a alteração da duração rítmica de notas, a extinção de dinâmicas e a alteração da disposição de notas, Segovia oblitera por completo a versão manuscrita nos compassos 119 e 120. Relativamente a esses dois compassos, são seis os recursos utilizados por Segovia, que passamos a enumerar:

- Elimina as notas que pertenciam à melodia e faziam um intervalo de 6^a;
- Modifica o ritmo de semínima pontuada com colcheia (“galope”) para colcheias apenas;
- Elimina a nota pedal *ré*;
- Adiciona um recurso tímbrico novo (*pizzicato*);
- Elimina quer a dinâmica de *f*, quer os *tenutos* que se encontravam na melodia.

Figura 74: Versão Segovia (comp. 111-126)

Fonte: Segovia (1935)

Gilardino, no que respeita aos dois compassos supracitados, apenas apresenta o *ré* (nota pedal) uma oitava para cima, tornando a passagem mais guitarrística. Nos compassos 116 e 118, altera a duração das notas da melodia. Fá-lo por uma razão puramente técnica, isto porque sustar essa melodia durante o tempo indicado implica uma posição menos confortável para a mão esquerda, bem como uma mudança de várias posições para atingir as notas do acorde.

Figura 75: Versão Gilardino (comp. 114-125)

Fonte: Gilardino (2007)

A nossa versão é uma reprodução do manuscrito, se bem que achamos a versão Gilardino uma alternativa bastante lógica e consideravelmente mais segura.

Figura 76: Versão Castilho (comp. 115-123)

Fonte: Elaboração própria (2014)

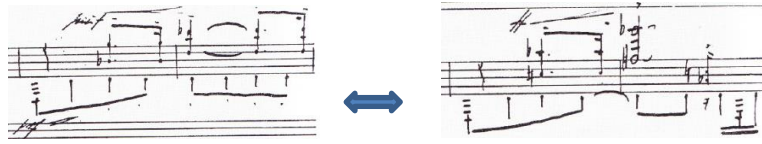
Também concebemos uma outra versão, que conjuga quer a versão manuscrita, quer a versão mais idiomática de Gilardino:

Figura 77: Versão Castilho nº 2 (comp. 115-123)

Fonte: Elaboração própria (2014)

Além disso, tentámos encontrar uma solução técnica capaz de manter não só o que está originalmente escrito, mas uma lógica musical também. Se olharmos com atenção, Tedesco escreve o primeiro ré uma oitava abaixo dos seguintes (comp. 115), recurso utilizado nos compasso 111 e 112, bem como, mais à frente, na coda final (comp. 218-220):

Figura 78: Versão manuscrita (comp. 111, 112 / 115, 116)



Fonte: Gilardino (2007)

Figura 79: Versão Castilho (comp. 217-220)



Fonte: Elaboração própria (2014)

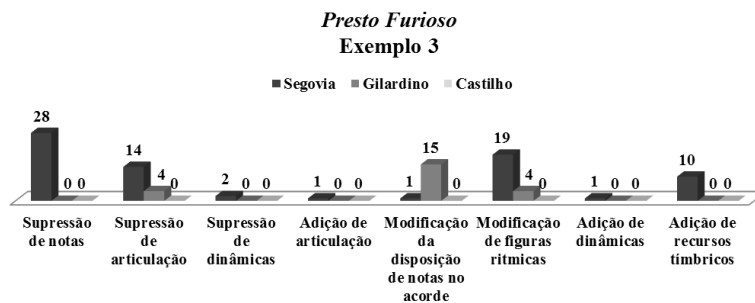
É com base nesse contorno melódico dos baixos que construímos a nossa versão. No que concerne aos compassos 119 a 123, conseguimos, através da 4ª corda solta (*ré*) encontrar uma digitação viável à execução do manuscrito, mantendo o critério musical do compositor. Ou seja: Tedesco escreve uma nota pedal, que inicialmente é mais grave do que as duas notas da melodia (em 6^{as}), mas que, paulatinamente, passa a estar entre elas, terminando como a última nota da melodia.

Tabela 14: Recursos editoriais utilizados (Exemplo 3 - 4º and.)

| | Recursos editoriais | Nº | Modelos editoriais |
|-----------|---|----|---|
| Segovia | Supressão de notas; Supressão de articulação; Supressão de dinâmicas; Adição de articulação; Adição de recursos tímbricos; Adição de dinâmicas; Modificação da disposição de notas no acorde; Modificação de figuras rítmicas | 8 | Centrado no intérprete e no instrumento |
| Gilardino | Supressão de articulação; Modificação da disposição de notas no acorde; Modificação de figuras rítmicas | 3 | Centrado no instrumento e no compositor |
| Castilho | Nenhum (versão 1) | 0 | Centrado no compositor |

Fonte: Elaboração própria (2014)

Gráfico 12: Número de ocorrências de cada recurso editorial (4º and.)



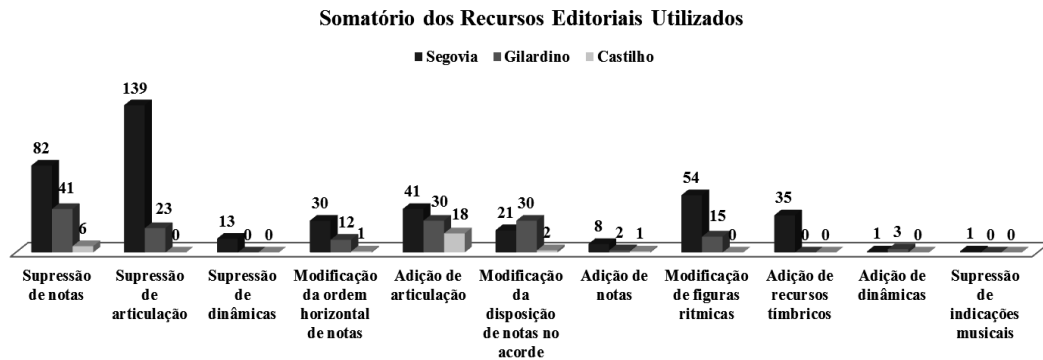
Fonte: Elaboração própria (2014)

No decorrer desta análise conseguimos elencar os seguintes recursos editoriais:

- Supressão de notas;
- Adição de notas;
- Supressão de articulação;
- Adição de articulação;
- Supressão de dinâmicas;
- Adição de dinâmicas;
- Adição de recursos tímbricos;
- Modificação da disposição de notas no acorde;
- Modificação da ordem horizontal de notas;
- Modificação de figuras rítmicas;
- Supressão de indicações musicais.

O gráfico que de seguida apresentamos sintetiza toda a análise realizada. Passamos a expor:

Gráfico 13: Número de ocorrências de cada recurso editorial (Somatório)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Resultados da análise do gráfico:

❖ Convergências:

- ✓ Ambos os editores utilizaram os seguintes recursos: Supressão de notas; Modificação da ordem horizontal de notas; Adição de articulação; Modificação da disposição de notas no acorde; Adição de notas;
- ✓ Quer a edição de Gilardino, quer a nossa proposta não põem em prática a supressão de dinâmicas e a supressão de indicações musicais;
- ✓ A supressão de dinâmicas e a adição de indicações musicais foram os recursos menos utilizados por todos os editores.

❖ Divergências:

- ✓ Andrés Segovia, comparativamente com Gilardino e Castilho, utilizou um maior número de recursos editoriais;
- ✓ Para além disso, Segovia recorre com muito mais frequência a cada recurso editorial;
- ✓ Castilho é quem mais se distancia dos outros dois músicos no que respeita à utilização de recursos, optando por manter a versão manuscrita sempre que possível.

Através de uma análise minuciosa de todos os momentos onde os editores intervieram no manuscrito, conseguimos discriminar outros recursos editoriais, para além dos anteriormente referidos. São eles:

- Modificação da disposição de dinâmicas;
- Adição de indicações musicais;
- Supressão de arpejos;
- Supressão de barra dupla;
- Adição de barra dupla.

IV. *Suite op. 133* - Proposta de Edição

1.1 Contexto histórico

Depois de uma diáspora compulsiva, e já a habitar nos Estados Unidos, Tedesco interrompeu, circunstancialmente, a escrita para guitarra, para se dedicar à composição de música para filmes, conforme foi anteriormente aventado. Em 1943, escreve a *Sérénade op.118* (para guitarra e orquestra de câmara), seguida do *Rondo*¹¹⁰, em 1946. Foi no ano seguinte (1947) que o compositor italiano escreveu a *Suite op. 133*, “one of Castelnuovo-Tedesco’s most daring works for guitar” (Fisk, 2003, s.p.)¹¹¹ composta por três andamentos: *Preludio - quasi un improvisazione*, *Ballata Scozzese* e *Capriccio*. O primeiro andamento foi escrito em 2 de Março de 1947; o segundo em 25 de Maio do mesmo ano (quase três meses após o primeiro, o que novamente se apresenta como um dado curioso, à semelhança do que sucedeu na elaboração da *Sonata op. 77*); por último, o terceiro, que data de 21 de Maio (quatro dias antes do 2º and.). Esta composição, a segunda realizada em solo americano, foi, nas palavras de Andrés Segovia, recebida e caracterizada da seguinte forma:

My dear Mario: I had not worked on anything for a very long time with the pleasure with which I have been working on your Suite. It is difficult, though after clearing up the obstacles the difficulty has become logical, and now it is only a question of persistence. Above all, it concerns the first two movements. I am about to apply my fingers to the ‘Prelude quasi una improvisazione’, together with the ‘Ballata’. I am fearful about the third piece. Everyone considers it very beautiful (and so do I), but it does not seem to me to have the character of the guitar. After the attempts I have made, I beg you to write another last movement; I ask you to get to work fully convinced that I have tried everything within my power. The Prelude and the Ballata are delightful on the guitar; however, I believe that the third has a lot of piano in it, and consequently is outside the scope of the guitar. But I can’t tell you the final decision yet. Wait a while. ...Andres. (Otero, 1999, p. 84)¹¹²

¹¹⁰ Uma obra extremamente sofisticada onde está presente a influência de Ravel.

¹¹¹ “uma das obras mais ousadas de Castelnuovo-Tedesco para guitarra.” (tradução livre)

¹¹² “Meu querido Mario: Há muito tempo que nenhum trabalho me tinha dado tanto prazer quanto aquele com que tenho vindo a trabalhar na sua Suite. É difícil, mas depois de ultrapassar os obstáculos a dificuldade tornou-se lógica, e agora é só uma questão de persistência. Acima de tudo, tem que ver com os dois primeiros movimentos. Estou prestes a aplicar a digitação no ‘Prelude quase um improviso’, juntamente com o ‘Ballata’. Tenho receio quanto à terceira peça. Todos a consideram muito bonita (e eu também), mas não me parece que tenha o caráter da guitarra. Após as tentativas que fiz, peço-lhe para escrever um outro último andamento; Peço-lhe para começar a trabalhar plenamente convencido de que eu tentei tudo quanto estava ao meu alcance. O Prelude e o Ballata são deliciosos na guitarra; No entanto, acredito que o terceiro tem muito que ver com o piano e, conseqüentemente, está fora do escopo da guitarra. Mas eu não posso dar-lhe a decisão final ainda. Espere um pouco...Andres.” (tradução livre)

No que concerne à característica pianística do 3º andamento, também o *New York Times* - aquando da apresentação pública de Segovia, em Town Hall, a 3 de Março de 1950 - publica a seguinte crítica:

[...] Los compositores interpretados por el señor Segovia variaron desde los del siglo XVI hasta los actuales. El más reciente fue Mario Castelnuovo-Tedesco, autor de un concierto escrito para el guitarrista. En esta ocasión fue escuchada por primera vez una “Suite” de este compositor dedicada a Andrés Segovia que consta de tres movimientos: “Preludio”, “Balada escocesa” y “Capricho”. El último tiempo se nos antojó un poco artificioso, pero el primero es deliciosamente melódico. En la balada, tal como Segovia la tocó, uno podía percibir el encanto de la canción y el acompañamiento con una sorprendente parte central que evocaba el sonido de las gaitas escocesas [...]. (Poveda, 2009, p. 358)¹¹³

Concluimos, assim, que o último andamento desta *Suite* não era apenas considerado difícil por um músico guitarrista, sendo igualmente perçecionado como artificioso ou, até mesmo, desadequado à natureza guitarrística, por um ouvinte atento. O guitarrista espanhol chega mesmo a assumir, em correspondência trocada com o compositor, que teria tocado o último andamento em *encore*, “if [he] had not been afraid of not playing it as well as [he] had played it the first time” (Otero, 1999, p. 85).¹¹⁴


Como podemos ver em alguns dos programas de seus concertos, o *Capriccio* é, quase sempre, retirado:

¹¹³ “Os compositores interpretados pelo senhor Segovia variaram entre o século XVI até ao presente. O mais recente foi Mario Castelnuovo-Tedesco, autor de um concerto escrito para ele [Segovia]. Nesta ocasião foi escutada pela primeira vez uma “Suite” deste compositor, dedicada a Andrés Segovia, constituída por três andamentos: “Preludio”, “Balada escocesa” e “Capricho”. O último andamento pareceu-nos um pouco artificioso, mas o primeiro é deliciosamente melódico. Na balada, tal como Segovia a tocou, qualquer um podia perceber o encanto da canção e do acompanhamento com uma surpreendente parte central que evocava o som das gaitas escocesas.” (tradução livre)

¹¹⁴ “se [ele] não tivesse tido medo de não tocar tão bem como [ele] tinha tocado pela primeira vez.” (tradução livre)

Figura 80: Programa de concerto de Andrés Segovia. Nov. 2, 1950, Oxford

Oxford Subscription Concerts
Thirteenth Season 1950-51
Second Concert



Andrés Segovia
Guitar Recital

Thursday, 2 November, at 7.30 p.m.
Town Hall
Price Sixpence

Programme

| | | |
|---|------------------------|---------------------|
| Aria con variazioni | | Frescobaldi |
| Suite in D major | | de Visée |
| Prelude — Allemande — Bourrée — Sarabande — Gigue — Menuet — Courante | | |
| Sonatina | | M. Giuliani |
| Allegretto | | Sor |
| ----- | | |
| Chaconne | | J. S. Bach |
| ----- | | |
| Preludio quasi un'improvvisazione | } dedicated to Segovia | Castelnuovo-Tedesco |
| Ballata Scozzese | | |
| Tarantella | | |
| La Maya de Goya | | Granados |
| Mallorca | } | Albeniz |
| Sevilla | | |

Fonte: Poveda (2009)

Figura 81: Programa de concerto de Andrés Segovia. Dez. 5, 1950, Siena.

SIENA
SALONE CHIGI-SARACINI

ISTITUZIONE CONCORSI DI BENEFICENZA M. L. V.
DIPLOMA DI BENEFICENZA DEL MINISTERO DELL'ISTRUZIONE NAZIONALE 1917
RICORDO DELLA R. ACCADEMIA D'ITALIA 21 APRILE 1924

3.° CONCERTO
(258.ª DALLA FONDAZIONE DE LA M. L. V.)

ANDRÈS SEGOVIA
CHITARRISTA

MARTEDÌ 5 DICEMBRE 1950 - ore 8,15 precise

PROGRAMMA MUSICALE

FRESCOBALDI (1583-1644) - Aria con variazioni

R. DE VISÉE (1650-1725) - Suite (dedicata a Luigi XIV)
(... «qui touchait la guitare avec ces mêmes mains qui donnaient l'ordre pour les batailles»...)

M. GIULIANI (1780-1828) - Sonatina

F. SOR (1778-1839) - Studio a tema variato

J. S. BACH - Chaconne

CASTELNUOVO-TEDESCO - Preludio quasi un'improvvisazione (dedicata a Segovia)

Ballata Scozzese (dedicata a Segovia)

J. TURINA - Fantasia (dedicata a Segovia)

H. VILLALOBOS - Due studi

I. ALBENIZ - Torre Bermeja
Sevilla

Esecutore: **ANDRÈS SEGOVIA**
CHITARRISTA

NESSUNA ENTRATA DI FAVORE È PERMESSA
È indispensabile esibire la tessera d'ingresso rilasciata esclusivamente dalla Direzione della "Micael in Veritas", per l'anno 1950-51
Vietato il accesso alla Sala durante l'esecuzione dei pezzi. Si prega di non uscire in presenza degli esecutori. È vietata l'occupazione dei posti mediante soprabiti ed altri oggetti.

Il totale incasso sarà devoluto a tutte le Associazioni che figurano nel programma generale

Fonte: Poveda (2009)

Um outro dado curioso prende-se com o título de *Ricercare*, dado ao primeiro andamento da *Suite*, no programa de concerto de 6 de Maio de 1951, em Pasadena.

Figura 82 Programa de concerto de Andrés Segovia

| | | |
|-----------------------------------|-------|-------------------------------|
| Allegretto | | F. Sor 1778 - 1839 |
| Campeo (dedicated to Segovia) | | M. Ponce (1886 -) |
| Suite in D (dedicated to Segovia) | | Castelnuovo-Tedesco (1895 -) |
| Ricercare | | |
| Ballata Scozzese | | |
| Capriccio | | |
| Fantasia (dedicated to Segovia) | | J. Turina (1882 -) |

Fonte: Poveda (2009)

Terá sido algum equívoco da própria organização aquando da formulação do programa? Ou terá sido esse o nome que Segovia enviou? Como já anteriormente verificámos relativamente à *Sonata op. 77* e ao *Capriccio Diabolico op. 85a*, nem sempre constavam dos programas de concerto os títulos originais, o que nos leva a acreditar que o título *Ricercare*¹¹⁵ em vez de *Preludio quasi improvisazione* possa ser da autoria ou sugestão de Segovia¹¹⁶. Mesmo depois de verificarmos que este andamento está publicado na Schott¹¹⁷ com o nome original (*Preludio quasi improvisazione*) a nossa convicção mantém-se, uma vez que em dois relatos epistolares, trocados entre Segovia e o compositor, conseguimos aferir que, cansado de esperar pela digitação, foi Tedesco e não Segovia quem deu luz verde à editora supramencionada. Expomos então esses dois exemplos:

1. Carta escrita por Tedesco ao músico espanhol em 3 de Maio de 1959¹¹⁸:

[...] 4. I must also add that Schott is going to publish the Concerto, the Suite, the Fantasia, the Rondo, the Quintet and the Tonadilla, all without fingerings. Apparently you did not return the corrected proofs (and since they are works that you play, you certainly must have the fingering...). I know it is lamentable to publish them in this form. [...]¹¹⁹

2. Resposta de Segovia a esta carta:

[...] Believe me, dear Mario, I am far less selfish than you think. If I were, I would never have published works that were not dedicated for me. I have wanted to create a repertoire for my instrument for a long time now. In closing, let me tell you that you are mistaken in not wanting to write more for guitar. Write and publish, as you have done with the Fantasia, the Concerto, the Suite, etc. If God prolongs my life, I will find time to play them one day, you will see.... [...]¹²⁰

¹¹⁵ A própria epistemologia do termo reporta-nos para as palavras: buscar, procura. Este termo, aplicou-se musicalmente nos sécs. XV-XVIII, associado a uma elaborada composição instrumental contrapontística. Vulgarmente é também associado a qualquer tipo de prelúdio escrito num estilo contrapontístico, cuja função principal é de estabelecer uma tonalidade e introduzir os andamentos seguintes.

¹¹⁶ Ver o que está a negrito na página 13.

¹¹⁷ Esta edição da Schott data de 1954, embora tenha sido sujeita a revisão em 1982.

¹¹⁸ Esta carta foi escrita em resposta a uma carta algo desagradável, de Segóvia, que explicava ao compositor italiano a sua vontade em não tocar mais as suas obras. Durante algum tempo, os dois amigos passaram por momentos de alguma tensão e discordância.

¹¹⁹ “Devo ainda acrescentar que Schott vai publicar o Concerto, a Suite, o Fantasia, o Rondo, o Quinteto e o Tonadilla, tudo sem digitação. Aparentemente, você não devolveu as provas corrigidas (e uma vez que são obras que você toca, certamente deve ter a digitação...). Eu sei que é lamentável publicá-las desta forma.” (tradução livre)

¹²⁰ “Acredite em mim, querido Mario, eu sou muito menos egoísta do que pensa. Se o fosse, nunca teria publicado obras que não fossem dedicadas a mim. Há muito tempo que eu queria criar um repertório para o meu instrumento. Para terminar, deixe-me dizer-lhe que você está errado em não querer escrever mais para guitarra. Escreva e publique, como você fez com o Fantasia, o Concerto, a Suite, etc. Se Deus prolongar a minha vida, eu encontrarei tempo para tocá-las um dia, você vai ver...” (tradução livre)

Tal como anteriormente constatado, Segovia editou a *Sonatina op. 77* (título original), na Schott, com o nome de *Sonata op. 77*, apelidando também o último andamento de *Vivo ed enérgico* em vez de *Presto Furioso*. Esta atitude de intromissão sistemática por parte de Segovia relativamente à alteração dos títulos originais por outros que o próprio achava mais apropriados - títulos estes, que vinham aparecendo nos programas de seus concertos -, leva-nos a interrogar sobre a hipótese de que, caso fosse Segovia a enviar esta peça para a Schott, talvez o primeiro andamento tivesse sido publicado com o nome de *Ricercare*, em vez de *Preludio quasi improvisazione*.

Após uma consulta dos dois manuscritos existentes, concluímos que Castelnuovo-Tedesco, depois de enviar o 1º manuscrito a Segovia e recebê-lo de volta - devidamente comentado ou “rasurado” pelo guitarrista (ver anexos A e B) -, reescreve a obra e manda-a editar¹²¹ (2º manuscrito), tendo em conta, naturalmente, essas correções. Este dado merece, para nós, um especial destaque, pois comprova a total aceitação do compositor perante as inúmeras mudanças sugeridas por Segovia ao manuscrito original. Segundo Gilardino (2007), era um costume de Segovia não enviar a versão manuscrita para as editoras, mas sim uma cópia com a sua revisão e digitação. Nesta mesma linha de entendimento, poderíamos afirmar que caso fosse Tedesco a enviar para a Schott o manuscrito da *Sonata op. 77* teria reescrito a obra (2º manuscrito), atestando todas as alterações feitas pelo guitarrista de Linares, tal como fez com a *Suite op. 133*.

Será que esta total concordância com as alterações propostas por Segovia se prende com a consciencialização, por parte do compositor, de que muita da sua música poderá, naturalmente, não ser praticável? Ou então, terá sido uma vontade maior em ver a sua música tocada e editada por Segovia que levaram o mestre italiano a aceitar essas mudanças, mesmo que, com isso, alguns aspetos musicais, primeiramente concebidos pelo compositor, pudessem ter sido postos em causa?

Com estas perguntas, não é nosso desiderato levantar suposições abstratas - até porque não nos parece haver dados suficientes que nos permitam responder cabalmente a essas questões -, mas sim deixar algumas considerações em aberto que,

¹²¹ Em relação a obra *Thème varié et Finale* de M. Ponce também encontramos duas versões manuscritas da mesma. A primeira consiste num manuscrito escrito a lápis pelo próprio compositor; e a segunda versão é uma cópia desse mesmo manuscrito, rasurada a tinta por Segovia. Tal como na *Suite op. 133* a edição de *Thème varié et Finale* pela Schott é praticamente igual ao manuscrito corrigido por Segovia. Isto significa que Ponce, tal como Tedesco e muitos outros compositores não guitarristas aceitavam a grande parte das alterações do mestre de Linares (Alcázar, 2000)

provavelmente, serão dirimidas de diferentes maneiras por diferentes pessoas. Apesar de, na posse dos dois manuscritos, termos tido a oportunidade de confirmar essa quase total aceitação relativa às correções de Segovia, Gilardino refere, nas notas introdutórias da sua edição da *Sonata op.77*, um dado interessante relativo a alguns compassos dessa mesma obra que denotam alguma desconfiança por parte do compositor às correções do guitarrista. Perguntas, como “is this possible?”, estão presentes numa partitura trocada entre o compositor e outros amigos guitarristas para além de Segovia.

Depois da *Suite*, Tedesco dedicou-se com maior atenção à composição para guitarra e orquestra, bem como de música de câmara. De 1950 a 1953, escreveu a *Fantasia para guitarra e piano, op. 145*, e o *Quintetto para guitarra e cordas, op. 143*. Não menos relevante foi a obra *Romancero gitano para quatro vozes e guitarra, op. 152*, à qual sucedeu o *Concerto Sereno, Concerto nº 2 em dó para guitarra e orquestra*, escrito em 1953. Foi no ano seguinte que o compositor italiano se dedicou novamente à composição para guitarra solo, com um projeto singular denominado *Greeting Cards*, um conjunto de peças escritas para diversos instrumentos e formações (violoncelo, violino, piano e guitarra). Esta obra foi escrita desde 1954 até 1967.

1.2 Descrição sumária e análise formal da obra em epígrafe

Esta *Suite* está dividida em três andamentos distintos, cujas características estéticas, formais, harmónicas e estruturais da obra serão comentadas de seguida, tal como procedemos a respeito da *Sonata op. 77*.

Passemos à análise de cada andamento:

1. Preludio - quasi un improvisazione

Neste andamento introdutório, Tedesco adota uma melodia menos lírica do que lhe é habitual, enfatizando a improvisação e o carácter de abertura instrumental, em consonância com a própria definição de *Prelúdio*. Assim sendo, o tratamento motivico e temático é apresentado segundo um carácter mais livre e ornamentado, fazendo lembrar até a música para alaúde quinhentista (Otero, 1999). Escrito na tonalidade de *ré* menor, Tedesco fragmenta todo este andamento em secções distintas, em que a métrica e o

tempo acompanham também estas constantes mudanças. O compositor procede a um desenvolvimento de três materiais temáticos (escritos sob compassos e indicações de tempo distintas), ao contrário dos típicos *Prelúdios* de uma *Suite* barroca, cujo tratamento era mais homogêneo. Os materiais utilizados foram os seguintes:

- Secção A - *Molto Sostenuto* (comp. 1-7)

Figura 83: *Suite op. 133* (1º and. / comp. 1-3)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

- Secção B - *Mosso* (comp. 8-15)

Figura 84: *Suite op. 133* (1º and. / comp. 7-13)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

- Secção C - *Allegretto* (comp. 24-39)

Figura 85: *Suite op. 133* (1º and. / comp. 23-29)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

Após uma análise detalhada do primeiro andamento da *Suite*, chegámos ao seguinte esquema formal: A-B-A-C-A-B-A-C'-A-C. Concluimos com isto que existe uma intenção por parte de Tedesco em explorar, ampliar, desenvolver e combinar entre si materiais temáticos distintos, através da reiteração de A¹²².

Como a tabela 15 demonstra, estas secções nem sempre ocorrem na mesma tonalidade. Pelo contrário, partindo de *Ré* menor (comp. iniciais), o compositor percorre as tonalidades de *lá* maior, *fá* maior, *sib* maior, até chegar a *ré* maior, tonalidade do andamento seguinte. Não é só através destas constantes variações relativas aos tipos de compassos, diferentes tempos e tonalidades, que o autor nos convida para a improvisação. Também os próprios temas são trabalhados com contornos melódicos distintos ou ligeiramente desenvolvidos e ornamentados, como se de uma improvisação sobre um tema anterior se tratasse (comp. 72-77 – c; em relação ao 64-71 – c'). Relativamente a esta secção em particular (c'), é possível encontrar uma sonoridade congénere à que Miklós Rózsa¹²³ concebeu, mais precisamente no 2º tema sua *Sonata op. 42*, para guitarra solo, certamente provinda da próxima relação profissional e amiga que os dois trocaram em solo americano.

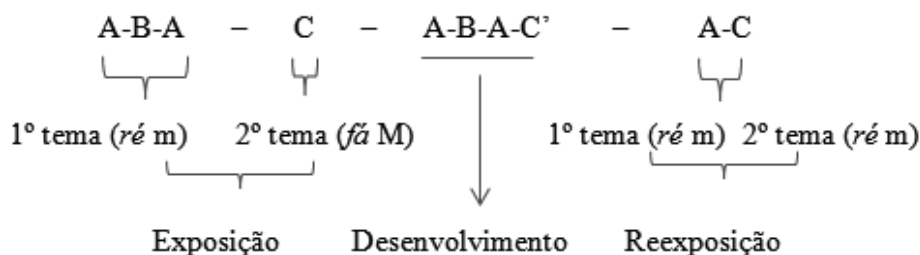
É possível encontrar uma lógica mais holística dentro desta subdivisão temática, tendo em conta que o primeiro *Allegretto*, que inicialmente aparece em *fá* maior, é reiterado no final em *ré* maior (homónimo de *ré* m). Esta constatação poder-nos-á levar a querer que o primeiro ABA possa ser considerado um 1º tema (*Ré* m), sendo o C o 2º (*Fá* M); a partir do compasso 40 poderemos estar na presença de um desenvolvimento destes motivos por outras tonalidades (A2-*Lá* m; B2- *Ré* M; A3-*Sib* M; B3- *Fá* M e *Lá* M); reaparecendo os últimos A e C nas tonalidades de *Ré* m inicial e no homónimo maior, respetivamente. Esta aproximação à tonalidade de *ré*, quer do 1º tema, quer do

¹²² Sugerindo uma forma de *rondó*, que, nas palavras de Schoenberg (1967) se caracteriza por uma reiteração de um ou dois temas, separados por secções contrastantes, podendo ter formas mais largas (ABA-C-ABA) ou mais curtas (ABABA ou ABACA).

Contudo, no contexto de um *prelúdio*, a *forma-rondó* não nos parece ser apropriada.

¹²³ Miklós Rózsa foi um compositor húngaro, nascido em 1907, tendo escrito, essencialmente, música para filmes. A residir em Hollywood, trocou diversos contactos com Tedesco, chegando a compor com ele. O auge da sua carreira foi com o Óscar obtido pelo filme “Ben-Hur”, do qual ele compôs a banda sonora. A sua *Sonata op. 42* - cuja primeira performance ao vivo foi em New York, por William Kanengeiser, em 22 de Março de 1988 - é inspirada no tema central desse mesmo filme. Além do renome internacional alcançado com a produção de música para filmes, Miklós Rózsa escreveu um concerto para violino dedicado a Jascha Heifetz, um concerto para piano dedicado a Leonard Pennario, um concerto para violoncelo dedicado a Janos Starker, bem como um concerto para viola dedicado a Pinchas Zukerman.

2º, poder-nos-á encaminhar para o seguinte esquema formal - aludindo a um contexto de *forma-sonata* que, em nada, se encontra em sintonia com os procedimentos formais típicos de um *Prelúdio de Suite* barroca.



A estrutura formal encontrada esquematiza-se da seguinte maneira:

Tabela 15: Esquema analítico do 1º and. da *Suite op. 133*

| Secções | A | B | A | C | A | B | A | C' | A | C |
|-------------|------|--------|-------|-------|--------|-------|--------|-------------|-------|--------|
| Harmonia | Ré m | Lá M/m | Ré m | Fá M | Lá M/m | Ré m | Si b M | Fá M e Lá M | Ré m | Ré M |
| Compassos | 1-7 | 8-15 | 16-23 | 24-39 | 40-41 | 44-53 | 55-63 | 64-77 | 78-88 | 89-102 |
| Nº de comp. | 7 | 8 | 8 | 16 | 2 | 10 | 9 | 14 | 11 | 14 |

Fonte: Elaboração própria (2014)

2. *Ballata Scozzese. Molto moderato - Espressivo e malinconico (al modo dei Canti Scozzesi)*

Amante de Robert Burns¹²⁴ (1759-1796) e Walter Scott¹²⁵ (1771-1832) - escritores de romances escoceses - Castelnuovo-Tedesco desenvolve este segundo andamento da *Suite* inspirado na natureza da música folclórica escocesa. Exposto na tonalidade de ré maior e num compasso de 4/4, este andamento caracteriza-se, *grosso modo*, pela existência de dois registos distintos, onde a voz superior adquire o papel de solista (canto escocês), enquanto que uma segunda voz, mais grave, a suporta

¹²⁴ Robert Burns é uma das figuras literárias mais importantes da Escócia. Ficou conhecido e famoso pelas suas canções e poesias, que prefiguram o romantismo e a comédia. Os seus escritos caracterizam-se pela sua simplicidade e espontaneidade, segundo temas do seu quotidiano: sua aldeia, a natureza e seus amores.

¹²⁵ Walter Scott foi um poeta, romancista e editor escocês. Foi considerado o escritor mais popular do seu tempo, tendo, desde cedo, mostrado interesse pelo passado da Escócia e o seu interesse pela Idade Média nas suas narrativas. É tido como um pai do romance histórico, em que o nosso Alexandre Herculano, bem como Almeida Garrett e outras figuras do Romantismo português, se inspiraram.

harmonicamente - como aliás já vimos ser um procedimento que lhe é típico nos andamentos lentos. Isto é conseguido através de:

- Acordes arpejados (secção A)

Figura 86: *Suite op.133* (2º and. / comp. 1-4)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inérito)

- Ostinato rítmico (secção B):

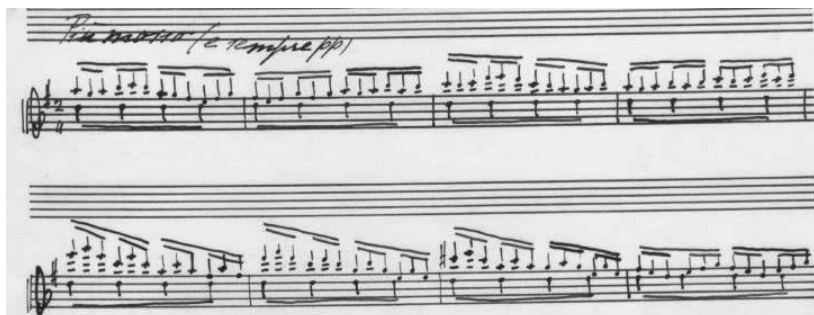
Figura 87: *Suite op.133* - Secção B (2º and. / comp. 14-17)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inérito)

- Nota pedal (secção C):

Figura 88: *Suite op.133* (2º and. / comp. 26-33)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inérito)

Segundo esta clara distinção de secções, aliás reforçada pelo próprio compositor, através da utilização de barras duplas, encontramos o seguinte esquema formal:

$$A - B - A - C - A - B - A - C - A$$

Tendo em conta que a forma das *Ballata*¹²⁶, num dicionário próximo, compreende “uma *ripresa* (refrão), *2 piedi, volta e ripresa*” (Kennedy, 1994, p.55), torna-se claro para nós que, apesar de o compositor não cumprir o desenho formal de um típica *ballata* medieval (A bba A bba A bba A), evidencia um clara intenção de regressar a A (refrão).

Entre o *Molto Moderato - Expressivo e malinconico* inicial (comp. 1-4) e o *Più Mosso - un poco agitato* (comp.14-21), Tedesco intercala o tema principal - primeiramente em *ré* maior (comp 1 - a1) e de seguida em *si* menor (comp. 9 - a3) - com uma breve secção (a2), segundo a indicação de *Appena più mosso* (comp. 5-8). É no compasso 15 que se verifica o início da secção B, na tonalidade de *Sol* menor. Ao contrário do que Segovia editou na Schott, a linha do baixo no primeiro manuscrito não se limita a uma nota pedal na tónica e depois na dominante, mas compreende um *ostinato* rítmico e melódico com quatro semicolcheias, a delinear um movimento descendente por graus conjuntos acabando em duas colcheias *stacatto* com um salto melódico de 5ª ou 6ª, conforme podemos verificar na figura 89.

Após oito compassos de música, Tedesco volta a recapitular, ainda que por pouco tempo, o tema inicial (comp. 22 - secção A), na mesma tonalidade de B (*sol* menor). Logo depois desta breve recapitulação (4 compassos), o compositor florentino passa de um compasso 4/4 para 2/4 e da tonalidade de *sol* menor para *sol* maior (apesar de que também poderá estar implícito um modo de *ré* mixolídio, onde o *dó* é natural), dando início à secção C - *Più mosso (e sempre pp)*. A técnica utilizada pelo autor inclui uma voz mais grave, sob a dominante *ré* em nota pedal, sobre a qual a voz aguda vai subindo e descendo com um efeito ornamental, aludindo à típica gaita-de-foles escocesa (ver figura 90).

Daqui em diante, Tedesco expõe, exatamente, este mesmo esquema formal, cuja análise harmónica e delimitação das secções formais está disponível no quadro seguinte.

¹²⁶ Uma das formas poéticas nas canções italianas dos séc. XIV e XV, sendo as outras o *madrigal* e a *caccia*. Landini praticou especialmente este tipo de composição, que mais tarde caiu em desuso.

Tabela 16: Esquema analítico do 2º and. da *Suite op. 133*

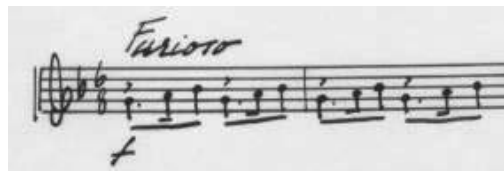
| Secções | A | B | A | C | A | B | A | C | A |
|-------------|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|
| Harmonia | Ré M | Sol m | Sol m | Sol M | Sol m | Sol m | Sol m | Sol M | Si m |
| Compassos | 1-13 | 14-21 | 22-25 | 26-51 | 52-64 | 65-72 | 73-76 | 77-95 | 96-100 |
| Nº de comp. | 13 | 8 | 4 | 26 | 13 | 8 | 4 | 19 | 5 |

Fonte: Elaboração própria (2014)

3. *Capriccio Furioso*

Apelidado por Eliot Fisk como “the problematic ‘Furioso’”, este último andamento da *Suite* evidencia um carácter puramente americano (induzido pela vasta experiência de Tedesco na composição de música para filmes, em Hollywood). Com uma escrita muito pianística também (acordes densos e largos, muitas vezes fora do escopo da guitarra), este capricho é escrito e desenvolvido a partir de um tema bastante sincopado. O próprio conceito de *Capriccio* não tem uma forma preconcebida, tendo adquirido ao longo dos tempos vários significados, desde um tipo de fuga livre, em alguns madrigais italianos do século XVI, ou para designar uma cadência, no século XVIII.

Figura 89: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 1-2)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

Partindo de uma análise formal mais genérica da *Suite*, encaminharemos esta pesquisa para uma observação mais detalhada das diferentes secções e material temático. Assim sendo, a estrutura deste capricho poderá ser esboçada desta forma:

AB/AB/AB – B’C – AB/AB – B’C – AB – Coda (motivos de C I e II)

Ou

AB (x3) – B’C – AB (x2) – B’C – AB (x1) – Coda (motivos de C I e II)

I
II
III

Achamos por bem dividir esta análise em três partes diferentes, na medida em que existem características peculiares em cada uma delas e que poderão ser encaradas como partes da forma, mais amplas que as próprias secções.

I. Exposição dos motivos temáticos dominantes em todo o andamento, cuja característica principal é o movimento ascendente da melodia. Vejamos:

- Secção A (comp. 1-7; 17-24; 34-41)

Figura 90: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 1-4)



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Secção B (comp. 8-16; 25-33; 42-47)

Figura 91: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 8-9)



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Secção B' (comp. 48-60)

Figura 92: *Suite op. 133* (3º and. / 48-51)



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Secção C (comp. 61-91)

Figura 93: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 61-62)



Fonte: Elaboração própria (2014)

II. Exposição dos motivos de I, invertidos (descendentes):

- Secção A (comp. 92-101; 112-121;)

Figura 94: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 92-95)



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Secção B (comp. 102-111; 122-127)

Figura 95: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 102-103)



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Secção B' (comp. 128-141)

Figura 96: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 128-129)



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Secção C (comp. 142-177)

Figura 97: *Suite op. 133 (3º and. / comp. 142-143)*



Fonte: Elaboração própria (2014)

III. Combinação dos motivos das secções A e B, bem como das características de I (ascendente) e de II (descendente), culminando numa Coda (Presto), desenvolvida segundo os motivos de D (também com as características de I e II).

- Secção A: esta secção tem características de II (movimento descendente) e de I (melodia nos agudos); (comp.176-189; 190-197)

Figura 98: *Suite op. 133 (3º and. / comp. 176-179)*



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Secção B: tem características de I (comp. 198-201)

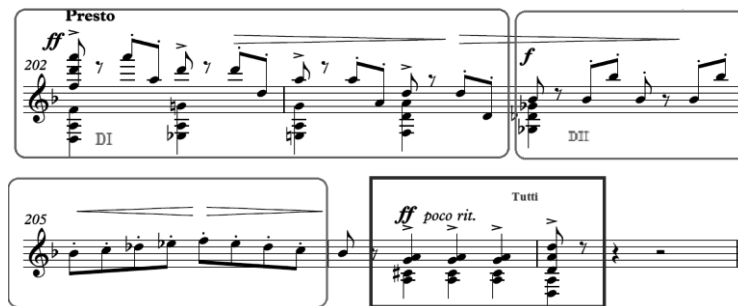
Figura 99: *Suite op. 133 (3º and. / comp. 198-199)*



Fonte: Elaboração própria (2014)

- Coda: tem motivos de CI e CII (comp. 202-207)

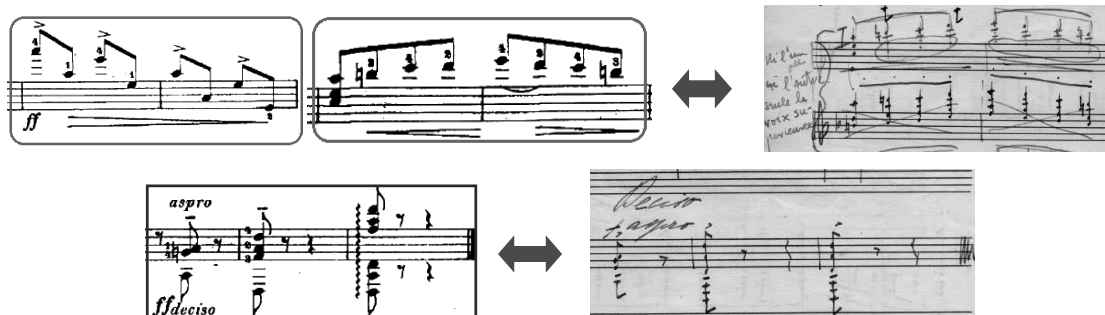
Figura 100: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 202-207)



Fonte: Elaboração própria (2014)

Os últimos acordes escritos formam uma cadência perfeita (V-I), concluindo esta *Suite* com um carácter imponente e “violento”. Relativamente a este trecho em questão, Tedesco recupera elementos da obra *Capriccio Diabolico*, anteriormente escrita. Apresentamos de seguida alguns motivos melódicos que nos conduziram a esta conclusão. Estarão assinalados com as mesmas cores da figura anterior, para que se tornem mais claras as devidas associações.

Figura 101: *Capriccio Diabolico*, versão Ricordi e manuscrito autógrafo

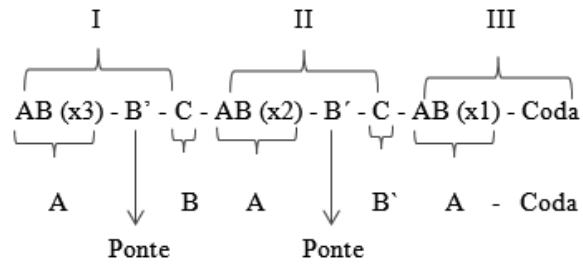


Fonte: Elaboração própria (2014)

Apesar deste desenvolvimento temático à maneira de um contraponto invertido, Tedesco concebe uma forma rondó A-B-A-B'-A¹²⁷, cuja característica predominante é uma diminuição do número de repetições das subdivisões de cada secção, passando de um ABx3 para um AB apenas, seguido de uma coda final.

¹²⁷ A utilização de uma forma rondó não era típica nos andamentos *Capriccio*.

Isto acarreta uma outra divisão esquemática:



Este tipo de segmentação da forma *rondó* já tinha sido explorado pelo próprio compositor com a composição do *Rondo op. 129*, escrita apenas um ano antes da *Suite op. 133*. É com base neste precedente que concluímos a nossa análise, com palavras de Otero (1999) que nos parecem elucidativas:

[...] Its form led him to consider it, among so many others that he had written, a model rondo of a type similar to the rondos of Stravinsky. Analysed section by section the form is A-B-A-C-A, but the peculiarity of Castelnuovo-Tedesco's Rondo is that each of its sections, broken down into short fragments, was itself the form of rondo, so that the end product is a kind of multiple rondo. (Otero, 1999, p.74-76)¹²⁸

É de notar também que o principal material temático deste andamento - mais precisamente a variação desse mesmo material presente nos compassos 176 a 179 - foi reutilizado por Tedesco no VII andamento (*Crótalo*) de *Romancero Gitano, op. 152*, obra posterior.

Vejamos: o motivo em baixo indicado

Figura 102: *Suite op. 133* (3º and. / comp. 174-177)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

¹²⁸ “A sua forma levou-o a considera-lo, entre tantos outros que ele tinha escrito, como um rondo modelo semelhante aos rondos de Stravinsky. Analisando secção por secção a forma é A-B-A-C-A, mas a peculiaridade do Rondo de Castelnuovo-Tedesco é que cada uma das secções, divididas em pequenos fragmentos, apresentam-se por elas próprias sob a forma de rondo, de modo que o produto final é uma espécie de rondo múltiplo.” (tradução livre)

foi reescrito por Tedesco, no início do *Crótalo*, de *Romancero Gitano*, primeiramente pela guitarra a solo

Figura 103: *Crótalo*, *Romancero Gitano* (VII and. / comp. 1-11)



Fonte: Sigfried Behrend (1961)

e, subsequentemente, pelo coro, sob a palavra “Crótalo”, na figura rítmica de colcheia pontuada (CRO), semicolcheia (TA), colcheia (LO). Esta figura rítmica é repetida quatro vezes em tessituras diferentes, correspondendo aos diferentes naipes do coro, criando um efeito de eco ou diálogo, como se observa na figura seguinte.

Figura 104: *Crótalo*, *Romancero Gitano* (VII and. / comp. 12-16)

Fonte: Sigfried Behrend (1961)

Concluimos, com estas duas últimas notas, que o compositor frequentemente usa material idêntico de peça para peça o que, de forma intencional ou não, faz transparecer alguma unidade e relação entre diferentes obras. Analisando a questão por outro prisma, poderão tratar-se, apenas e só, de traços identitários de um compositor, cujo estilo composicional é bastante sólido e coerente.

Tabela 17: Esquema analítico do 3º and. da *Suíte op. 133*

| Secções | A | B | A | B' | A |
|------------|-------------|-------|-------|-------|-------|
| Harmonia | Sol m/ Ré m | Sol m | Ré m | Sol M | Ré m |
| Compassos | 1-13 | 14-21 | 22-25 | 26-51 | 52-64 |
| Nº de comp | 13 | 8 | 4 | 26 | 13 |

Fonte: Elaboração própria (2014)

1.3 Comparação entre edições

Este subcapítulo não tem como finalidade comparar as diferentes versões da obra, ao ponto de elencar os recursos e técnicas editoriais utilizadas, uma vez que já nos ocupámos desse labor no capítulo III. Uma tomada de opções e uma explicação sumária, relativa às características de cada versão da obra, são os nossos objetivos centrais. Para tal, traremos à colação alguns trechos musicais que servirão de exemplo e suporte visual às nossas considerações.

Nesta conformidade, e após uma aturada análise individual das versões disponíveis, concluímos o seguinte:

- O primeiro manuscrito corresponde, como o nome indica, à primeira concepção da obra, a que foram acrescentadas correções, feitas a lápis, pelo mestre espanhol Andrés Segovia. Verificamos três tipos adaptação do original ao idiomatismo da guitarra: tornar o impraticável possível (1); tornar o muito difícil idiomático (2); tornar o praticável cómodo (3). Vejamos alguns exemplos:

- 1 Tornar o impraticável possível:

Figura 105: Versão manuscrita 1 - *Suite op. 133* (3º and. / comp. 198-201)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)



Figura 106: Versão manuscrita 2 - *Suite op. 133* (3º and. / comp. 198-201)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

Como podemos verificar, Segovia suprime grande parte das notas escritas nos acordes da voz superior, passando de cinco notas para três. A execução dos acordes não é tarefa impossível; no entanto, conjugar os acordes com o motivo melódico dos baixos em simultâneo (comp. 198 e 199 da figura 107), isso sim, é completamente impossível.

Segovia optou por privilegiar a fluência e comodidade da mão esquerda, de uma maneira que nos parece sensata e pouco invasiva, até porque as notas eliminadas são uma duplicação da 3ª e a 5ª do acorde. Contudo, achámos por bem acrescentar uma das notas aos acordes, duplicando a tónica e, conseqüentemente, robustecendo a harmonia e a própria vibração do instrumento.

Fazendo uma analogia entre uma análise interpretativa e uma análise editorial, passamos a expor o trecho musical, alusivo aos compassos em questão, que ilustram a prática interpretativa de Eliot Fisk (2009), resultante da audição do disco *Castelnuovo-Tedesco (Guitar Concerto no.1, Guitar Quintet & other works)*:

Figura 107: *Suite op. 133 (3º and. / comp. 190-207)*

The image shows a musical score for the third movement of Suite op. 133 by Mario Castelnuovo-Tedesco. It consists of five staves of music. The first staff is marked 'Violento e selvaggio' and 'ff', with a 'sino alla fine' instruction. The second staff has a 'rassg.' marking. The third staff is marked 'Molto ritmico' and 'scotolato marcato'. The fourth staff is marked 'Presto'. The fifth staff is marked 'ff poco rit.'. The score includes various musical notations such as chords, slurs, and dynamic markings.

Fonte 1: Elaboração própria (2014)

Em suma, concluímos que uma qualquer interpretação, quando transcrita para símbolos musicais numa partitura, constitui uma nova edição da obra. Isto acarreta também uma nova digitação, elemento dissociável de uma interpretação.

2 Tornar o muito difícil idiomático

Figura 108: Versão manuscrita 1 - *Suite op. 133 (2º and. / comp. 14-17)*



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

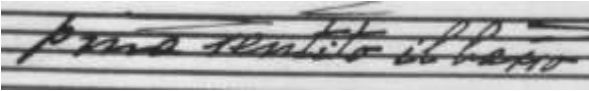


Figura 109: Versão manuscrita 2 - *Suite op. 133 (2º and., comp. 14-17)*



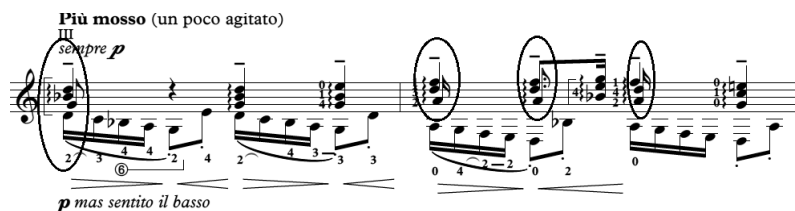
Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

Relativamente a este trecho, importante nos parece referir que, apesar do balanço e fluência musical, se poderem tornar mais automáticos na versão de Segovia, a

indicação de  (*p [sempre] ma sentito il*

basso) que Tedesco escreveu leva-nos a repensar a forma de executar toda esta secção. No nosso entender, o compositor queria pôr em evidência o contorno melódico da voz inferior, completada com acordes em *tenuto* na voz de aguda. A nossa versão sugere isso mesmo, convictos, porém, de que nem todas as notas do acorde irão ficar a durar o tempo originalmente escrito (apenas a nota mais aguda do acorde, em muitos casos). Por outras palavras, abdicamos da duração de algumas das notas do acorde, para poder realçar o *ostinato* melódico e rítmico dos baixos.

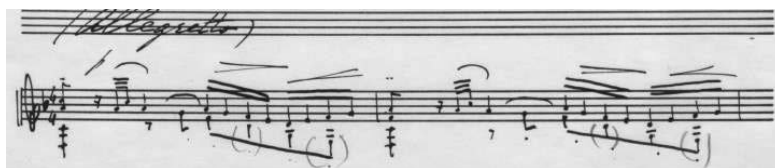
Figura 110: *Suite op. 133 (2º and. / comp.*



Fonte: Elaboração própria (2014)

3 Tornar o praticável cómodo:

Figura 111: Versão manuscrita 1 - *Suite op. 133* (1º and. / comp. 64- 65)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)



Figura 112: Versão manuscrita 2 - *Suite op. 133* (1º and. / comp. 64- 65)



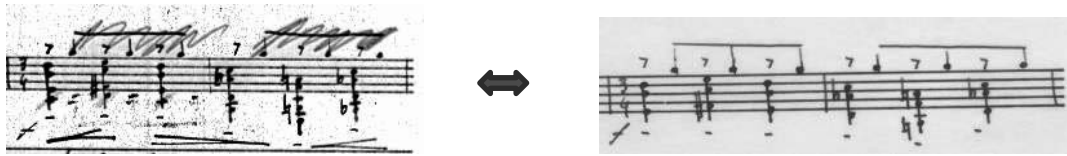
Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

Estes compassos conseguem ser perfeitamente executados, sem grande esforço técnico, não obstante Segovia ter facilitado ainda mais essa concretização, eliminando tudo o que pudesse prejudicar a fluência melódica (pelo contrário, acreditamos que não é por essas notas que a fluência se perde). Neste mesmo exemplo, verificamos também a adaptação musical que Tedesco fez de um manuscrito para o outro. Passa os *staccatos* para a voz mais aguda, sem que o guitarrista o tivesse solicitado (um exemplo que também se aplica ao ponto 2 seguinte).

- No segundo manuscrito autógrafo - onde Tedesco reescreve a obra, antes de enviar para edição e publicação pela Schott - verificamos que o autor aceita todas as alterações propostas por Segovia, à exceção dos compassos 198 a 201 (exemplo 1). Além desta aceitação, observamos também que Tedesco - sem que o guitarrista lhe tenha sugerido essas mesmas alterações - reformulou algumas ideias musicais (exemplo 2), principalmente no que concerne à articulação a usar pelo intérprete (*staccatos*, *tenutos*, acordes arpejados, entre outros), bem como relativamente a algumas harmonias.

1 Rejeição da proposta de Segovia:

Figura 113: Versão manuscrita 1 e 2 - *Suite op. 133* (3º and. / comp. 198-201)



Fonte: Manuscritos autógrafos (inédito)

Apesar de o guitarrista ter rasurado a nota pedal *sol* na voz aguda, em troca da mesma nota *sol* nas duas oitavas a baixo, Tedesco não aprovou tal alteração (um dado atípico). A razão, a nosso ver, prende-se com o contexto musical em si. Como podemos constatar com a prévia análise formal que fizemos a esta peça (ver p. 114, figura 96), o motivo melódico dominante de todo este andamento surge neste ponto em concreto invertido, passando a melodia para os baixos e a nota pedal para os agudos. Se Tedesco tivesse aceite a alteração de Segovia, perdia esse efeito.

2 – Reformulação e proposta de alternativas musicais para certas passagens:

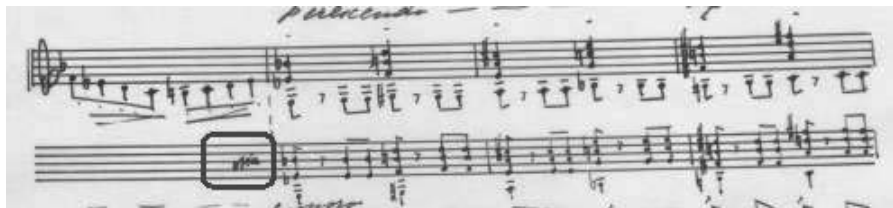
Figura 114: Versão manuscrita 1 - *Suite op. 133* (3º and. / comp. 69-72)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)



Figura 115: Versão manuscrita 2 - *Suite op. 133* (3º and. / comp. 169-72)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

São raras as vezes em que, numa edição publicada, observamos uma versão alternativa (*ossia*) sugerida pelo próprio compositor¹²⁹. Normalmente, o que se verifica

¹²⁹ Já na versão manuscrita da *Sonata op.77*, publicada pela Bèrben, Tedesco sugere várias alternativas, quer para o *Double* do *Trio* n 3º andamento (Minueto), quer nos últimos acordes do *Presto Furioso* (4º andamento). No entanto, nem Gilardino, nem Segovia, publicam esses *ossias* na edição da Bèrben e Schott, respetivamente.

é o oposto: o guitarrista é quem apresenta alternativas (*ossia*) para executar uma determinada passagem originalmente escrita pelo compositor, de que são exemplos, desta prática, muitas das edições de Gilardino. Após a sugestão de Segovia, o compositor italiano elaborou duas hipóteses interpretativas: a primeira versão enfatiza a voz superior, enquanto que a outra destaca o cromatismo da voz mais grave.

- A edição de Schott é uma reprodução quase literal do segundo manuscrito, à exceção de pequenos lapsos resultantes da fraca legibilidade do manuscrito e, porventura, de alguma desconcentração ou esquecimento do editor. Estas diferenças manifestam-se sobretudo na supressão dos seguintes elementos: *tenutos*, *staccatos*, arpejos e ligaduras. Também verificámos uma troca de algumas dinâmicas (*mf* por *mp*, por exemplo), bem como uma nota suprimida - exemplo 1 (3º and. / comp. 83) e uma nota errada - exemplo 2 (1º and. / comp. 13)

1 – Nota suprimida

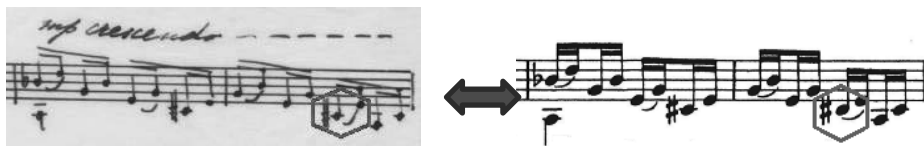
Figura 116: Versão manuscrita 1 e 2, Schott - *Suite op. 133* (3º and. / comp. 83)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

2 Nota errada

Figura 117: Versão manuscrita 2 e Schott - *Suite op. 133* (1º and. / comp. 12-13)



Fonte: Manuscrito autógrafo (inédito)

Se analisarmos atentamente a nota *dó#*, assinalada a vermelho em ambas as versões, verificamos que, apesar da Schott ter publicado a nota *ré#* (nota errada), essa mesma nota está colocada no lugar do *dó*. Por este correto espaçamento da nota, tudo nos leva a crer que a intenção do editor era escrever *dó #* (conforme os dois originais autógrafos); no entanto, talvez lhe tenha caído no olvido, por lapso, de colocar a linha suplementar. Afirmamos isto, até porque, ainda na altura da edição desta peça, era usada

uma técnica de gravação musical em chapa de zinco, uma técnica mais falível, morosa e dispendiosa do que a dos atuais recursos informáticos (Finale e Sibelius).¹³⁰

- A nossa edição é uma combinação das duas versões manuscritas, tendendo, quase sempre, para a 1ª versão; não deixamos, no entanto, de sugerir alternativas distintas às duas versões, em alguns momentos específicos. Vejamos:

1. Próxima do 1º manuscrito:

Figura 118: Versão Castilho compilada - *Suite op. 133* (2º and. / comp. 12-14)

The image shows a musical score for three staves: EAC (Eighth Accented Chord), M.2 (Middle), and M.1 (Main). The score covers measures 12 to 14. Above the staves, there are performance instructions: '(mozendo un poco)' with a dashed line, 'poco rit.', and 'Più mosso (un poco agitato) sempre p'. There are also fingering numbers (1-5) and some circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific notes or techniques. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fonte: Elaboração própria (2014)

2. Próximo do 2º manuscrito:

Figura 119: Versão Castilho compilada - *Suite op. 133* (2º and., comp. 26-29)

The image shows a musical score for three staves: EAC, M.2, and M.1. The score covers measures 26 to 29. Above the staves, there are performance instructions: 'Più mosso (e sempre ppp)'. There are also Roman numerals (V, III, II, III, V, VII, VIII, VII, V, VII, VIII, X) and circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific notes or techniques. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fonte: Elaboração própria (2014)

¹³⁰ Esta informação foi comprovada em troca de e-mails entre nós e a editora Schott.

3. Nossas alternativas:

Figura 120: Versão Castilho solo - *Suite op. 133* (1º and. / comp. 1-3)

The musical score for Figure 120 consists of two staves. The top staff is for guitar, with an 'ossia' section at the beginning. It features a melodic line with various fingerings (e.g., 4 1 0, 3 1 2 3) and includes markings for 'CIII' and 'CI'. The bottom staff is for bass, starting with '6ª in Re' and 'f pomposo'. It includes the instruction 'Molto sostenuto' and 'espr.' (espressivo). The score is divided into three measures by vertical lines.

Fonte: Elaboração própria (2014)

Esta nossa sugestão surge como uma alternativa ao 1º manuscrito. O propósito foi a adaptação do cromatismo escrito por Tedesco à natureza do nosso instrumento. Por outras palavras, em vez de executarmos o cromatismo (*lá, sib, si*), na linha dos baixos (assinalado com retângulos), colocámo-lo numa voz intermédia (assinalado com círculos), o que nos permite ter as duas cordas soltas (5ª e 6ª) como nota pedal.

Segovia propõe algo como:

Figura 121: Versão Segovia - *Suite op. 133* (1º and. / comp. 1-3)

The musical score for Figure 121 compares two versions. The left side is labeled 'Per Andrés Segovia' and the right side 'Mario Castelnuovo-Tedesco (1947)'. Both staves start with '6ª in Re' and 'f pomposo'. The Segovia version is marked 'Molto sostenuto'. The Tedesco version is marked 'mf' and 'espr.'. The score shows the chromatic movement in the bass line, with Segovia's version using a different voicing than Tedesco's.

Fonte: Edição Castilho (2º manuscrito)

Esta revisão de Segovia implica uma alternância do cromatismo entre duas vozes (grave/intermédia/grave), suprimindo as notas *ré, fá* e *lá* do último acorde, assim como modificando a disposição da nota *sib*.

1.4 Critérios subjacentes a esta nova edição

Com a nossa proposta de edição, pretendemos, conforme supracitado, tornar acessível uma versão o mais fiel possível ao primeiro manuscrito, suportada, naturalmente, pelas nossas convicções artísticas, conhecimento da natureza do instrumento e capacidades técnico-interpretativas. A nossa escolha da *Suite op.133* deveu-se não só ao gosto e pretensão em conhecer melhor esta magnífica obra que, infelizmente, permanece no olvido de grande parte dos guitarristas, mas também à falta de uma digitação técnica¹³¹ na edição da Schott, revista por Andrés Segovia. Além disso, as nossas edições, a serem publicadas - o que constitui o nosso futuro objetivo - seriam inéditas pelas seguintes razões: por ter digitação técnica; por reproduzir o primeiro manuscrito e não o segundo; por partilhar o 1º e 2º manuscrito *facsimile* (caso fosse autorizado pela família do compositor); por disponibilizar uma compilação entre as versões manuscrito 1, manuscrito 2 e a nossa revisão.

Os objetivos específicos que idearam esta nova edição foram, fundamentalmente, os seguintes: dar a conhecer alguns exemplos de como é possível interpretar a mesma obra, o mesmo texto, de maneiras díspares e, por vezes, mesmo opostas, fruto de uma liberdade interpretativa que a música nos permite, sendo necessário e imperioso, todavia, compreender e não ultrapassar os limites estéticos de determinado repertório, da época e da cultura que lhe estão subjacentes; comparar as duas versões manuscritas com a nossa; sugerir uma digitação capaz de manter a conceção musical do primeiro manuscrito; em casos onde a execução é impossível ou excessivamente difícil, facultar soluções alternativas que, simplificando o texto, poderão trazer um maior equilíbrio e fluência à própria interpretação da obra, sem perder a identidade harmónica, polifónica e melódica da mesma. É com base num estudo aturado e numa comparação minuciosa dos dois manuscritos que nasce a nossa edição, em conjugação de esforços com o maestro, professor e amigo Dejan Ivanović, a quem aproveitamos para agradecer novamente.

¹³¹ Também o *Concerto op.99*, o *Rondo*, a *Fantasia*, o *Quinteto* e a *Tonadilla* estão no mesmo caso na edição da Schott. Ver a carta escrita por Tedesco a Segovia na página 104.

Elaborámos, em quatro formatos distintos, as seguintes versões¹³²:

- Edição do 1º manuscrito;
- Edição do 2º manuscrito;
- Edição de André Castilho;
- Compilação das três edições.

A nossa edição do primeiro manuscrito autógrafo foi pensada, de acordo com uma lógica de edição *urtext*, cujo propósito editorial foi estruturado segundo a reprodução, o mais fiel possível, do texto original. Quando a legibilidade se torna reduzida, apresentamos, em nota de rodapé, todas as nossas dúvidas e decisões tomadas; nesses casos, a consulta do manuscrito poderá ser fundamental.

Parece-nos pertinente referir que, no que respeita à nossa edição do segundo manuscrito, os mesmos critérios editoriais foram tidos em consideração; porém, uma comparação e correção à edição da Schott, relativamente ao 2º manuscrito autógrafo, são também disponibilizadas por nós em nota de rodapé.

Quanto à nossa terceira edição, revisão e digitação da obra, a prioridade foi encontrar possíveis digitações para executar o 1º manuscrito; contudo, pontualmente, combinamos alguns trechos do 2º manuscrito, conforme exemplificamos no subcapítulo anterior. Tivemos como critério basilar a intenção de manter o texto nas suas formas originais, respeitando ao máximo a política editorial da própria família, cujas palavras de Diana Castelnuovo-Tedesco são bastante esclarecedoras: “Regarding your intention to create a new edition, first i need to explain that our family policy is to allow only publications of the music as written or as close as possible to this original state, without interpretation by outside authors” (Diana Castelnuovo-Tedesco, comunicação pessoal, Fevereiro 11, 2014).¹³³ Contudo, em certos casos, propomos também sugestões técnico-interpretativas, através de uma versão alternativa (*ossia*), que faz alusão a uma edição interpretativa. No que concerne à nossa proposta de digitação, imprescindível nos parece referir que existem inúmeras outras possibilidades, até porque a mesma depende

¹³² Todas as nossas edições foram realizadas através do programa informático Sibelius.

¹³³ “Quanto à sua intenção de criar uma nova edição, é necessário, em primeiro lugar, explicar-lhe que a nossa política de família consiste em permitir que sejam efetuadas apenas publicações da música conforme o original, ou o mais aproximadamente possível, sem interpretação por parte de autores exteriores.” (tradução livre)

sempre, quer das capacidades técnicas de cada músico, quer da sua maturidade e sensibilidade artística. Deste modo, cada intérprete estará, obviamente, livre para adotar outras digitações ou adaptações ao texto original.

A compilação das três edições tem um propósito académico, com já foi referido, partindo do princípio de que a comparação das edições se torna assim mais imediata e visualmente mais clara. De referir também que o espaçamento entre pautas e sistemas foi encurtado nesta compilação (optando por três sistemas por página, a fim de evitar a conceção de um espécime volumoso), o que poderá dificultar a visualização da partitura. Sugerimos, então, que a preparação da peça seja feita a partir da leitura de uma das edições em separado.

1.5 Proposta de edição ¹³⁴

Per Andrés Segovia

Suite per chitarra op.133

I Preludio - quasi un'improvvisazione

(min 4'30")

Edição André Castilho

Mario Castelnuovo-Tedesco
(1947)

The image displays a musical score for guitar, titled "Suite per chitarra op.133, I Preludio - quasi un'improvvisazione" by Mario Castelnuovo-Tedesco. The score is presented in three editions: "Edição André Castilho", "Manuscrito 2 (Edição Schott)", and "Manuscrito 1". The key signature is 6ª in Re (D major) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f pomposo, mf, Mosso), articulation (espr), and performance instructions (a piacere). It also features guitar-specific notation like fingering numbers and breath marks. A section for EAC (Electric Acoustic Chorus) is included, with parts for M.2 and M.1. The score is marked with "pp subito" and "mp cresc." dynamics.

(1) Erro de edição. Na Schott está escrito Ré# no entanto essa mesma nota encontra-se no lugar do Dó#. Talvez tenha sido esquecida a linha suplementar.

¹³⁴ Esta edição não está publicada.

EAC

M.2

M.1

Tempo I

EAC

M.2

M.1

mf espr.

p quasi eco

movendo

EAC

M.2

M.1

III

CIII

Allegretto

(1) No primeiro manuscrito está um decrescendo. A Schott indica um crescendo no 3º tempo, talvez por alguma ilegitimidade do manuscrito.

Musical score for measures 37-40. The score is for three staves: EAC (Electric Acoustic Guitar), M.2 (Middle 2), and M.1 (Middle 1). The music is in 3/4 time and features a dynamic of *p* (piano) and a tempo marking of **Tempo I (sostenuto)**. The EAC staff includes a CII marking and a *mf* dynamic. Fingering numbers are provided for several notes.

Musical score for measures 41-43. The score is for three staves: EAC, M.2, and M.1. The music is in 4/4 time and features a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and a tempo marking of **Allegretto**. The EAC staff includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic. Fingering numbers are provided for several notes.

Musical score for measures 44-47. The score is for three staves: EAC, M.2, and M.1. The music is in 2/4 time and features a dynamic of *p* (piano) and a tempo marking of **(Mosso)**. The EAC staff includes a *p* dynamic and a *più p* dynamic. Fingering numbers are provided for several notes.

(1) No primeiro manuscrito está indicada barra dupla, no entanto no segundo, o mesmo não se verifica. Talvez tenha sido lapso do compositor.

EAC
M.2
M.1

EAC
M.2
M.1

EAC
M.2
M.1

(1) A Schott edita *mp* talvez por pouca legibilidade do manuscrito, mas cremos, tendo em conta o contexto ser *mf*.

6

(*movendo un poco*)

EAC *mp espr.*

M.2 *mp espr.*

M.1 *mp espr.*

Allegretto

EAC *p*

M.2 *p*

M.1 *p*

EAC *mp* **CIII** *mf rinforzando* *espr.*

M.2 *mp* *mf rinforzando* *espr.*

M.1 *mp* *mf rinforzando* *espr.*

CIII (lo stesso tempo) CVII 7

EAC *sf* (*p gracioso*) (lo stesso tempo)

M.2 *sf* (*p gracioso*) (lo stesso tempo)

M.1 *sf* (*p gracioso*)

73 CVII CIX CVII

EAC (*p*) (*mf*) (*cresc.*)

M.2 (*mp*) (*mf*)

M.1 (*mp*) (*mf*) (*cresc.*)

(1) No primeiro manuscrito está escrito Sol# e Sib

8

Tempo I (sostenuto)

EAC

M.2

M.1

78

f pomposo

espr.

CIII

mf espr. e

Tempo I (sostenuto)

f pomposo

espr.

(2)

mf espr. e

Tempo I (sostenuto)

f pomposo

espr.

mf espr. e

82

doloroso

mp

mf

movendo

CIII

CIII

M.2

(1)

doloroso

mp

mf

movendo

M.1

doloroso

mp

mf

movendo

86

CIII

sf rit.

CIII

CII

M.2

sf rit.

(1)

M.1

sf rit.

(1) Ossia dos compassos 78 a 80 é igual aos primeiros 3 compassos do andamento.
 (2) A Schott não indica este tenuto.

Mosso

EAC

p *leggero* *mp* *p* *mp*

M.2

Mosso
p *leggero* *mp* *p* *mp*

M.1

Mosso
p *leggero* *mp* *p* *mp*

EAC

CVII *mp*

M.2

p *mp* *p* *mp* (2)

M.1

EAC

mf *mp* *p* *pp* *harm.* *rit.*

M.2

mf *mp* *p* *pp* *harm.* *rit.*

M.1

mf *mp* *p* *pp* *harm.* *rit.*

(1) No primeiro manuscrito está ♯. No segundo não consta talvez por esquecimento do compositor.
 (2) A Schott não indica este crescendo.

Mario
 March 2, 1947
 Beverly Hills, Calif.

II - Ballata Scozzese

(min 5'30")

Edição
André Castilho

Manuscrito 2
(Edição Schott)

Manuscrito 1

Molto Moderato - Espressivo e malinconico (al modo dei Canti Scozzeci)
p espr.

Molto Moderato - Espressivo e malinconico (al modo dei Canti Scozzeci)

EAC

M.2

M.1

Appena più mosso
mp

Appena più mosso
mp

Appena più mosso
mp

EAC

M.2

M.1

più p

più p

più p

1 - Estas indicações foram por nós introduzidas para diferenciar timbricamente as diferentes vozes. O mesmo se poderá aplicar em todos os outros casos.

11

(a tempo) CII

EAC *p dolce e triste*

M.2 *p dolce e triste*

M.1 *p dolce e triste*

12

(movendo un poco) III I VII

EAC *poco rit.* **Più mosso (un poco agitato)**
III *sempre p*
p mas sentito il basso

M.2 *poco rit.* **Più mosso (un poco agitato)**
sempre p

M.1 *poco rit.* **Più mosso (un poco agitato)**
sempre p
p mas sentito il basso

15

CII CI

EAC

M.2

M.1

14

IV II VII V V II

EAC

M.2

M.1

I II II I II V VII

EAC

M.2

M.1

XIV XII X VIII VIII V II

EAC

M.2

M.1

50 *simile* *rit.* **Tempo I** *pp* *harm.* 15
EAC II CI CI
M.2 *rit.* Vi - **Tempo I** *harm.*
M.1 **Tempo I** *pp* *harm.*
p espr.

54 III CIII CIII *pp* *harm.* (Appena più mosso) CVI CIII
EAC *mp espr.*
M.2 *harm.* (Appena più mosso) *pp* *mp espr.*
M.1 *harm.* (Appena più mosso) *pp* *mp espr.*

57 CVI CIII CI *più p* CIV CII CI *rit.* III
EAC *mp espr.* ⑥ ⑤
M.2 *più p* *rit.* - - - - de -
M.1 *più p* *rit.* - - - -

60 (a tempo) CI CIII *harm.* *pp* *harm.* *pp* *harm.* *pp*

EAC

M.2

M.1

p espr.

(morendo un poco - - - - - poco rit.) Un poco più mosso CIII

63 CIII CIII *pp dolce e triste*

EAC

M.2

M.1

p dolce e triste

p dolce e triste

66 CIII CVI CV

EAC

M.2

M.1

17

mp espr. CVIII CVIII CI CVI v

EAC

M.2

M.1

71

p CHH III III

rit.

EAC

M.2

M.1

Tempo I

73

p espr. CI

Tempo I

Tempo I

EAC

M.2

M.1

85

I IV VI III VI VIII V VIII X VII X XIII XV 19

EAC

M.2

M.1

Detailed description: This system contains measures 85 through 119. The EAC staff (Electric Acoustic Guitar) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with numerous triplets and sixteenth-note patterns. Fingering numbers (1-4) and fret numbers (1-19) are indicated above the notes. The M.2 and M.1 staves (Mandolin and Bass) provide harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords.

89

XIII X VI III I III IX CVIII

EAC

M.2

M.1

Detailed description: This system contains measures 89 through 123. The EAC staff continues the melodic development with similar rhythmic patterns. Fingering and fret numbers are provided for the guitar part. The M.2 and M.1 staves continue their accompaniment. A circled '3' with a '4' below it is visible in the EAC staff at measure 123.

93

CVII CXI (rit. - - - - -) Tempo I (ma un poco) p

EAC

M.2

M.1

più pp

(rit. - - - - -) Tempo I p

(rit. - - - - -) Tempo I p

Detailed description: This system contains measures 93 through 127. It begins with measure 93, marked with a circled '4' and a '0' below it. The EAC staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The system includes dynamic markings: 'più pp' (pianissimo) and 'p' (piano). There are three instances of a 'rit.' (ritardando) marking followed by a dashed line and a 'Tempo I' marking. The first 'Tempo I' is followed by '(ma un poco)'. The M.2 and M.1 staves continue their accompaniment. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

The image shows a musical score for three staves, labeled EAC, M.2, and M.1. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 97. The EAC staff has a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 1, 3, 4, 1, 0, 3, 4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 2, 2, 3, 4, 2, 2). The M.2 and M.1 staves provide harmonic accompaniment. Performance instructions include *p espr.* (piano, expressive), *allargando* (rushing), *rit.* (rhythm), and *harm.* (harmonic). Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The score concludes with a *pp* (pianissimo) marking and a *harm.* instruction.

Mario
Beverly Hills, Calif.
May 25, 1947

III Capriccio

(min 4'45")

Furioso

Edição André Castilho

Manuscrito 2 (Edição Schott)

Manuscrito 1

Molto ritmico (all' Americana)

EAC

M.2

M.1

Molto ritmico (all' Americana)

EAC

M.2

M.1

35

EAC

M.2

M.1

CHH

41

EAC

M.2

M.1

Molto ritmico

CHH

46

EAC

M.2

M.1

a piacere

ritardando

Un poco meno (Allegretto gracioso - alla danza)

mf

p

24

51

EAC

M.2

M.1

CII

CVII

p

57

EAC

M.2

M.1

p

pp

piu p

pp

mf

Molto vivo (in 2)

CVIII

61

EAC

M.2

M.1

mf

mp

66

EAC

M.2

M.1

p

I

④

70

EAC

M.2

M.1

ossia

p crescendo CIII CII *mf* CII CI CIV

p cresc. *mf*

③

74

EAC

M.2

M.1

f sonoro

f sonoro

②

26

The musical score consists of three staves: EAC (Electric Acoustic Guitar), M.2 (Middle 2), and M.1 (Middle 1). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems of measures.

System 1 (Measures 78-81):
- **EAC:** Starts at measure 78 with a *mf* dynamic. It features a melodic line with various fingerings (0, 4, 2, 2, 6, 4, 3, 4, 0, 3, 4, 6, 4). A *p* dynamic begins at measure 80, with a fingering of 6. The system concludes with a **CVI** fingering.
- **M.2:** Features a rhythmic accompaniment of chords and single notes.
- **M.1:** Features a rhythmic accompaniment of chords and single notes.
- **Annotations:** *mf* and *p* dynamics are indicated. The word *ossia* is written above the M.2 staff at measure 80.

System 2 (Measures 82-86):
- **EAC:** Starts at measure 82 with a *mf* dynamic. It includes complex chordal textures and melodic fragments with fingerings (3, 1, 4, 3, 4, 3, 0, 4, 2, 4, 3, 4, 3, 0, 4). Dynamics shift to *p* at measure 83, *p subito* at measure 85, and *più p* at measure 86. The system concludes with a **CIII** fingering.
- **M.2:** Features a rhythmic accompaniment of chords and single notes.
- **M.1:** Features a rhythmic accompaniment of chords and single notes.
- **Annotations:** *mf*, *p*, *p subito*, and *più p* dynamics are indicated. The word *ossia* is written above the M.2 staff at measure 82.

System 3 (Measures 87-91):
- **EAC:** Starts at measure 87 with a *mf* dynamic. It features a melodic line with fingerings (1, 4, 2, 1, 2, 1, 1, 0, 3, 2, 1, 2, 4, 1, 4, 1, 2, 4). Dynamics shift to *p* at measure 88, *più p* at measure 90, and *più p* at measure 91. The system concludes with a **III** fingering.
- **M.2:** Features a rhythmic accompaniment of chords and single notes.
- **M.1:** Features a rhythmic accompaniment of chords and single notes.
- **Annotations:** *mf*, *p*, and *più p* dynamics are indicated. The words **III**, **IV**, and **V** are written above the EAC staff at measures 88, 89, and 90 respectively.

Tempo I (Furioso)

EAC *f* *mf* *f*

M.2 *f* *mf*

M.1 *f* *mf*

Molto ritmico

EAC *f* *ff*

M.2 *f* *ff*

M.1 *f* *ff*

mf subito

EAC *mf subito* *mf subito*

M.2 *mf subito* *mf subito*

M.1 *mf subito* *mf subito*

110 **Furioso** *mf*

EAC *f*

M.2 *f* *mf*

M.1 *f* *mf*

116 *f* *mf*

EAC *f* *mf* CIII CIII CI

M.2 *f* *mf*

M.1 *f* *mf*

122 **Molto ritmico** *mf* CIII *a piacere* *ritenendo*

EAC *mp leggero*

M.2 **Molto ritmico** *a piacere* *riten.* *mp leggero*

M.1 **Molto ritmico** *a piacere* *ritenendo* *mp leggero*

Un poco meno (Allegretto graciozo - alla danza)
p *p dolce*

Musical score for measures 128-133. The EAC staff starts with a circled '1' and a 'p' dynamic. The M.2 and M.1 staves also start with a 'p' dynamic. The piece is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The EAC staff has a circled '6' at the end of the first measure. Dynamics include 'p' and 'p dolce'.

CI **CII** *pp* *harm.*
p espr. *più p*

Musical score for measures 134-139. The EAC staff has a circled '1' and a circled '3' at the beginning. The M.2 and M.1 staves have a circled '3' at the beginning. The piece is in 3/4 time and features chords and moving lines. Dynamics include 'p espr.', 'pp', and 'più p'. There are 'harm.' markings above the EAC and M.2 staves.

Molto vivo (in 2) *pp* *harm.* *mf*
più p *harm.* *pp* *harm.* *mf*

Musical score for measures 140-145. The EAC staff has a circled '6' at the beginning. The M.2 and M.1 staves have a circled '3' at the beginning. The piece is in 2/4 time and features a more rhythmic feel. Dynamics include 'pp', 'mf', and 'più p'. There are 'harm.' markings above the EAC and M.2 staves.

CIII

Musical score for measures 145-149. The EAC staff (top) begins at measure 145 with a melodic line and includes fingerings such as 0 2 4 1 4 1 4 4 and 1 7 7 7. Dynamic markings include *mf* and *p sf*. The M.2 and M.1 staves provide accompaniment with similar dynamics.

CVI

Musical score for measures 150-153. The EAC staff (top) begins at measure 150 with a melodic line and includes fingerings such as 0 1 3 4 3 1 3 4. Dynamic markings include *p sf* and *p*. The M.2 and M.1 staves provide accompaniment with similar dynamics.

II

Musical score for measures 154-157. The EAC staff (top) begins at measure 154 with a melodic line and includes fingerings such as 2 3 4 3 2 1 0 0 and 0 1 3 0 3 0 3 1. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *sf*. The M.2 and M.1 staves provide accompaniment with similar dynamics.

Musical score for measures 159-163, featuring three staves: EAC (Electric Acoustic Guitar), M.2 (Middle 2), and M.1 (Middle 1). The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *sf*, *ff*, *f*, and *ff*. A *CV* (Crescendo) marking is present above the first staff. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are indicated for the guitar part.

Musical score for measures 164-168, featuring three staves: EAC, M.2, and M.1. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *p subito*. Roman numerals (CIII, CI, CIII, CII, I, II, CVII) are placed above the EAC staff. The word "ossia" is written above the M.2 staff. Fingering numbers (1, 3, 4) are present.

Musical score for measures 169-173, featuring three staves: EAC, M.2, and M.1. The music is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *p subito*. Fingering numbers (3, 1, 2, 4, 1) are present.

Tempo I (Furioso)

EAC

M.2

M.1

174 *mf*

f *ff* *f*

EAC

M.2

M.1

179

f *ff* *più f*

EAC

M.2

M.1

184

V IV VII V VIII VII X

Conclusão

Mario Castelnuovo-Tedesco foi, sem qualquer dúvida, um compositor extremamente dedicado à sua arte, tendo sido dos compositores não guitarristas a escrever um maior número de obras para o instrumento de que nos ocupamos. Uma divisão por períodos temporais associados à sua vida e criação musical pode ser realizada, não obstante ser, julgamos nós, desadequada uma divisão relativa a características técnico-compositivas específicas, dado que a sua música deixa patenteada, de uma forma indelével, uma marca de personalidade musical própria, homogênea e particularmente coerente ao longo de todo o seu percurso. Detentor de um idioma lírico e poético, próprio da sua criação melódica, o compositor florentino deixa transparecer na sua música um calor típico da música espanhola, uma sensação de fantasia e sonho próprios do impressionismo francês, bem como um romantismo exuberante, cujas características referidas aludem a próceres compositores como Falla, Debussy, Ravel e Brahms, o que lhe valeu epítetos com os de neoclássico e de neorromântico.

Incentivado pelo mestre de Linares, e rapidamente seduzido pelas mágicas peculiaridades da guitarra, Castelnuovo-Tedesco dedicou grande parte da sua vida a compor para a maestria de Andrés Segovia, chegando mesmo a assumir que:

I would not have written for the guitar had it not been for Segovia; it was he who revealed it to me, and it is "his fault" if now my guitar music forms one of the most prominent parts of my production. (Otero, 1999, p. 128)¹³⁵

Pela análise das peças, concluímos que Tedesco tem uma forte influência de formas tradicionais de composição e uma forte preocupação em dividir as diferentes secções da sua música, através de barras duplas. No entanto, explora-as, desenvolve-as, altera-as e amplia-as condicionando, por via de regra, a estrutura formal à sua própria linguagem artístico-musical, podendo também, circunstancialmente, acontecer o inverso. Harmonicamente, Tedesco é muito difícil de definir. Constantes modulações ocorrem, através do cromatismo que lhe é caro, o que acarreta um compulsivo desenvolvimento motivico e temático, a partir da exposição de uma simples ideia musical, durante o andamento ou obra em questão.

¹³⁵ "Eu não teria escrito para guitarra se não fosse Segovia; foi ele quem me a revelou, e é sua a "culpa" se agora a minha música para guitarra constitui uma das partes mais importantes da minha produção."

De todos os recursos editoriais passíveis de serem utilizados na música de Tedesco, três assumem uma frequência e relevância evidentes: supressão de notas, modificação da disposição e ordem das notas. Concluimos também, pela análise editorial da *Sonata op. 77*, que Segovia adota uma atitude editorial claramente centrada no instrumento e nas suas próprias convicções e gostos musicais, ao invés, quer da versão de Gilardino, quer da nossa, que têm como prioridade máxima respeitar o texto original, sem nunca se sobrepor às ideias do autor. Não queremos com isto aferir que Segovia desrespeitasse as convicções de Castelnuovo-Tedesco, tanto é que o guitarrista espanhol, de acordo com as palavras do próprio compositor, sempre se mostrou um fiel intérprete da sua música, levando-a amiúde às mais prestigiadas salas de concerto do mundo. Aliás, pelo privilégio de podermos ter na nossa posse os dois manuscritos da *Suite op. 133*, conseguimos avaliar como Tedesco aceita praticamente todas as alterações sugeridas por Segovia - o que comprova a estima e consideração entre os dois músicos, ao longo de três décadas de convívio profissional e humano.

Por outras palavras, diremos que a colaboração entre Tedesco e Segovia foi fundamental para a criação de novo repertório para o instrumento, indo simultaneamente ao encontro dos interesses de Castelnuovo-Tedesco enquanto compositor (divulgando a sua música) e dos interesses de Segovia, enquanto intérprete, contribuindo para a ampliação e consolidação do repertório guitarrístico, que, conseqüentemente colocou a guitarra nos holofotes das grandes salas de concerto da época.

Um outro aspeto evidenciado nesta dissertação diz respeito à natureza pianística da escrita de Tedesco para guitarra, fruto, obviamente, do contacto que teve com o piano desde a sua tenra infância.

Nesta linha de entendimento, não é difícil aquilatar da transcrição/revisão necessárias a que um guitarrista, pontualmente, terá que proceder, quando o ato de criação de Tedesco deixa patenteada a idiosincrasia artística do piano, comparável quase a uma língua materna que, em cada um de nós, como um segredo e um mistério, se afirma como o único veículo, que nos permite desvelar os estratos ontológicos mais íntimos da alma.

Que a fulguração desta mensagem ensaística possibilite um livre-trânsito nas alfândegas universitárias é nosso desejo. Por isso, e porque nos parecem de pertinência absoluta as palavras do grande poeta francês Paul Verlaine, no célebre poema *Art poétique* - em que a intertextualidade entre a literatura e a música é uma constante -, que se imponha para nós, cada vez mais, como um imperativo vocacional, a grande asserção: *De la musique avant toute chose / de la musique encore et toujours.*

Bibliografia

Abdalla, T. B. (2011). *O estilo musical em Les Guitares Bien Tempérées op. 199 de Mario Castelnuovo-Tedesco*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes.

Alcázar, M. (1989). *The Segovia – Ponce Letters*. U.S.A: Editions Orphée – Columbus

Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce - De acuerdo a los manuscritos originales*. Mexico: Editions Étoil, S.A. de C.V.

Anderson, M. M. (2011). *An analysis and performance edition of Mario Castelnuovo-Tedesco's Rondo for guitar, opus 129*. Dissertação de Doutorado em Artes. Georgia: The University of Georgia.

Asbury, D. S. (2005). *20th Century Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco*. Dissertação de Doutorado em Artes. Texas: University of Texas at Austin.

Donald, J. G. & Claude, V. P. (2007). *História da Música Ocidental*. (5ª Edição) Lisboa: Grávida - Publicações, Lda.

Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance - a handbook*. England: Theford Press

Eliot, F. (2003). Notas introdutórias do disco: *Castelnuovo-Tedesco (Guitar Concerto no.1, Guitar Quintet & other works)*. U.K.: Nimbus Records.

Fabian, D. (2003). *Bach performance practice, 1945-1975: a comprehensive review of sound recordings and literature*. Inglaterra: Ahgate Publishing Limited. Acedido em Fev. 20, 2014, disponível em: <http://www.google.pt/books>

Franco, F. M. (2014). *New Paradigms on Approaching Invocation et Danse – Hommage à Manuel De Falla (1961), by Joaquín Rodrigo*. Dissertação de Mestrado. Graz: Kunstuniversität Graz.

Gilardino, A. & Luigi Biscaldi (2005). *Capriccio Diabolico e Tarantella, Preface*. Ricordi. 2007.

Gilardino, A. (2007). Sonata (“Omaggio a Boccherini”), *Foreword*. The Andrés Segovia Archives. Ancona: Bèrben, 2007.

Gimenez, Julio. (1997). *Entrevista a Angelo Gilardino*. Acedido em Jul. 7, 2014, disponível em <http://guitarra.artepulsado.com/>

Henrique, L. (1999). *Instrumentos Musicais*. (3ª edição). Lisboa, Fundação Gulbenkian.

Hill, P. (2002). *Musical Performance – A Guide to Understanding: From score to sound*. (pp. 129-143). Cambridge: University Press.

Hinsley, M. G. (2003). *Text-music relationships in Mario Castelnuovo-Tedesco's: Vogelweide*. Tese de Doutoramento em Artes. Texas: University of Texas at Austin.

House, R. (1942). *The style of Boccherini in his violoncello sonata*. (pp. 46-80). Dissertação de Mestrado. Rochester: University of Rochester. Acedido em Jun. 9, 2014, disponível em: <https://urresearch.rochester.edu>

Kennedy, M (1994). *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Kuehn, F. M. C. (2010). *Reprodução, Interpretção ou Performance? – Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense*, “texto conforme comunicação apresentada no PRIMEIRO SIMPOM; UNRIO; Brasil, 2010”. Acedido em Jan. 13, 2014.

Kuehn, F. M. C. (2012a). *A prática performativa é uma arte mimética? Acerca da mimesis e interpretação na Teoria da Reprodução Musical de Theodor Adorno*, in: *Anais do IIº Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro, p. 41-53

Kuehn, F. M. C. (2012b). *Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)*, *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 26, p. 7-20

Lawson, C. (2002). “Performing through history”, *Musical Performance – A Guide to Understanding*. (pp. 3-16). Cambridge: University Press.

Larrouse (2007). *Enciclopédia: Temas e debates*. Porto Alto: Soctip – Sociedade tipográfica, SA

Lee, C. (2012). *Establishing Editorial Principles to Create a Performance Edition of Selections from Appunti op. 210 by Mario Castelnuovo – Tedesco*. Dissertação de Doutorado em Artes. Texas: University of North Texas.

Leitão, J. D. (2014). *Invocación y Danza – Homenaje a Manuel de Falla – a new light on the piece brought by the manuscript*. Dissertação de Mestrado. Hague: The Royal Conservatoire.

Lopes, A. C. (2013). *Diferentes Possibilidades Interpretativas na obra “Tre Preludi Mediterranei” de Mario Castelnuovo–Tedesco*, Universidade de Évora – Trabalho de pesquisa realizado na disciplina de Seminário de práticas Interpretativas.

Long, R. (2000). *Music Notes. Laureate series - Guitar: Lorezo Micheli*. Produtores: Nobert Kraft and Bonnie Silver.

Otero, C. (1999). *Mario Castelnuovo- Tedesco: His life and works for the guitar*, Ashley Mark publishing company, English Edition

Poveda, A. L. (2009). *Andrés Segovia, vida y obra*. (1º Edição). Publicações da Universidade de Jaén, impresso por gráficas “La Paz” de Torredonjimeno, S. L..

Rosen, C. (1988). *Sonata forms*. (Revised Edition). New York, London: W. W. Norton & Company.

Segovia, A. (1977). *An autobiography of the years 1893-1920*. U.K.: Marion Boyars Publisher Ltd.

Schonberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition*. Londo: Faber & Faber.

Simental, Y. A. R. (2010/2011). *Storia ed Analisi del Concerto "in Re" Op.99 per chitarra e orchestra di Mario Castelnuovo-Tedesco*. Diploma accademico di II livello in discipline musicali indirizzo interpretativo-compositivo. Itália: Conservatorio Statale di Musica "Jacopo Tomadini"-Udine

Stopar, K. (2010). *Mario Castelnuovo-Tedesco e la chitarra*. Corso di Laurea Specialistica in Discipline della Musica, del Cinema e dello Spettacolo. Itália: Facoltà di Lettere e Filosofia

Toscano, L. F. A. (2009). *Aspectos performativos do repertório ibérico quinhentista para canto e vihuela*. Tese de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Unes, W. (1997). *Músico vs tradutores: a figura do intérprete*. Trabalho de pesquisa. Goiânia.

Warcken, R. (2009), *Estudo comparativo entre edições práticas e edições urtext de sonatas para piano de Joseph Haydn*, Dissertação de Mestrado em Música. Florianópolis – SC: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Artigos de revista:

Gilardino, A. (1990). Osservazione sulla "Sonata-Omaggio a Boccherini" di Mario Castelnuovo-Tedesco. *Il Fronimo*, n° 71, pp. 11-30.

Gilardino, A. (1980). La musica per chitarra nel secolo XX. *Il Fronimo*, IX/31, pp. 25-29

Gilardino, A. (1973a). Aspetti della musica per chitarra del secolo XX. *Il Fronimo*, I/2, pp. 7-10

Gilardino, A. (1973b). Incontri, intervista ad Andrés Segovia. *Il Fronimo*, I/2, pp. 3-6

Micheli, L. (2008). Una Vita di Musica di Mario Castelnuovo-Tedesco. Nuovi approfondimenti biografici e storia di Morning in Iowa op. 158 (sei parti). *Il Fronimo*, XXXV/137-140.

Riboni, M. (1995). La nascita degli Appunti nel carteggio tra Chiesa e Castelnuovo-Tedesco (tre parti). *Il Fronimo*, XXIV/90-92, pp. 12-26, 11-24, 16-28.

Tonazzi, B. (1977). Mario Castelnuovo-Tedesco, Passacaglia (Omaggio a Roncalli), recensione. *Il Fronimo*, V/19, pp. 42-44.

Referências discográficas

Buono, E. (2013). *Laureate séries - Guitar*. Naxos: 8573362. Produtores: Nobert Kraft and Bonnie Silver.

Csáki, A. (2009). *Laureate séries - Guitar*. Naxos: 8572630. Produtores: Nobert Kraft and Bonnie Silver.

Eliot, F. (2009). *Castelnuovo-Tedesco (Guitar Concerto no.1, Guitar Quintet & other works)*. U.K.: Nimbus Records. Original recording from the MusicMasters catalogue.

Kulikova, I.(2008). *Laureate séries - Guitar*. Naxos: 8572717. Produtores: Nobert Kraft and Bonnie Silver.

Lorenzo, M. (2000). *Laureate séries - Guitar*. Naxos: 8554831. Produtores: Nobert Kraft and Bonnie Silver.

Piastra, C. (2001). *Castelnuovo-Tedesco: Escarraman, Site, Passacaglia*. La Nuova Musica Italiana. Produtor: Mondo Musica.

Segovia, A. (1956-1960). *The Art of Andrés Segovia (Volume 5)*. IDIS 6595

Yamashita, K. (2010). *Mario Castelnuovo-Tedesco: Works for Guitar Solo (Vol.2)*. Editora brinrinri.

Partituras:

Castelnuovo-Tedesco, M. (1947). *Suite op. 133*. Autograph score, Box folder 38/3, ML 96.C34, case no. 32, ML 96.C34, case no. 158. Moldenhauer Archives. Washington: Library of Congress.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1947). *Capricho diabólico op. 85a*. Autograph score.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1935). *Sonata for Guitar, Op. 77: Omaggio a Boccherini*. Edição de Andrés Segovia. Gitarren-Archiv. Mainz: Schott. Revista em 1963.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1954). *Suite op. 133*. Edição de Andrés Segovia. Gitarren-Archiv. Mainz: Schott. Revista em 1958.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1956). *Tre preludi mediterranei op. 176*. Forliversi & C. Editori-Firenze. Revisão e digitação de Sigfried Behrend.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1961). *Romancero Gitano op. 152, Crótalo*. Deutschen Grammophon-Ges. Redigiert von Sigfried Behrend.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1969). *Sonatina pour flûte et guitare op. 205*. Editions Max Eschig. Digitação de Konrad Ragossnig.

Castelnuovo-Tedesco, M. (1971). *Sonatina canonica op.196*. Editions Max Eschig.

Castelnuovo-Tedesco, M. (2007). *Sonata for Guitar, Op. 77: Omaggio a Boccherini*. Edição de Angelo Gilardino. The Andrés Segovia Archives. Ancona: Bèrben.

Castelnuovo-Tedesco, M. (2007). *Capricho diabólico op. 85a*. Edição de Andrés Segovia. Gitarren-Archiv. Mainz: Schott

De Falla, M. *La vida breve, Dance n° 1*. IMSLP.

Rozsa, M. (1986). *Sonata op.42*. Edição de Gregg Nestor. New York: Associated Music Publishers, G. Schirmer, Inc.

**Apêndice A - Lista das obras de Mario Castelnuovo-Tedesco para e
com guitarra**

Legenda:

- ✓ Obras para voz e guitarra;
- Obras para guitarra solo;
- Obras para guitarra e orquestra;
- ❖ Obras para música de câmara.

Mario Castelnuovo-Tedesco – Um profícuo compositor para guitarra clássica:¹³⁶

- *Variazioni attraverso i secoli, op. 71* (1932)
- *Sonata (“Omaggio a Boccherini”), op. 77* (1934)
- *Capriccio diabolico (“Omaggio a Paganini”), op. 85^a* (1935)
- *Tarantella, op. 87a* (1936)
- *Aranci in fiore, op. 87b* (1936)
- *Variations plaisantes sur un petite air populaire op. 95* (1937)

- *Concerto n^o1 em Ré, op. 99* (1939)
- *Serenade, op. 118* (1943)

- *Rondo, op. 129* (1946)
- *Suite, op.133* (1947)

- ❖ *Quinteto para guitarra e cordas, op. 143* (1950)
- ❖ *Fantasia para guitarra e piano* (1950)

- ✓ *Romancero gitano, op. 152* (1951), para coro misto e guitarra

- *Concerto n^o 2 em Dó, op. 160* (1953)

- *Pavane pour une Infante Defunte, de Maurice Ravel* (1953), transcrição
- *Greeting Cards, op. 170 – n^o5, 6, 7, 10, 14, 15, 33, 34, 36, 37, 38-48, 50* (1954-1967)

¹³⁶ As obras foram apresentadas por ordem cronológica de realização.

- *Tre preludi mediterranei (in memoriam Renato Bellenghi)*, op. 176 (1955)
- *Escarramán*, op. 177 (1955)

- ✓ *Ballata dall'Esilio*, op. R180a (1956), para canto e guitarra

- *Passacaglia ("Omaggio a Roncalli")*, op. 180 (1956)
- *Minstrels, de Claude Debussy* (1958), transcrição

- ✓ *Die Vogelweide*, op. 186 (1959), para barítono e guitarra
- ✓ *Platero y yo*, op. 190 (1960), para narrador e guitarra

- *Tre Preludi al Circeo*, op. 194 (1961)
- *24 Caprichos de Goya*, op. 195 (1961)

- ❖ *Sonatina canónica*, op. 196 (1961), para duas guitarra
- ❖ *Les guitares bien tempérées*, op. 199 (1962), para duas guitarras

- *Concerto*, op. 201 (1962), para duas guitarras e orquestra

- ✓ *Arise*, op. R24d (1962)
- ✓ *Seals of love*, op. R24e. (1962)
- ✓ *Romance del Conde Arnaldos* (s.d.)
- ✓ *Ermita de San Simon* (s.d.)

- ❖ *Aria*, op. R202a (1964), transcrição para oboé, violoncelo e guitarra
- ❖ *Sonatina*, op. 205 (1965), para flauta e guitarra
- ❖ *Ecloghe*, op. 206 (1966), para flauta, corno inglese e guitarra

- ✓ *The Divan of Moses-Ibn-Ezra*, op. 207 (1966), para canto e guitarra

- ❖ *Fuga elegíaca*, op. R210a (1967), para duas guitarras

- *Appunti*, op. 210 (1967)

Apêndice B - Edição de A. Castilho do 1º Manuscrito (*Suite op. 133*)¹³⁷

¹³⁷ Esta edição não está publicada. Trata-se sim da nossa proposta de edição, sendo que o nosso objetivo futuro é propor uma publicação.

Per Andrés Segovia

Suite per chitarra op.133⁽¹⁾

I Preludio - quasi un'improvvisazione

(min 4'30")

Edição André Castilho

Mario Castelnuovo-Tedesco
(1947)

Molto sostenuto
6ª in Re
f pomposo
espr.

4
movendo
mf

7
a piacere
Mosso
mf

10
pp subito
mp cresc.

15
Tempo I
f
p quasi eco
mf espr.

19
movendo
mf

(1) Tedesco não coloca a indicação de opus no manuscrito.

2

23 *Allegretto* *p* *mf*

26 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

30 *mf* *crescendo* *f* *mf* *sf*

34 *mp* *p* *pp* *p*

40 *Tempo I (sostenuto)* *mp* *Allegretto* *mf*

43 *(Mosso)* *p* *più p*

47

Tempo I (sostenuto) 3

52 *mf*

56 *mp* *mf espr.* *(movendo un poco)* *mp espr.*

62 Allegretto *p*

66 *mp*

69 *mf rinforzando* *espr.* *sf*

(lo stesso tempo)

72 *(p gracioso)*

74 *mp*

4

76 *mf*
cresc.

Tempo I (sostenuto)

78 *f pomposo* *espr.*
mf espr. e

82 *doloroso* *mp* *mf* *movendo*

86 *sf rit.*

Mosso

89 *p leggero* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

94 *p* *mp* *mf*

98 *mp* *p* *pp* *harm.*
rit.

Mario
March 2, 1947
Beverly Hills, Calif.

II - Ballata Scozzese

(min 5'30")

Molto Moderato - Espressivo e malinconico (al modo dei Canti Scozzesi)

The first system of musical notation, measures 1-2, is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, while the accompaniment features a steady eighth-note bass line with chords.

The second system of musical notation, measures 3-4, continues the melodic and accompanimental patterns from the first system.

Appena più mosso

mp

The third system of musical notation, measures 5-6, begins with a tempo change to 'Appena più mosso' and a dynamic marking of *mp*. The accompaniment includes a '7' marking, likely indicating a seventh chord.

più p

The fourth system of musical notation, measures 7-8, features a further dynamic change to *più p* (pianissimo).

(a tempo)

The fifth system of musical notation, measures 9-10, returns to the original tempo with the instruction *(a tempo)* and a dynamic marking of *p dolce e triste*.

(movendo un poco)

The sixth system of musical notation, measures 11-12, concludes the piece with a slight tempo increase indicated by *(movendo un poco)*.

6

13 *poco rit.* **Più mosso** (un poco agitato)
sempre p

15

17 *mp espress.*

19 *p*

21 *rit.* **Tempo I**
p espr. e malincomico

23 *rit.*

Più mosso (e sempre *pp*)

26



29



32



35



38



41



(1) - Quer no segundo manuscrito, quer na edição da Schott está editada a nota Dó.

8

44

47

50

rit.

Tempo I

p espr.

pp harm.

53

harm.

pp

(Appena più mosso)

56

mp espr.

58

più p

rit.

60 (a tempo) *p espr.* *harm.* *pp* *harm.* *pp*

62 (morendo un poco - - - - - poco rit.)

Un poco più mosso

65 *p dolce e triste*

69 *mp espr.*

71 *p* *rit.*

10

Tempo I

Musical notation for measures 73-74. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes with accents, and the bass line has chords. The dynamic marking is *p espr.* (piano, expressive).

Musical notation for measures 75-76. The melody continues with eighth notes and accents. The dynamic marking is *p espr.* (piano, expressive).

Più mosso (e sempre *pp*)

Musical notation for measures 77-79. The tempo is *Più mosso* and the dynamic is *pp* (pianissimo). The melody is a continuous eighth-note pattern. The key signature changes to two sharps (D major).

Musical notation for measures 80-82. The melody continues with eighth-note patterns. The key signature is D major.

Musical notation for measures 83-85. The melody continues with eighth-note patterns. The key signature changes to one sharp (F# major).

Musical notation for measures 86-88. The melody continues with eighth-note patterns. The key signature changes to two sharps (D major).

Musical notation for measures 89-91. The music is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with quarter notes.

Musical notation for measures 92-94. The music continues with similar rhythmic complexity, including slurs and dynamic markings.

Musical notation for measures 95-97. Measure 95 is marked *rit.* and *più pp*. Measure 96 is marked *p*. Measure 97 is marked *p espr.*. The tempo is marked **Tempo I (ma un poco più stanco e triste)**. The music changes to a 3/4 time signature.

Musical notation for measures 98-100. Measure 98 is marked *allargando*. Measure 99 is marked *rit.*. Measure 100 is marked *harm.* and *pp*. The music changes to a 3/4 time signature and ends with a double bar line.

Mario
Beverly Hills, Calif.
May 25, 1947

III Capriccio

(min 4'45")

Furioso

Molto ritmico (all' Americana)

6

f deciso

11

Furioso

17

Molto ritmico

23

ff deciso

28

34 **Furioso**

39 **Molto ritmico**

44 *a piacere* *ritardando*

48 **Un poco meno (Allegretto graciozo - alla danza)**

54

59 **Molto vivo (in 2)**

64

14

67 *p*

70 *p crescendo* ----- *mf*

74 *f sonoro*

77 *mf*

80 *p* ----- *mf*

84 *p* ----- *più p*

88

92 **Tempo I (Furioso)**
f ----- *mf* <

Detailed description: This musical score consists of eight staves of music. The first staff (measures 67-70) begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff (measures 70-74) features a crescendo from piano to mezzo-forte (*mf*). The third staff (measures 74-77) is marked *f sonoro* (loud and sonorous). The fourth staff (measures 77-80) is marked *mf*. The fifth staff (measures 80-84) starts with piano (*p*) and moves to *mf*. The sixth staff (measures 84-88) starts with piano (*p*) and moves to *più p* (piano più). The seventh staff (measures 88-92) concludes the section. The eighth staff (measures 92-95) begins a new section titled **Tempo I (Furioso)**, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*) with a less-than sign (<). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

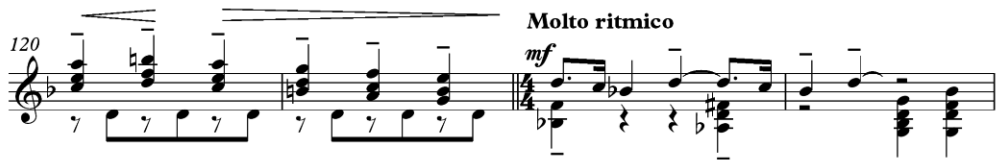
97 

102 **Molto ritmico** 

107 

112 **Furioso** 

116 

120 **Molto ritmico** 

124 *a piacere ritenendo* 

16 **Un poco meno** (Allegretto gracioso - alla danza)

128 *p*

132 *p dolce*

137 *p spr.* *pp* *harm.* *pp* *harm.* *più p*

142 **Molto vivo** (in 2) *mf*

146 *mf* *psf*

149 *psf*

152 *p* *mf*

155 *f* *sf* 17

158 *sf* *ff*

161 *f* *ff* *f*

164 *p* *mf*

168 *f* *p subito*

172 *mf*

Tempo I (Furioso)

176 *f* *ff* *f*

18

più f

181 *ff*

186

Violento e selvaggio

190 *ff* *sino alla fine*

194

Molto ritmico

198 *ff*

Presto

202 *ff*

205 *ff poco rit.*

Mario
Beverly Hills, Calif.
May 21, 1947

Apêndice C - Edição de A. Castilho do 2º manuscrito (*Suite op. 133*)¹³⁸

¹³⁸ Esta edição não está publicada. A edição de Andrés Segovia (Schott, 1935) é quase idêntica, na medida em que baseada no 2º manuscrito. Tendo como base o 2º manuscrito autógrafo, disponibilizamos em nota de rodapé todos os momentos em que a nossa edição varia em relação à de Segovia.

Suite per Chitarra op.133

I Preludio - quasi un'improvvisazione

(min 4'30")

Per Andrés Segovia

Mario Castelnuovo-Tedesco
(1947)

6ª in Re

Molto sostenuto

f pomposo

mf espr.

4

movendo

mf

7

a piacere

Mosso

mf

10

pp subito

mp cresc.

(1)

15

Tempo I

f

p quasi eco

mf espr.

19

movendo

mf

(1) Erro de edição. Na Schott está escrito Ré# no entanto essa mesma nota encontra-se no lugar do Dó#. Talvez tenha sido esquecida a linha suplementar.

2

23 **Allegretto** *p* *mf*

(1)

26 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

30 *f* *mf*

f *mf*

34 (2) *mp* *p* *pp* *p*

40 **Tempo I (sostenuto)** **Allegretto** *mf* (3)

mf *mp* *mf*

43 (3) **(Mosso)** *p* *più p*

p *più p*

47

(1) No primeiro manuscrito está um decrescendo. A Schott indica um crescendo no 3º tempo, talvez por alguma ilegibilidade do manuscrito.

(2) A Schott edita *mf* talvez por pouca legibilidade do manuscrito, mas cremos, tendo em conta o contexto ser *mp*.

(3) No primeiro manuscrito está indicada barra dupla, no entanto no segundo, o mesmo não se verifica. Talvez tenha sido lapso do compositor.

Tempo I (sostenuto)

Musical notation for measures 52-55. Measure 52 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical notation for measures 56-61. Measure 56 begins with a dynamic marking of *mp*. The notation includes slurs and accents. A tempo change to *(movendo un poco)* is indicated. Measure 61 has a dynamic marking of *mp espr.*. A footnote (1) *mf espr.* is located below measure 56.

Allegretto

Musical notation for measures 62-65. Measure 62 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* is present.

Musical notation for measures 66-68. Measure 66 begins with a dynamic marking of *mp*. The notation includes slurs and accents.

Musical notation for measures 69-71. Measure 69 starts with a dynamic marking of *mf rinforzando*. The notation includes slurs and accents. Measure 71 has a dynamic marking of *sf*. A dynamic marking of *espr.* is present at the beginning of the system.

(lo stesso tempo)

Musical notation for measures 72-73. Measure 72 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *(p gracioso)* is present.

Musical notation for measures 74-75. Measure 74 begins with a dynamic marking of *mp*. The notation includes slurs and accents.

(1) A Schott edita *mp* talvez por pouca legibilidade do manuscrito, mas cremos, tendo em conta o contexto ser *mf*.

4

76 (1) *mf* (1)

78 **Tempo I (sostenuto)** *f pomposo* *espr.* (2) *mf espr. e*

82 (2) *doloroso* *mp* *mf* *movendo*

86 *sf rit.* (2)

89 **Mosso** *p leggero* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

94 *p* *mp* (4) *mf* *rit.*

98 *mp* *p* *pp* *harm.* *p*

(1) No primeiro manuscrito está escrito Sol \sharp e Sib
(2) A Schott não indica este tenuto.

(3) A Schott não indica este crescendo.
(4) No primeiro manuscrito está \sharp . No segundo não consta talvez por esquecimento do compositor.

Mario
March 2, 1947
Beverly Hills, Calif.

II - Ballata Scozzese

(min 5'30")

Molto Moderato - Espressivo e malinconico (al modo dei Canti Scozzesi)

p espr.

Appena più mosso

mp

(a tempo)

(3) più p

p dolce e triste

(movendo un poco - -

Più mosso (un poco agitato)

poco rit.

sempre p

mp espr.

- (1) A Schott indica arpejo.
- (2) A Schott não indica este decrescendo.
- (3) A Schott não indica este tenuto.

6

Tempo I

20 *rit.* **p** *espr. e malinconico* (1)

23

Più mosso (e sempre *pp*)

26

29

32

35

38

(1) A Schott não coloca os tenutos.

41

44

47

50 *rit.* **(1) Tempo I** *harm.*
p espr.

53 **(2)** **(3)** *harm.*
pp

56 *(Appena più mosso)* **(4)** *più p*
mp espr.

59 *rit.* **(1)** *(a tempo)* *harm.* *pp* *harm.*
p espr.

(1) A Schott coloca a indicação Vi - de nos compassos 51 e 59.
(2) A Schott não indica este decrescendo.

(3) A Schott não indica este staccato.
(4) A Schott não indica este tenuto.

8

62 *(morendo un poco - - - - - poco rit.)*

Un poco più mosso

65

p dolce e triste

68

mp espr.

71

p **Tempo I** *p espr.*

74

77

Più mosso *(e sempre pp)*

80

83

86

89

92

95 *Tempo I (ma un poco più stanco e triste)*

98

Mario
May 25, 1947

III - Capriccio

(min 4'45")

Furioso

Molto ritmico (all' Americana)

f deciso

Furioso **mf**

mf **Molto ritmico**

ff deciso

(1)

(1) No primeiro manuscrito está indicada barra dupla, no entanto no segundo, o mesmo não se verifica. Talvez tenha sido lapso do compositor.

34 **Furioso**

39 **Molto ritmico**

44 *a piacere* *rallentando*

48 **Un poco meno (Allegretto graciozo - alla danza)**

54

59 **Molto vivo (in 2)**

64

(1) Pouca legibilidade, mas parece ser acento. Tanto é que, o compositor, quer no primeiro andamento quer no mesmo tema no compasso 45 o faz. A Schott não indica este acento

12

67

p

70 *ossia*

p cresc. - - - - - mf

74

(1) *f sonoro*

77

mf

80 *ossia*

p - - - - - mf

(2) (3) (4) (4)

84

p subito *più p*

- (1) Pouca legibilidade do manuscrito, mas acreditamos que a indicação seja "sonoro". A Schott também não o indica.
- (2) Schott não indica este baixo.
- (3) Schott não indica o crescendo.
- (4) Schott não indica este tenuto.

Musical notation for measures 88-91. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. There are dynamic markings *f* and *mf* and hairpins.

Tempo I (Furioso)

Musical notation for measures 92-96. The key signature has one flat. The time signature changes from 6/8 to 3/4 and back to 6/8. The music is marked *f* and *mf*. There are dynamic markings *f* and *mf* and hairpins.

Musical notation for measures 97-101. The key signature has one flat. The time signature changes from 6/8 to 3/4 and back to 4/4. The music is marked *f*. There are dynamic markings *f* and hairpins.

Molto ritmico (1)

Musical notation for measures 102-106. The key signature has one flat. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The music is marked *ff* and *mf subito*. There are dynamic markings *ff* and *mf subito* and hairpins.

Musical notation for measures 107-111. The key signature has one flat. The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The music features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. There are dynamic markings *f* and *mf* and hairpins.

Furioso

Musical notation for measures 112-115. The key signature has one flat. The time signature changes from 6/8 to 3/4. The music is marked *f* and *mf*. There are dynamic markings *f* and *mf* and hairpins.

Musical notation for measures 116-119. The key signature has one flat. The time signature changes from 6/8 to 3/4. The music is marked *f*. There are dynamic markings *f* and hairpins.

(1) A Schott não indica esta ligadura de prolongamento.

14

120 **Molto ritmico**
mf

124 *a piacere* *riten.*
mp leggero

Un poco meno (Allegretto gracioso - alla danza)
p
128 (1)

132 *p dolce*

137 *mp espr.* *harm.* *pp* *più p* *harm.* *pp*

Molto vivo (in 2)
142 *mf*

146 *mf*

(1) A Schott não indica este tenuto.

149

152

p *mf*

155

f

158

ff

161

164 *ossia*

p *mf*

168

f *p subito*

16

Musical notation for measures 172-175. The music is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The dynamic marking *mf* is present.

Tempo I (Furioso)

Musical notation for measures 176-180. The music is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The dynamic markings *f* and *ff* are present.

Musical notation for measures 181-185. The music is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The dynamic marking *più f* is present.

Musical notation for measures 186-189. The music is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

Violento e selvaggio

Musical notation for measures 190-193. The music is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The dynamic marking *ff* and the instruction *sino alla fine* are present.

Musical notation for measures 194-197. The music is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A first ending bracket labeled (1) is present.

Molto ritmico

Musical notation for measures 198-201. The music is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The dynamic marking *ff* is present.

(1) No primeiro manuscrito está indicada barra dupla, no entanto no segundo, o mesmo não se verifica. Talvez tenha sido lapso do compositor. A Schott também não indica.

Presto 17

202 *ff* *f*

205 *ff poco rit.*

Mario
Beverly Hills, Calif.
May 21, 1947

Apêndice D - Edição A. Castilho (*Suite op. 133*)¹³⁹

¹³⁹ Esta edição não está publicada. Como anteriormente referido, trata-se da nossa proposta de edição, sendo que o nosso objetivo futuro é propor uma publicação.

Legenda:

() – Notas que constam no manuscrito mas que propomos não ser executadas, quase sempre porque são duplicações de notas do acorde e que tornam a execução consideravelmente mais difícil.

() – Tudo o que estiver a cinzento foi adicionado por nós a versão original.

Per Andrés Segovia

Mario Castelnuovo-Tedesco
(1947)

Suite per chitarra op.133

(min 4'30")

I Preludio - quasi un'improvvisazione

Revisão e digitação de André Castilho

6^a in Re

f pomposo

Molto sostenuto

ossia

CIII

CI *espr.*

4

CIII *movendo* CIII

mf

7

III *a piacere* I

Mosso *mf*

10

pp subito *mp cresc.*

ossia

Tempo I

f

ossia CIII *mf*

CVIII

mf *espr.* *p quasi eco* *movendo* *mf*

Allegretto

III CIII

p

25 *mf* *p* *mf*

28 CI CV *mf* *mf* *crescendo*

The musical score is written for guitar and consists of several systems of music. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a sequence of chords labeled CII, II, and V, and a melodic line with fingerings such as 3, 1, 0, 4, 3, 2, 0, 4, 2, -4, 1, 4. A second system begins with a double bar line and includes a bass clef staff with a 3/4 time signature, marked **Tempo I** and **Tempo I (sostenuto)**. The dynamics are *mf*. The third system starts at measure 55 and includes a treble clef staff with a 3/4 time signature, marked *mf espr.* and *mp*. It features a melodic line with fingerings like 4, 0, 1, 4, 0, 3, 0 and a bass clef staff with fingerings 1, 0, 1, 2, 1. The fourth system begins at measure 58 and is marked *mp espr.* and *(movendo un poco)*. The fifth system starts at measure 62 and is marked **Allegretto** and *p*. The sixth system begins at measure 65 and is marked *mp*. The score includes various technical markings such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

68 CIII CIII *mf* rinforzando - - - - CIII

espr.

(lo stesso tempo) CVII

(p gracioso)

(lo stesso tempo) CVII

(p gracioso)

73

CVII CIX CVII

75 CVII CII

mp

6

CII CII CIII **Tempo I (sostenuto)**

mf *cresc.* (1) *f pomposo*

77

CIII *espr.* CIII *mf espr. e*

79

movendo CIII CIII

82 *doloroso* *mp* *mf*

CIII CIII

88 **Mosso** *p leggero* *mp*

sf rit.

91 *p* *mp* *p* *mp* CVII —

94 *p* *mp* *mf*

98 *mp* *p* *pp* II *harm.* *rit.* *p*

Mario
March 2, 1947
Beverly Hills, Calif.

II - Ballata Scozzese

Molto Moderato - Espressivo e malinconico (al modo dei Canti Scozzeci)

(min 5'30")

The first system of musical notation for 'Ballata Scozzese' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a guitar chord diagram for the first measure, labeled 'ossia', showing a barre on the first fret with notes on strings 1, 2, 3, and 4. The main notation starts with a measure marked 'II' and a '4' above the staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with various fingerings indicated by numbers 1-4. There are also some rests and slurs. The bass line is indicated by numbers 1-4 below the staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features a guitar chord diagram for the first measure, labeled 'ossia', with a barre on the first fret. The notation includes a measure marked 'CII' with a '4' above the staff. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line is indicated by numbers 1-4. There are also some rests and slurs.

Appena più mosso

mp

The third system of musical notation is marked 'Appena più mosso' and '*mp*'. It begins with a measure marked '5' and a '2' above the staff. The notation includes a measure marked 'CII' with a '2' above the staff. The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass line is indicated by numbers 1-4. There are also some rests and slurs.

più p

The fourth system of musical notation is marked '*più p*'. It begins with a measure marked '7' and a '2' above the staff. The notation includes a measure marked 'CII' with a '2' above the staff and a measure marked 'CVII' with a '1' above the staff. The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass line is indicated by numbers 1-4. There are also some rests and slurs.

CVII
(a tempo)
9 ossia
p dolce e triste

(a tempo) CII
p dolce e triste

VII (movendo un poco - - - - -) V
11 ossia

III (movendo un poco - - - - -) I

13 *poco rit.* **Più mosso (un poco agitato)**
III *sempre p*
p mas sentito il basso

VII *poco rit.* **Più mosso (un poco agitato)**
III *sempre p*
p mas sentito il basso

10

15

CIII

17

CI

CIII

mp espress.

19

CIII

p

CIII

CV

21

rit.

p espr. e malincomico

23

III

rit.

12 IV II VII V V

38

IV

41

I II V VII X XIV XII

44

X VIII VII V II

47

50 *simile* *rit.* II **Tempo I** CI *pp* *harm.*

50

Musical score for measures 52-55. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Above the staff, there are markings for chords: CI, CII, CIII, and CIII harm. The dynamic marking *pp* is present. A double bar line is at the end of measure 55.

(Appena più mosso)

Musical score for measures 56-57. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Above the staff, there are markings for chords: CVI, CIII, CVI, CIII, and CI. The dynamic marking *mp espr.* is present. A double bar line is at the end of measure 57.

più p

Musical score for measures 58-59. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Above the staff, there are markings for chords: CIV, CII, CI, and III. The dynamic marking *p* is present. A *rit.* marking is above measure 59. A double bar line is at the end of measure 59.

Musical score for measures 60-61. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Above the staff, there are markings for chords: CI and CIII harm. The dynamic marking *p espr.* is present. A *harm.* marking is above measure 61. A double bar line is at the end of measure 61.

(morendo un poco - - - - - poco rit.)

Musical score for measures 62-65. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Above the staff, there are markings for chords: CIII and CIII. The dynamic marking *pp* is present. A double bar line is at the end of measure 65.

14

Un poco più mosso

65 *p dolce e triste*
CIII
p dolce e triste
CIII

67

CVI CV
5 4 6 3 3 6 -4

69

mp espr. CVIII CVIII CI CVI V
1 -1 0 4 5 1 -1 0 3 2 4 2 1

71

CIII III III
p rit. - - - -
4 5 6 3 0 3 4 4 1 1 0 3 4 4 2 1 0 4

Tempo I

I CI
p espr. *p espr.*
2 2 0 0 1 1 4 1
3 4 4 2 2 -2

75 *p espr.*

CI CI

77 **Più mosso** (*e sempre pp*)

II I III I

80

III V III III

83

II I IV VI I IV VI

86

III VI VIII V VIII X VII X XIII XV

89

XIII X VII III II III IX VII III IX

16

CVIII

CVII

CXI

92

(rit. - - - - -)

Tempo I (ma un poco più stanco e triste)

CVII

95

più pp

p

p espr.

allargando - - - - - rit.

98

mp

p

harm.

pp

Mario
Beverly Hills, Calif.
May 25, 1947

III Capriccio

(min 4'45")

Furioso

Molto ritmico (all' Americana)

Furioso

Molto ritmico

II I II IV VII IV I III IV II

CII

ossia

p

58

pp *più p* *pp*

Molto vivo (in 2)

CVIII

ossia

VII

mf

65

mp *p*

69

p crescendo CIII CII *mf* CII

20

CI CIV *f* sonoro

73

76 *mf*

p ossia *p* CVI

82 *mf* CIII *p* CIII *p* CIII *p* CIII

85 CIII *p* CIII *p* più *p*

88

III — IV V

Tempo I (Furioso)

92

CIII CIII

f *mf*

97

f

Molto ritmico

102

CIII CI

ff *mf subito*

107

mf subito

Furioso

f *mf*

22

116 *f* CV *f* CIII

120 CIII CI *Molto ritmico* *mf* CIII

124 *a piacere* *ritenendo* *mp leggero*

128 *Un poco meno* (Allegretto graciozo - alla danza) *p*

132 *p dolce* CI

137 CII *pp* *harm.* *pp* *harm.* *p espr.* *più p*

Molto vivo (in 2)

142 *mf* CI

146 *mf* CIII *psf*

149 *psf*

152 *p* CI *mf* CVI *p* *mf*

155 *f* II *f* V *sf*

26

ossia

198 *ff*

Molto ritmico

ff

Molto ritmico

i
m
a

202 *ff*

Presto

ff

Presto

VII

II

p 0

205 *ff poco rit.*

ff poco rit.

ff poco rit.

i
m
a

Mario
Beverly Hills, Calif.
May 21, 1947

Anexo A - Carta de permissão escrita por Lisbeth Tedesco

Lisbeth Castelnuovo-Tedesco
808 Columbus Avenue
New York NY 10025

April 11, 2014
The Library of Congress
Duplication Service Unit
Washington, DC 20540

Dear Duplication Services:

Mr. André Castilho has my permission to photoduplicate, for study purposes and possible academic publication, the following work by Mario Castelnuovo-Tedesco in the MC-T Archive at the Library of Congress:

Box-Folder 38/3: Opus 133: Suite for Guitar
Holograph Score

Mr. Castilho is copied on this letter. He will be in touch directly to follow up and order the copies required for his project.

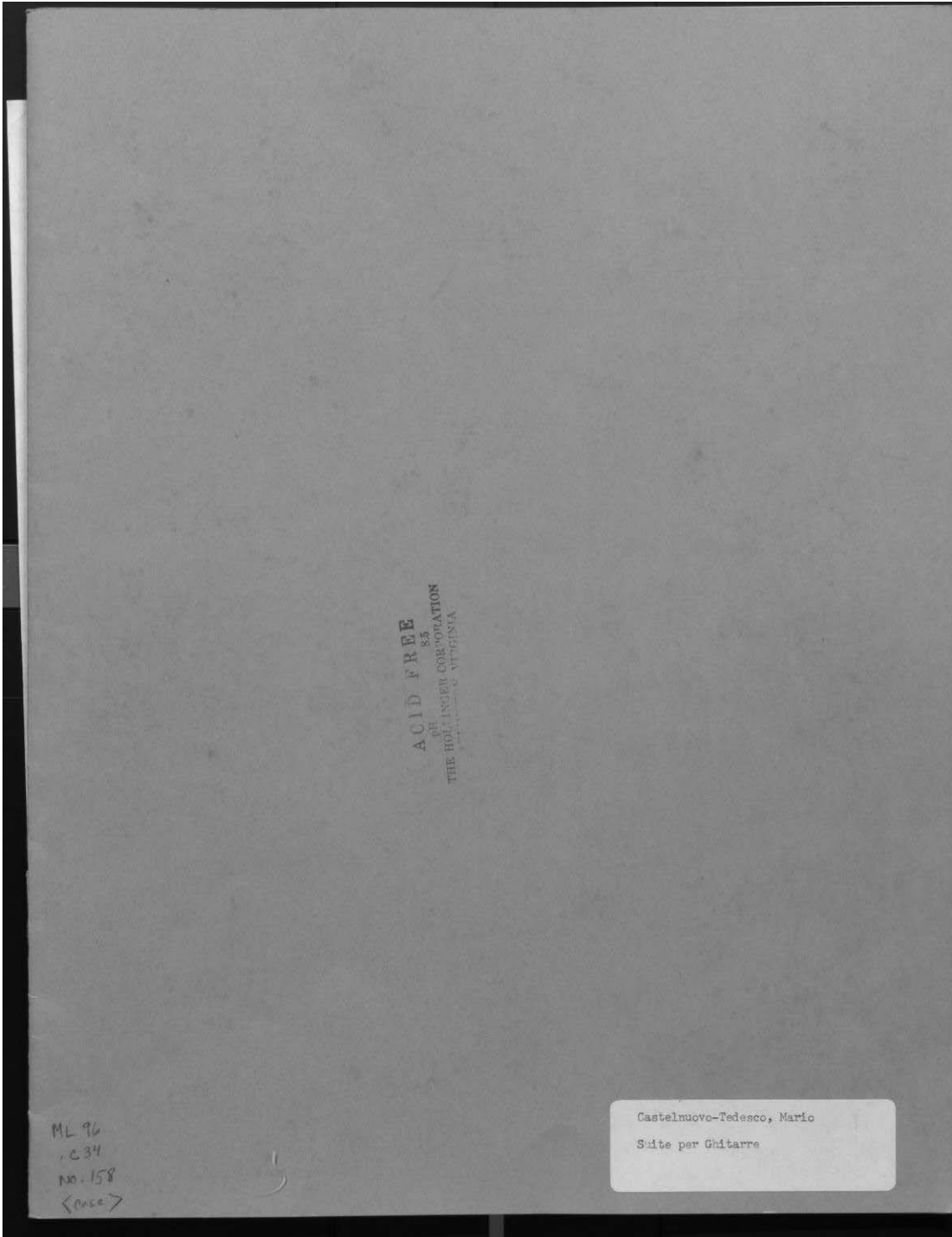
Please contact me if you have any questions. Thank you as always.

Best regards,
Lisbeth Castelnuovo-Tedesco
Lisbeth Castelnuovo-Tedesco
Lisbeth.castelnuovo-tedesco@gmail.com
212-439-1505

cc: Diana Castelnuovo-Tedesco
André Castilho

Anexo B - 1º Manuscrito¹⁴⁰ (*Suite op. 133*)

¹⁴⁰ Este manuscrito contém apontamentos a lápis no I andamento da *Suite*, feitos pelo guitarrista Andrés Segovia. No anexo seguinte iremos apresentar o mesmo manuscrito, mas, aí sim, com os comentários do músico supramencionado no II e III andamentos.



per Andrea Legnani op. 133
40

Suite per Chitarra

I Mario Castelnuovo-Tedesco
(1947)

PRELUDIO - quasi un'improvvisazione (mm. 4-30)

Molto sostenuto

6^a in RE cru

f sempre

morendo

a piacere Molto

trabato molto crescendo

Tempo I^o

NATCO NO. 200
STANDARD 12 STAVE

Gift.
Mrs. Mario Castelnuovo-Tedesco
24 Apr 72

NATIONAL BLUE PRINT CO.
NEW YORK CITY

2

Allegretto

riscando

NATCO NO. 200
STANDARD 12 STAVE

NATIONAL BLUE PRINT CO.
NEW YORK CITY

3

The image shows a handwritten musical score on three staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Tempo I^o (Moderato)* written above the first staff.
- Allargato* written above the second staff.
- Meno* written above the third staff.
- rit* (ritardando) written above the third staff.
- Tempo I^o (Moderato)* written above the sixth staff.
- mf* (mezzo-forte) written above the sixth staff.
- mf* (mezzo-forte) written below the seventh staff.

The score is written in a cursive, handwritten style on a standard five-line staff.

NATCO No. 300
STANDARD 12 STAVE

NATIONAL BLUE PRINT CO.
NEW YORK CITY

4

(moderato un poco)

p *mf op*

Allegretto

mf rinforzando *op*

NATCO NO. 200
STANDARD 12 STAVE

NATIONAL BLUE PRINT CO.
NEW YORK CITY

(Lo) ten tempo

5

p

pp

f

crescendo

Tempo I = (ottenuato)

f

pp

f

crescendo

Tempo II = (ottenuato)

f

pp

f

crescendo

Morendo

NATCO NO. 200
STANDARD 12 STAVE

NATIONAL BLUE PRINT CO.
NEW YORK CITY

6

rit. *pizzicato*

rit.

rit.

rit.

rit.

Mario
March 2, 1947
Dorset Hill, Calif.

NATCO No. 200
STANDARD 12 STAFF

NATIONAL BLUE PRINT CO.
NEW YORK CITY

II. Ballata Lorraine (min. 5.30)

Molto Moderato. Espressivo e malinconico (al modo dei lenti Lorraini)

Allegretto più mosso

pia

(a tempo)
più lento

movendo un poco

2

Piu Mosso (un poco agitato)
sempre p

poco sciolto il bar.

mf. esp.

rit.---

Tempo I. malinconico
pp. malinconico

rit.---

3

Piu mosso (e sempre pp)

The image shows a page of handwritten musical notation for six staves. The music is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The first staff begins with the instruction *Piu mosso (e sempre pp)*. The piece consists of six staves of music, each with a treble clef. The notation is highly rhythmic and intricate, with frequent use of slurs and ties. The paper is aged and shows some wear at the bottom edge.

4

rit. — Tempo
poco

harm

harm

(Allegretto primo moto)
mp

rit.

(a tempo)
poco

harm

harm

(movendo un poco — poco rit.)

5

Allegro piano furto molto
dolce e triste

mf

Tempo 1/2

poco

Più Mosso (e sempre pp) 6

Tempo I.º (ma un poco più staccato e forte)

allargando

Beverly Hills, Calif. May 25, 1937

Mario

III. CAPRICCIO (min 4.45)

Furioso

Molto ritmica (all'Americana!)

f

f

f

f

2

Molto ritardato

Adagio

Tristato

Molto ritardato

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of staves. The notation includes treble clefs, key signatures (one flat), and various rhythmic and melodic figures. Performance instructions are written in italics above the staves: "Molto ritardato" at the top, "Adagio" in the third system, "Tristato" in the fourth system, and "Molto ritardato" at the bottom. The score is held in place by two vertical strips of tape on the left and right edges. A small number "2" is written at the top center of the page.

3

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string instrument. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a treble clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Performance instructions are written in cursive above the staves.

ritardando
sf a piacere

Molto meno Allegretto quasi in alla danza

Molto Vivo (in 2)

4

p crescendo

f *rit*

mf

pizz

5

Tempo Lento (Furioso)

Allegretto scherzoso

Moderato

Furioso

6

Handwritten musical score for six staves. The notation includes treble clefs, notes, rests, and chords. Annotations include:

- Staff 2: *Molto Ritornio*
- Staff 3: *a piacere - ritenendo*
- Staff 4: *Un poco meno (Allarghetto grazioso - alla danza)*
- Staff 5: *p dolce*
- Staff 6: *harm* (twice), *ppm*, *ppmp*

Molto Vivo (in 2)

Handwritten musical score for "Molto Vivo (in 2)" by Mario Castelnuovo-Tedesco. The score consists of seven systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various ornaments and slurs. Below the first staff, there are several chords indicated by letters and accidentals: bF, (b)F, bF, b, (b), bF. The subsequent systems continue the melodic line with complex rhythmic patterns and ornaments. The final system ends with a double bar line and a final chord.

8

p

pizzicato

mp

Tempo I = (Allegro)

pizz

p

9

Violento e rubraggio
fino alla fine

Molto Ritornico

Presto

f *pp* *rit*

Mario

Beverly Hills, Calif.
May 21, 1947

Anexo C - 1º Manuscrito - continuação (*Suite op. 133*)

II. Ballata tenebre

Op. 53
L. 5. 30)

Molto modesto. Espressiono e malinconico, al grado dei lenti, bassi.

Allegretto moderato

Allegretto

Allegretto

Allegretto

2

Per il Piano (con pedale)
ritardando

Andante sostenuto

Segue Lento

The image shows a page of handwritten musical notation, page 2 of a score. It features eight staves of music. The top two staves contain dense, complex chordal textures with many notes beamed together. The middle staves show more melodic and harmonic development, with some notes marked with slurs and accents. The bottom two staves continue the piece with a more flowing, melodic line. The handwriting is in ink on aged paper, and the overall style is characteristic of early 20th-century modernist composition.

3

Finestra (e sempre pp)

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top center, the number '3' is written. Below it, the title 'Finestra (e sempre pp)' is written in a cursive hand. The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style characteristic of the composer, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is enclosed in a rectangular border.

4

The image shows a page of handwritten musical notation for six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking of *Allegretto*. The second staff has a tempo marking of *Allegro*. The third staff has a tempo marking of *Allegretto moderato*. The fourth staff has a tempo marking of *Allegro*. The fifth staff has a tempo marking of *(a tempo)*. The sixth staff has a tempo marking of *moderato*. The notation is dense and includes many slurs and accents.

5

Allegro moderato
partita a 4

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top center, the number '5' is written. Below it, the tempo and instrumentation are indicated as 'Allegro moderato' and 'partita a 4'. The score consists of ten staves. The first six staves are densely packed with rhythmic notation, including many beamed sixteenth and thirty-second notes, and rests. The seventh staff begins with the tempo marking 'Tempo 2/4' and shows a change in the rhythmic pattern. The eighth and ninth staves continue the piece with similar rhythmic complexity. The notation is in black ink on aged paper.

Pisa No. 1 (c. 1907) 6

Tempo I. - in unisono per il clavicembalo

allargando

Mario Castelnuovo-Tedesco
25.1607

III. CAPRICCIO (min. 45)

Furioso

Molto ritardando (all. Americano!)

Adesso

Furioso

2

Molto ritardando

ritardando

ritardando

Molto ritardando

This musical score consists of eight systems of staves. The first system is marked 'Molto ritardando'. The second system is marked 'ritardando'. The third system is marked 'ritardando'. The fourth system is marked 'Molto ritardando'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

3

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '3' at the top center. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a tempo marking 'Allegretto quasi all. da viv.' written above the piano part. The second system has a tempo marking 'Molto vivace' written above the piano part. The third system does not have a specific tempo marking. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

4

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '4' at the top center. The page contains seven staves of music. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo), and some phrasing slurs. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The paper appears aged and slightly yellowed.

5

Tempo 3/4 (Fasullo)

Allegretto scherzoso

Andante

Fasullo

Fasullo

6

a piacere. ritardando

la prima mano (il secondo piano - della mano)

poco

Lento

7

Molto Vivo (in 2)

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top center, the number '7' is written. Below it, the title 'Molto Vivo (in 2)' is written in a cursive hand. The score consists of seven staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The music is written in a fluid, expressive style characteristic of the composer's work.

8

p

poco

Tempo Lento (Toccato)

p

poco

p

p

Violento e strappato
nono alla fine

Molto Ritornello

Poco

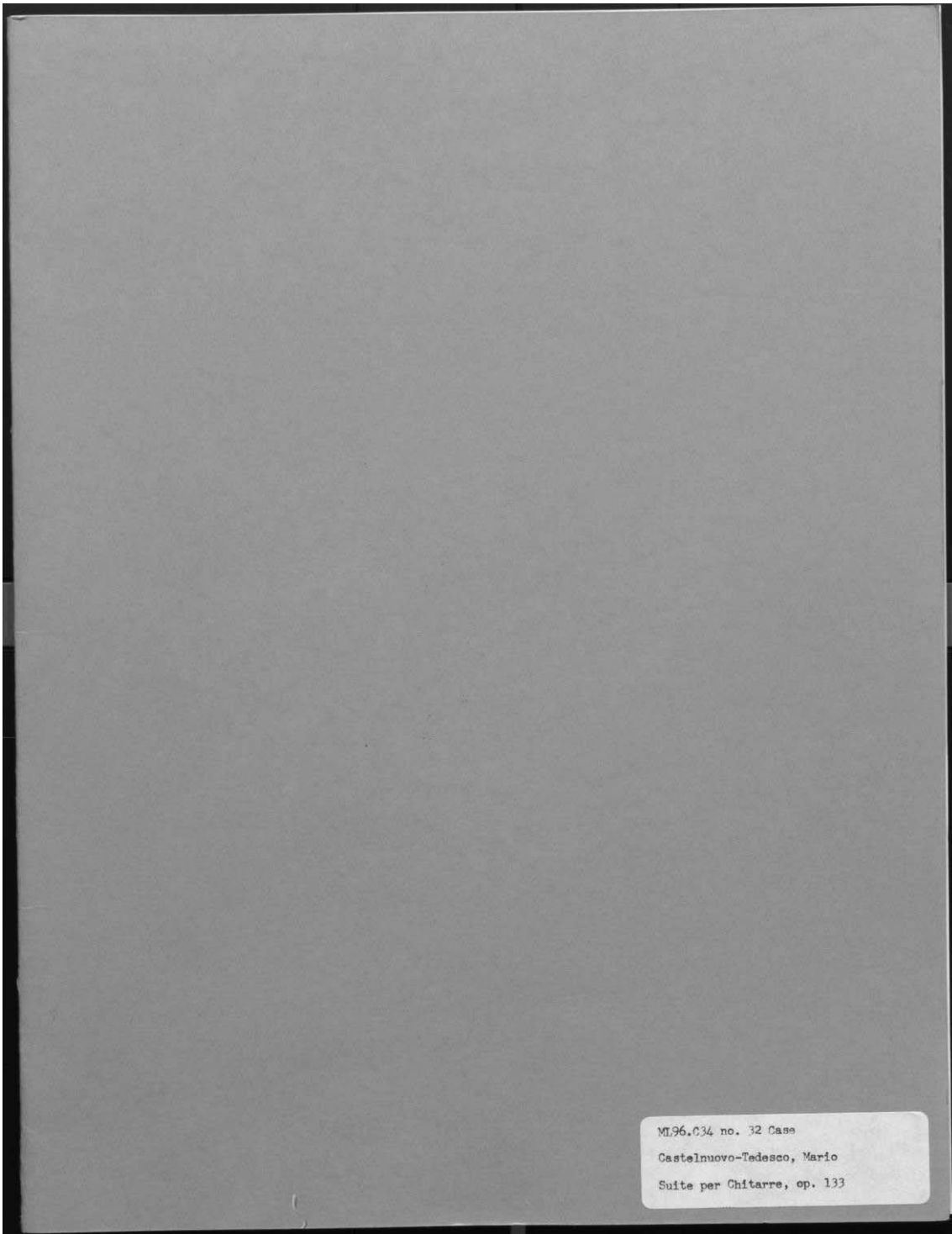
Maris

Beverly Hills, Calif.
May 21, 1947

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of ten staves. The first two staves are for a violin, with the first staff containing the tempo and performance instructions: "Violento e strappato" and "# nono alla fine". The next two staves are for the piano accompaniment, with the instruction "Molto Ritornello" written above the second staff. The fifth staff begins with the instruction "# Poco". The score is signed "Maris" on the seventh staff and dated "May 21, 1947" in Beverly Hills, California, on the eighth staff. The handwriting is in dark ink and appears to be a working draft.

Anexo D - 2º Manuscrito¹⁴¹ (*Suite op. 133*)

¹⁴¹ Este manuscrito autógrafo foi feito pelo próprio compositor depois de ter recebido de volta a sua primeira versão comentada por Segovia, conforme mostramos no anexo precedente. Foi Tedesco quem enviou para a Schott editar esta obra.



per Andrei Segovia

Gift of Mario Castelnuovo-Tedesco August 15, 1966

SUITE per Chitarra op. 133

I. Mario Castelnuovo-Tedesco (1947)

PRELUDIO - quasi un'improvvisazione (min. 4.30)

Molto sostenuto

6: in RE

f ppppp

movendo

a piacere

Molto

pp subito

mp crescendo

Tempo L²

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

Handwritten musical score for piano, consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Staff 1: *2*, *mf. esp.*, *pizzicato*
- Staff 2: *poco cresc.*
- Staff 3: *Allegretto*

The score is printed on a page with technical specifications at the bottom:

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

Tempo I: (Intermittente)
mf

Allargato
mf

(Mour)
mf

Tempo I: (Intermittente)
mf

mf

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

5

(Lo tenc tempo)
pp

mp

Tempo I^o (fortissimo)
f pomposo

mp

mf esp. e doloroso

Morando
mf

NATCO No. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

6

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes treble clefs, various rhythmic values, and chord symbols. The first staff has "Harmo" and "pizzicato" written above it. The second staff has "mp" above it. The third staff has "p" above it. The fourth staff has "p" above it. The fifth staff has "Harmo" above it. The sixth staff has "Harmo" above it.

Mario
 March 2, 1947
 Beverly Hills, Calif

NATCO NO. 200
 12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
 New York City

7

II - BALLATA SCOZZESE

(min 5.30)

Molto Moderato - Espressivo e malinconico (al modo de lantè bressin)

pp

pp
mp

Allegretto più mosso

pp

(a tempo)
pp
triste e triste

Andante con moto

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT
New York City

8

Pia-Mo (con poco agitato)
sempre p

mp esp

Tempo 1/2
esp: C malinconico

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

9

Prin. Moroso (sempre pp.)

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The first system begins with the instruction *Prin. Moroso (sempre pp.)*. The music is written in a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. The piece is in 2/4 time. The score is written in ink on aged paper.

NATCO NO. 200
12 Store

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

10

Tempo I
poco
Harm

Allegretto poco mosso
poco

poco
Harm

(movendo tempo - - - poco rit...)

NATCO NO. 200
12 Stave

11

Un poco più mosso
più e più

mp

Tempo L^o

pp

NATCO. NO. 200
17 Stove

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

Più Mosso (e sempre pp) 12

Tempo 2/4 (ma un poco più franco e vivace)

Allergando

NATCO NO. 200
12 Staves

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City 47

Mario Castelnuovo-Tedesco
May 1947

19
III

CAPRICCIO (min 4.45)

Furioso

Molto ritmico (all. Americana?)

Furioso

Furioso

Furioso

Furioso

Furioso

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE-PRINT CO.
New York City

14

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The score is written in a cursive, handwritten style. The first system is marked *Molto ritmico*. The second system is marked *# deca*. The third system is marked *Furioso*. The fourth system is marked *Molto ritmico*. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. At the bottom left, it says "NATCO NO. 2" and "12 Stave". At the bottom right, it says "NATIONAL BLUEPRINT CO. New York City".

15

mf. a piacere *colla bontade*

Un poco meno (Allegretto grazioso-alladente)

Molto Vivo (in 2)

pp

NATCO, INC. 290
12 Stone

MANHATTAN BLUE PRINT CO.
New York City

16

preludio — — — — — *mf*

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

17

Tempo [= (Furioso)

Molto ritardando

mf sul tasto

Furioso

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

Handwritten musical score for piano, page 18. The score consists of seven systems of staves. The first system shows a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The second system is marked *Molto ritmico*. The third system is marked *a piacere. ritenendo* and *mp/leggero*. The fourth system is marked *Un poco meno Allegretto quasi alla danza*. The fifth system is marked *p dolce*. The sixth system has *Harm* markings above the staff. The seventh system also has *Harm* markings and a *finis* marking at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

NATCO NO. 100
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

19

Molto Vivo (in 2)

NATCO NO. 200
12 Stave

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

20

f *perchito*

Tempo I = (Furioso)

And

NATCO NO. 200
12 Store

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City

2/11 (1945-1946)

Violento e selvaggio
sino alla fine

Molto rubato

Poco

Foro rit

Mario
Beverly Hills, Calif
May 31, 1947

HATCO NO. 200
12 Store

NATIONAL BLUE PRINT CO.
New York City



Contactos:

Universidade de Évora
Escola de Artes - Departamento de Música
Email: geral@dmus.uevora.pt
Tlf.: +351 266 760 260
Colégio Mateus d' Aranda
(Edifício da antiga Academia de Música Eborense)
Rua do Raimundo 7002-554 Évora