



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

ROBSON DA SILVA

**A PERFORMANCE VIOLONÍSTICA EM AGUSTÍN BARRIOS:  
ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE *LA CATEDRAL***

CAMPINAS  
2023

ROBSON DA SILVA

**A PERFORMANCE VIOLONÍSTICA EM AGUSTÍN BARRIOS:  
ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE *LA CATEDRAL***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO ROBSON DA SILVA, E ORIENTADO PELO PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES.

CAMPINAS  
2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38p Silva, Robson da, 1993-  
A performance violonística em Agustín Barrios : estudo interpretativo sobre La Catedral / Robson da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Gilson Uehara Gimenes Antunes.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Barrios, Agustín, 1885-1944. 2. Violão. 3. Interpretação musical. I. Antunes, Gilson Uehara Gimenes, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Guitaristic performance in Agustín Barrios : interpretative study on La Catedral

**Palavras-chave em inglês:**

Barrios, Agustín, 1885-1944

Guitar

Music Interpretation

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Gilson Uehara Gimenes Antunes [Orientador]

Paulo José de Siqueira Tiné

Teresinha Rodrigues Prada Soares

**Data de defesa:** 04-09-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-4546-8532>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/2060300887824871>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

ROBSON DA SILVA

ORIENTADOR: PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES
2. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
3. PROF. DRA. TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 04.09.2023.

*Dedico este trabalho à minha família,  
aos amigos e meus mestres.*

## AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de mestrado não poderia ser realizada sem o precioso apoio de várias pessoas.

Em primeiro lugar, não posso deixar de agradecer ao meu orientador *Gilson Antunes*, por toda a paciência, empenho, profissionalismo, discussões e rapidez nas respostas referentes às dúvidas que surgiam durante o caminho.

Aos meus pais, *Marli* e *Sergio*, pelo incentivo durante todo o processo. Muito obrigado pela motivação constante, principalmente no período turbulento da pandemia.

À minha irmã, Greiciane, seu esposo Marco e ao meu irmão Marcio, que sempre se mantiveram presente.

À professora *Teresinha Prada*, pelo apoio contínuo, sempre apoiando, abrindo portas desde a graduação e da participação da Comissão Examinadora de Defesa, acompanhada do professor *Paulo Tiné*. Obrigado pela atenção, disponibilidade, críticas, comentários e contribuições valiosas para este trabalho.

Aos meus amigos, em especial a *Felipe Afonso*, *Gabriel Ângelo* e todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram a esse trabalho.

Ao *Programa de Pós-Graduação em Música* do Instituto de Artes da Unicamp, por meio de seus coordenadores, funcionários e professores, pelos auxílios prestados; e por meio de seus alunos, pelas experiências compartilhadas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

A partitura e a gravação musical se configuram como importantes registros de ideias dos compositores. No entanto, para a interpretação de uma obra musical e a produção de uma edição crítica é essencial se investigar e se aprofundar em todo o contexto do processo composicional. Para realizar o objetivo principal desse trabalho, que é uma edição interpretativa da *La Catedral* de Agustín Barrios (1885-1944), foi necessário entender o complexo processo criativo do compositor e sua visão através de outros intérpretes. Por meio de revisão bibliográfica, buscou-se observar as principais vertentes composicionais de Barrios. Análises comparativas entre a música e as práticas realizadas em composições do século XIX e inícios do século XX foram realizadas para a verificação do compositor com esse estilo. Por fim, através da coleta de dados dos manuscritos de 1921 e 1939 e a gravação de Barrios realizada entre 1928-1929 da *La Catedral*, procuraremos identificar as alterações e diferenças entres essas fontes. O trabalho buscou produzir uma edição crítica visando colaborar com violonistas que pesquisam e interpretam outras músicas de Barrios, tendo a obra *La Catedral* como caso exemplar.

**Palavras-chave:** Violão; Interpretação Musical; La Catedral; Agustín Barrios.

## ABSTRACT

The score and the musical recording are important repositories of the composers' ideas. However, for the interpretation of a musical work and the production of its critical edition, it is essential to investigate and delve into the entire context of the compositional process. To carry out the main objective of this work, which is an interpretative edition of *La Catedral* by Agustín Barrios (1885-1944), it is necessary to understand the composer's complex creative process and his vision through other interpreters. Through a bibliographic review, we aimed to observe the main compositional aspects of Barrios. Comparative analyzes between the music and the practices of compositions from the 19th century and the beginning of the 20th century were made to verify the composer with this musical style. Finally, through the collection of data from the 1921 and 1939 manuscripts and Barrios' recording from 1928-1929, we tried to identify the alterations and differences between these sources. The work will seek to produce a critical edition in order to collaborate with guitarists who research and perform other music by Barrios, with *La Catedral* as an exemplary case.

Keywords: Guitar; Music interpretation; La Catedral; Agustin Barrios.

## Lista de Figuras

<b>Figura 01:</b> <i>Danza Paraguaya</i> . Manuscrito Barrios, 1926. C. 01-04. Agustín Barrios.....	26
<b>Figura 02:</b> <i>Danza Paraguaya</i> . Manuscrito 2º violão Barrios, 1943. C. 01-04. Agustín Barrios.....	26
<b>Figura 03:</b> <i>Aire popular (Caazapa)</i> . Edição R. Stover, 1977. C. 04-06. Agustín Barrios.....	27
<b>Figura 04:</b> <i>Aire popular (Caazapa)</i> . Edição R. Stover, 2003. C. 04-06. Agustín Barrios.....	28
<b>Figura 05:</b> <i>Aire popular (Caazapa)</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 06-15. Agustín Barrios.....	29
<b>Figura 06:</b> <i>Aire popular (Caazapa)</i> . Edição R. Stover, 1977. Seção B. C. 10-12. Agustín Barrios.....	29
<b>Figura 07:</b> <i>Aire popular (Caazapa)</i> . Edição R. Stover, 2003. Seção B. C. 10-13. Agustín Barrios.....	29
<b>Figura 08:</b> <i>Aire popular (Caazapa)</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. Seção B. C. 30-38. Agustín Barrios.....	30
<b>Figura 09:</b> <i>Cueca</i> . Edição R. Stover, 2003. C. 01-06. Agustín Barrios.....	32
<b>Figura 10:</b> <i>Cueca Chilena</i> . Edição Antonio Lauro, 1984. C. 01-04. Anônimo.....	32
<b>Figura 11:</b> <i>Choro da Saudade</i> . Edição R. Stover, 2003. C. 18-24. Agustín Barrios.....	34
<b>Figura 12:</b> <i>Choro nº 01</i> . Edição Max Eschig, 1960. C. 25-33. Heitor Villa-Lobos.....	34
<b>Figura 13:</b> <i>Maxixe</i> . Edição R. Stover, 2003. C. 01-08. Agustín Barrios.....	35
<b>Figura 14:</b> <i>Graúna</i> . Edição Turíbio Santos, 1978. C. 01-08. João Pernambuco.....	35
<b>Figura 15:</b> <i>Valsa Op 08 nº 01 - La Primavera</i> . Edição <i>The Guitar School</i> , 2003. Seção A1. C. 01-05. Agustín Barrios.....	40
<b>Figura 16:</b> <i>Valsa Op 08 nº 01 - La Primavera</i> . Edição <i>The Guitar School</i> , 2003. Seção B1. C. 36-40. Agustín Barrios.....	41
<b>Figura 17:</b> <i>Valsa Op 08 nº 01 - La Primavera</i> . Edição <i>The Guitar School</i> , 2003. Seção C1. C. 82-86. Agustín Barrios.....	41
<b>Figura 18:</b> <i>Valsa Op. 08 n 03</i> . Manuscrito Barrios, 1919-1920. Seção A, C. 01-03. Agustín Barrios.....	41
<b>Figura 19:</b> <i>Valsa Op. 08 n 03</i> . Manuscrito Barrios, 1919-1920. Seção A, C. 01-03. Agustín Barrios.....	42

<b>Figura 20:</b> <i>Valsa Op. 08 n 03</i> . Edição R. Stover, 1979. Seção B, C. 01-03. Agustín Barrios..	<b>42</b>
<b>Figura 21:</b> <i>Valsa Op. 08 n 03</i> . Manuscrito Barrios, 1919-1920. Seção A, C. 01-03. Agustín Barrios.....	<b>43</b>
<b>Figura 22:</b> <i>Valsa Op. 08 n 03</i> . Edição R. Stover, 1979. Seção B, C. 65-68. Agustín Barrios.	<b>43</b>
<b>Figura 23:</b> <i>Exercício de escala</i> . Edição <i>Méthode Complète pour Guitare Op. 59</i> , 1890, New York. C. 01-09. Matteo Carcassi.....	<b>45</b>
<b>Figura 24:</b> <i>Andantino</i> . Edição <i>Méthode Complète pour Guitare Op. 59</i> , 1890, New York. C. 01-04. Matteo Carcassi.....	<b>45</b>
<b>Figura 25:</b> <i>Cuaderno de Musica</i> , 1942, San Salvador. Agustín Barrios.....	<b>47</b>
<b>Figura 26:</b> <i>Las Abejas</i> . Manuscrito Barrios, 1921. Seção B, C. 18-21. Agustín Barrios.....	<b>48</b>
<b>Figura 27:</b> <i>Estudo em Dó Maior</i> . Edição Henrique Pinto, 1978.Seção B, C. 09-12. Francisco Tárrega.....	<b>48</b>
<b>Figura 28:</b> <i>Estudo em Mi Menor</i> . Edição Henrique Pinto, 1978.Seção B, C. 09-10. Francisco Tárrega.....	<b>48</b>
<b>Figura 29:</b> <i>Estudo em Si Menor</i> . Análise Robson da Silva, 2023. Seção A, C. 01-15. Agustín Barrios.....	<b>49</b>
<b>Figura 30:</b> <i>Estudo em Si Menor</i> . Análise Robson da Silva, 2023. Seção B, C. 47-48. Agustín Barrios.....	<b>50</b>
<b>Figura 31:</b> <i>Estudo em Si menor</i> . Edição Benites, 1977. C. 01-03. Agustín Barrios.....	<b>50</b>
<b>Figura 32:</b> Fac-símile do programa do "Ideal Club", 1º de setembro de 1931 (STOVER 1992, p. 121, apud DELVIZIO, 2011, p. 153,).....	<b>51</b>
<b>Figura 33:</b> <i>Ópera Rómeu e Julieta</i> . Redução para piano, 1888. Ato IV, Ária <i>Dieu! Quel Frisson</i> . Charles Gounod.....	<b>59</b>
<b>Figura 34:</b> <i>Nocturne Op. 09 n°01</i> . Edição Carl Friedrich Kistner, 1833. C. 01-06. Frédéric Chopin.....	<b>61</b>
<b>Figura 35:</b> <i>Nocturne Op. 09 n°02</i> . Edição Carl Friedrich Kistner, 1833. C. 01-04. Frédéric Chopin.....	<b>62</b>
<b>Figura 36:</b> <i>Fuga B. 144</i> . Edição Fryderyka Chopina . C. 01-00. Frédéric Chopin.....	<b>63</b>
<b>Figura 37:</b> <i>Scherzo Op. 20 n° 01</i> . Edição Maurice Schlesinger, Paris, 1835. C. 21-32. Frédéric Chopin.....	<b>64</b>
<b>Figura 38:</b> <i>Prelúdio em Lá menor, BWV 543</i> . Edição Wilhelm Rust (1822–1892). Leipzig, 1867. C. 50-53. J. S. Bach.....	<b>65</b>

<b>Figura 39:</b> <i>Prelúdio e Fuga em Lá menor, BWV 543</i> . Transcrição feita por Franz Liszt. Edição Leipzig, London 1852. C. 49-53. J. S. Bach.....	66
<b>Figura 40:</b> <i>Grande Fantasia, S. 420</i> . Edição Vienna 1834. C. 01-10 Franz Liszt.....	67
<b>Figura 41:</b> <i>Grande Fantasia, S. 420</i> . Edição Vienna 1834.C. 40-44. Franz Liszt.....	68
<b>Figura 42:</b> <i>Sonata para piano Op. 111, Maestoso</i> . C. 01-.06. Ludwig Van Beethoven (1770-1827), 1822. Análise Robson da Silva, 2023.....	70
<b>Figura 43:</b> <i>Sonata para piano Op. 57, n° 23, Appassionata</i> . C. 70-.84. Ludwig Van Beethoven (1770-1827), 1822. Análise Robson da Silva, 2023.....	72
<b>Figura 44:</b> Modulação cromática mediante. I – III. Robson da Silva, 2023.....	72
<b>Figura 45:</b> Modulação cromática mediante. I – VI. Robson da Silva, 2023.....	73
<b>Figura 46:</b> Modulação cromática mediante. I – Vib (Relativa). Robson da Silva, 2023.....	73
<b>Figura 47:</b> <i>Der Musensohn, Op. 92 n° 01</i> . C. 24-35. Franz Schubert (1797-1828). (KOOP, 2002, p. 19).....	74
<b>Figura 48:</b> <i>Bagattele sem tonalidade S. 26</i> . Edição Pierre Gouin, 2006. C. 71-77. Franz Liszt (1811-1886). Análise Robson da Silva, 2023.....	75
<b>Figura 49:</b> <i>Bagattele sem tonalidade S. 26</i> . Edição Pierre Gouin, 2006. C. 181-183. Franz Liszt (1811-1886). Análise Robson da Silva, 2023.....	75
<b>Figura 50:</b> <i>Romanza, em Imitación del Violoncello</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 06-15. Agustín Barrios.....	78
<b>Figura 51:</b> <i>Romanza, em Imitación del Violoncello</i> . QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Rob's Tune, 2019, You Tube.....	79
<b>Figura 52:</b> <i>Valsa Op. 08 n° 03</i> . QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Roberto Figlie, 2011, You Tube.....	79
<b>Figura 53:</b> <i>Valsa Op. 08 n° 03</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 100-108. Agustín Barrios.....	80
<b>Figura 54:</b> <i>Valsa Op. 08 n° 04</i> . QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Rob's Tune, 2019, You Tube.....	81
<b>Figura 55:</b> <i>Un Sueño en la Floresta</i> . QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Rob's Tune, 2019, You Tube.....	82
<b>Figura 56:</b> <i>Julia Florida</i> . Manuscrito 1938. C. 11-05. Agustín Barrios.....	83
<b>Figura 57:</b> <i>Valsa Op. 08 n° 04</i> . Edição Benites, 1977. C. 13-17. Agustín Barrios.....	84

<b>Figura 58:</b> <i>Confesión</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 85-92. Agustín Barrios. Análise Robson da Silva, 2023.....	<b>84</b>
<b>Figura 59:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito Sila Godoy, C. 01-08. Agustín Barrios.....	<b>88</b>
<b>Figura 60:</b> <i>Sonata n° 02, Op .35 Marcha Funebre – 3° movimento</i> , C. 01 – 04. Frédéric Chopin.....	<b>88</b>
<b>Figura 61:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito 1921. C. 11-15. Agustín Barrios.....	<b>88</b>
<b>Figura 62:</b> <i>Andante Religioso</i> . Análise harmônica baseada no manuscrito 1921, Robson da Silva. Agustín Barrios.....	<b>89</b>
<b>Figura 63:</b> <i>BWV 1007</i> . Análise Stanley Yates, 1998. C. 37-39. J. S. Bach.....	<b>90</b>
<b>Figura 64:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Análise Robson da Silva, 2023. C. 01. Agustín Barrios.....	<b>91</b>
<b>Figura 65:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição do autor, 2023. C. 04-06. Agustín Barrios.....	<b>92</b>
<b>Figura 66:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição do autor, 2023. C. 09-10. Agustín Barrios.....	<b>92</b>
<b>Figura 67:</b> <i>Julia Florida</i> . Edição Benites, 1977. C. 01-05. Agustín Barrios.....	<b>93</b>
<b>Figura 68:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição do autor, 2023. C. 20-24. Agustín Barrios.....	<b>93</b>
<b>Figura 69:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição do autor, 2021. C. 49-51. Agustín Barrios.....	<b>94</b>
<b>Figura 70:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição do autor, 2023. C. 64-66. Agustín Barrios.....	<b>94</b>
<b>Figura 71:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição do autor, 2023. C. 67-71. Agustín Barrios.....	<b>95</b>
<b>Figura 72:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito de 1921. C. 01-04. Agustín Barrios.....	<b>97</b>
<b>Figura 73:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 01-03. Agustín Barrios.....	<b>97</b>
<b>Figura 74:</b> <i>Andante Religioso</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 01-04. Agustín Barrios.....	<b>97</b>
<b>Figura 75:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito de 1921. C. 10-19. Agustín Barrios.....	<b>98</b>
<b>Figura 76:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 10-21. Agustín Barrios.....	<b>99</b>
<b>Figura 77:</b> <i>Andante Religioso</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 09-17. Agustín Barrios.....	<b>99</b>
<b>Figura 78:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito de 1921. C. 20-24. Agustín Barrios.....	<b>100</b>
<b>Figura 79:</b> <i>Andante Religioso</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 10-21. Agustín Barrios.....	<b>100</b>
<b>Figura 80:</b> <i>Andante Religioso</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 18-23. Agustín Barrios.....	<b>100</b>
<b>Figura 81:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito de 1921. C. 07-12. Agustín Barrios.....	<b>101</b>
<b>Figura 82:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 04-09. Agustín Barrios.....	<b>101</b>

<b>Figura 83:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 37-43. Agustín Barrios.....	<b>102</b>
<b>Figura 84:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito de 1921. C. 25-30. Agustín Barrios.....	<b>102</b>
<b>Figura 85:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 16-18. Agustín Barrios.....	<b>103</b>
<b>Figura 86:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 73-83. Agustín Barrios.....	<b>103</b>
<b>Figura 87:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito de 1921. C. 40-45. Agustín Barrios.....	<b>104</b>
<b>Figura 88:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 25-30. Agustín Barrios.....	<b>104</b>
<b>Figura 89:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 102-108. Agustín Barrios.....	<b>104</b>
<b>Figura 90:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito de 1921. C. 46-48. Agustín Barrios.....	<b>105</b>
<b>Figura 91:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 31-33. Agustín Barrios.....	<b>105</b>
<b>Figura 92:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 144-149. Agustín Barrios.....	<b>105</b>
<b>Figura 93:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito de 1921. C. 49-57. Agustín Barrios.....	<b>106</b>
<b>Figura 94:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 37-45. Agustín Barrios.....	<b>106</b>
<b>Figura 95:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 150-167. Agustín Barrios.....	<b>106</b>
<b>Figura 96:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito de 1921. C. 58-63. Agustín Barrios.....	<b>107</b>
<b>Figura 97:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 46-51. Agustín Barrios.....	<b>107</b>
<b>Figura 98:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 174-179. Agustín Barrios.....	<b>108</b>
<b>Figura 99:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito de 1921. C. 61-68. Agustín Barrios.....	<b>108</b>
<b>Figura 100:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 49-58. Agustín Barrios...	<b>109</b>
<b>Figura 101:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 210-231. Agustín Barrios.....	<b>109</b>
<b>Figura 102:</b> <i>La Catedral</i> . QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios, 1928-1929. Roberto Figlie, 2011, You Tube.....	<b>110</b>
<b>Figura 103:</b> <i>Andante Religioso</i> . Transcrição da gravação John Williams, Robson da Silva, 2020. C. 01-05. Agustín Barrios.....	<b>111</b>
<b>Figura 104:</b> <i>La Catedral</i> . QR code da gravação completa feita por John Williams, 1977. Mojo Risin, 2010, You Tube.....	<b>112</b>

<b>Figura 105:</b> <i>Andante Religioso</i> . Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2020. C. 01-02. Agustín Barrios.....	<b>113</b>
<b>Figura 106:</b> <i>Andante Religioso</i> . Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2023. C. 12-14. Agustín Barrios.....	<b>113</b>
<b>Figura 107:</b> <i>Andante Religioso</i> . Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2023. C. 23-24. Agustín Barrios.....	<b>114</b>
<b>Figura 108:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2023. Agustín Barrios.....	<b>114</b>
<b>Figura 109:</b> <i>La Catedral</i> . QR code da gravação completa feita por Berta Rojas, 2020. Berta Rojas, 16:04-23:45, You Tube.....	<b>114</b>
<b>Figura 110:</b> <i>Andante Religioso</i> . Edição Richard Stover, 2003. C. 01-03. Agustín Barrios...	<b>116</b>
<b>Figura 111:</b> <i>Andante Religioso</i> . Edição Stover, 2003. C. 10-13. Agustín Barrios.....	<b>116</b>
<b>Figura 112:</b> <i>Andante Religioso</i> . Edição Stover, 2003. C. 10-13. Agustín Barrios.....	<b>117</b>
<b>Figura 113:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição Stover, 2003. Seção A2. 21-22. Agustín Barrios.....	<b>117</b>
<b>Figura 114:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição Stover, 2003. Seção B. C. 31-34 Agustín Barrios....	<b>117</b>
<b>Figura 115:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição Stover, 2003. Seção C1. 53-56. Agustín Barrios.....	<b>118</b>
<b>Figura 116:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição Stover, 2003. Coda. C. 79-84. Agustín Barrios.....	<b>118</b>
<b>Figura 117:</b> <i>Andante Religioso</i> . Edição Benites, 1977. C. 01-05. Agustín Barrios.....	<b>119</b>
<b>Figura 118:</b> <i>Andante Religioso</i> . Edição Benites, 1977. C. 09-15. Agustín Barrios.....	<b>119</b>
<b>Figura 119:</b> <i>Andante Religioso</i> . Edição Benites, 1977. C. 21-25. Agustín Barrios.....	<b>120</b>
<b>Figura 120:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição Benites, 1977. Seção A1. C.07-12. Agustín Barrios.	<b>120</b>
<b>Figura 121:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição Benites, 1977. Seção A1. C.28-30. Agustín Barrios.	<b>121</b>
<b>Figura 122:</b> <i>Allegro Solemne</i> . Edição Benites, 1977. Seção A1. C.62-67. Agustín Barrios.	<b>121</b>

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 01: AGUSTÍN BARRIOS, COMPOSITOR.....</b>	<b>23</b>
<b>1.1 Uso de gêneros musicais advindos de folclore e música popular.....</b>	<b>24</b>
1.1.1 <i>Danza Paraguaia</i> .....	25
1.1.2 <i>Caazapá</i> .....	27
1.1.3 <i>Cueca</i> .....	31
1.1.4 <i>Choro da Saudade e Maxixe</i> .....	32
<b>1.2 Referências Europeias.....</b>	<b>36</b>
1.2.1 <i>Valsas Op. 08</i> .....	39
<b>1.3 Estudo.....</b>	<b>43</b>
1.3.1 <i>Las Abejas</i> .....	47
1.3.2 <i>Estudo em Si menor</i> .....	48
<b>1.4 Referência e Influência de Bach.....</b>	<b>50</b>
<b>CAPÍTULO 02: A CONEXÃO DE BARRIOS COMPOSITOR E INTÉRPRETE COM A MÚSICA ROMÂNTICA.....</b>	<b>53</b>
<b>2.1 O violão no período romântico.....</b>	<b>53</b>
<b>2.2 Características do Romantismo.....</b>	<b>56</b>
2.2.1 Início do romantismo.....	57
2.2.2 A música para piano e o virtuosismo.....	60
2.2.3 Harmonia.....	69
<b>2.3 Barrios: intérprete e <i>performer</i>.....</b>	<b>76</b>
<b>2.4 Obras com características românticas.....</b>	<b>82</b>
<b>CAPÍTULO 03: A INTERPRETAÇÃO EM <i>LA CATEDRAL</i>: REGISTRO SONORO, MANUSCRITO E EDIÇÕES.....</b>	<b>86</b>
<b>3.1 <i>Andante Religioso</i>.....</b>	<b>87</b>
<b>3.2 Polifonia Implícita.....</b>	<b>89</b>
<b>3.3 <i>Allegro Solemne</i>.....</b>	<b>91</b>

<b>3.4 Manuscritos e Gravação de Barrios de <i>La Catedral</i>.....</b>	<b>96</b>
3.4.1 Gravação de John Williams.....	110
3.4.2 Gravação de Berta Rojas.....	112
<b>3.5 Análise comparativa das edições de <i>La Catedral</i>.....</b>	<b>115</b>
3.5.1 Edição Richard Stover.....	115
3.5.2 Edição Jesus Benites.....	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>122</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>124</b>
<b>Referências fonográficas.....</b>	<b>128</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>129</b>

## Introdução

Durante o Bacharelado em Violão na Universidade Federal do Mato Grosso eu tive a oportunidade de estudar algumas obras de Agustín Barrios, acabando por me identificar com sua criação musical. Ao mesmo tempo foram surgindo dúvidas sobre quais seriam as maneiras de se interpretar as obras desse compositor. Era realmente necessário seguir rigorosamente a partitura ou poder-se-ia ocasionalmente modificar o que estava escrito e criar a minha interpretação, tendo em vista a quantidade de interpretações de violonistas prestigiados com mudanças significativas da mesma obra em relação à partitura?

A partir desse questionamento, busquei compreender o motivo de haver tais diferentes interpretações, comparando as gravações de Barrios com seus manuscritos e algumas edições e gravações conhecidas. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso optei especificamente por abordar as diferenças de edições e versões gravadas dos dois movimentos originais de *La Catedral* (1921), *Andante Religioso* e *Allegro Solemne*. No presente trabalho, além de trazer novos dados a respeito dessa obra, eu pretendi aprofundar a análise das vertentes composicionais utilizadas pelo compositor, seu processo composicional e a interpretação da música de Barrios no âmbito da performance musical.

No que se refere à escrita musical, não só em *La Catedral*, mas em outros manuscritos de Barrios havia diferenças entre as suas gravações. Fabio Zanon (2003), relata que o modo de vida boêmio que o compositor levava fez com que ele perdesse várias cópias de suas obras e deixado outras com textos incongruentes. Além disso, muitas dessas obras eram distribuídas a amigos e escritas muitas vezes em ambientes informais, algumas só se tornando conhecidas em gravações. Isso provavelmente fez com que editores tivessem de escrever a partitura através da escuta e transcrição do áudio original do compositor, e esse pode ser um dos motivos para diferenças entre as edições.

Carlos Alfeu Gomes (2016) traz outra situação com relação à escrita, tendo como exemplo a *Danza Paraguaya*. Segundo o autor, há manuscritos da peça que estão em

diferentes fórmulas de compasso. Gomes relata ainda que, após a morte de Barrios, Romeo Di Giorgio, em São Paulo, lançou a publicação *Seleção de músicas para violão de Agustín P. Barrios* na qual há uma edição de *Danza Paraguaya* com somente uma voz na melodia em sua primeira seção (STOVER, 1979, p. 04 apud GOMES, 2016, p. 24). Portanto, essas situações nos manuscritos também podem dar margem a diferentes interpretações.

Entre os autores principais que trataram da obra de Barrios e serão abordados nesse trabalho estão: STOVER (1992), como um dos primeiros biógrafos que disseminou a obra do compositor mundialmente; OXLEY (2010, 2015), que fez uma revisão de vários pontos na biografia desse violonista, especialmente sobre *La Catedral*; DELVIZIO (2011) sobre os anos de Barrios no Brasil; WARD (2010) que tratou da articulação da identidade cultural em relação da performance desse violonista; GOMES (2016) sobre obras específicas da cultura paraguaia; e HOKE (2013), sobre gravações da obra de Agustín Barrios.

Baseado nesses autores, entrei em contato com sua biografia, que apesar de muito retratada, ainda possui várias lacunas, principalmente em relação às suas partituras, versões de suas composições e manuscritos históricos, dos quais, atualmente, boa parte encontra-se no Centro Cultural Cabildo (originalmente em posse de Sila Godoy e outros colecionadores), em Assunção.

Agustín Pío Barrios, nasceu em cinco de maio de 1885 na cidade de San Juan Bautista de Las Misiones no Paraguai. Mesmo sendo após mais de 15 anos após o desfecho da Guerra do Paraguai (1865-1871), encontraria dificuldades para trilhar o caminho da música em um local que até hoje sofre as consequências desse conflito, sendo um dos países mais pobres da América Latina (MILANESI, 2004, p. 07). Mesmo diante das perspectivas econômicas desfavoráveis, Barrios seguiu seu caminho na música:

Agustín Barrios é um milagre da natureza que soube enfrentar todos os obstáculos e deixar uma marca perene na história do violão, da música e de seu país. Nascido em 1885 num Paraguai destruído por uma guerra sangrenta onde a herança cultural havia voltado a estaca zero, ele conseguiu com a força de um talento excepcional e de uma genuína ilusão artística tornar-se um dos compositores mais significativos da história do violão (ZANON, 2003).

Apesar desse episódio da história latino-americana, a cultura paraguaia não sucumbiria; como aponta Richard Stover, Barrios cresce ao redor da cultura e principalmente da música folclórica de seu país; sua família tem envolvimento com música, literatura e teatro e, um fator muito relevante, seu pai Doroteo Barrios toca ao violão um repertório voltado a músicas folclóricas, sendo provavelmente um dos responsáveis por influenciar Barrios a tocar esse instrumento. Barrios tinha seis irmãos que também eram voltados à música e que tocavam outros instrumentos musicais (STOVER, 1992, p. 19, apud HOKE, 2013, p. 04).

Aos 13 anos de idade, Barrios passa a estudar com o violonista argentino Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), que logo percebe seu talento e o incentiva a se mudar para Assunção, o que de fato acontecerá em 1901, quando passa a estudar no Colégio Nacional da capital, onde continua sua formação com o próprio Escalada.

Nesse período, Barrios começa a estudar composição e os fundamentos musicais com o violinista italiano Nicolino Pellegrini (1873-1933), sendo também o início da sua trajetória como concertista: “Já muito prático com as cordas, naquele ano de 1903 em decisão crucial de se dedicar totalmente ao violão – feliz oportunidade para a cultura universal – apareceu numa noite no Teatro Nacional sob a tutela de seu mentor Gustavo Sosa Escala” (OXLEY, 2015, p. 41)<sup>1</sup>.

Em 1905 surgem os primeiros projetos de composição de Barrios, sendo *Abrió La Puerta Mi China* é um dos registros mais antigos que compôs. Segundo Oxley (2015, p. 49) essa obra é muito importante porque permite descrever como ele estava compondo nesse período e como já possuía fundamentos de características da música da América Latina para utilizar em suas composições.

Durante sua carreira, Barrios deixa um legado de composições, levantado por Stover, que se constitui em mais de 150 obras originais escritas para violão e ainda várias transcrições de obras de compositores como Bach, Beethoven, Schumann e Mendelssohn (STOVER, 1994, p. 6, apud DELVIZIO 2016, p. 856). Segundo Oxley, um momento importante da carreira do compositor foi o contato que ele teve com o violonista espanhol

---

<sup>1</sup> No original: “Ya muy práctico con las cuerdas, en ese año de 1903 de decisión crucial de dedicarse por completo a la guitarra - azar feliz para la cultura universal - se presenta en una velada en el teatro Nacional bajo la tutela de su mentor Gustavo Sosa Escala” (OXLEY, 2015, p. 41).

Antonio Giménez Manjón (1866 – 1919). Segundo o violonista uruguaio Gonzalo Solari, foi através de Manjón que Barrios teve contato com as obras de Bach, relatando que Barrios adota sua expressão e utiliza as obras de Bach como um “professor e guia de composição” (OXLEY, 2015, p. 68 e 69).

Além de deixar um número expressivo de obras para violão e após sair do Paraguai aos 25 anos, Barrios começou a fazer turnês em vários países da América Latina como concertista de violão e também a gravar suas próprias obras e transcrições, tornando-se um dos precursores em gravar violão solo no século XX: foram localizadas um total de 59 peças gravadas em sua carreira, que durou de 1913 a 1943. Destas 59 gravações 09 foram descobertas em 2009 (STOVER apud HOKE, 2013, p. 01).

Em suas turnês Barrios teve duas longas passagens pelo Brasil; a primeira por volta de 1915 até 1920 e a segunda por volta 1929 até 1931. Nesse período em que esteve no país, houve uma quantidade vasta de concertos e composições. No levantamento feito por Delvizio, esse afirma que:

Foi possível coletar os seguintes documentos: 01 entrevista inédita (apenas outras duas são conhecidas), 04 poemas inéditos, 02 telegramas inéditos, 06 fotos (04 delas inéditas), 57 cartazes de divulgação (inéditos), além de inúmeros depoimentos e comentários de personalidades brasileiras acerca do violonista. Foram catalogadas 187 performances desse músico em 36 cidades de 14 estados brasileiros (81 delas com programas especificados), (DELVÍZIO, 2016, p. 858).

Durante essa temporada que Barrios passou no Brasil, além dos concertos e das gravações, ele também teve contato e se envolveu com a cultura e a música brasileiras. As músicas *Choro da Saudade* e *Maxixe*, por exemplo, retratam esse envolvimento.

Segundo Castagna e Antunes (1994, p. 5), a presença de Barrios no Brasil foi um momento crucial para o entendimento do violão de concerto, tanto para a disseminação da prática musical como da aceitação do instrumento na cena musical clássica. Os autores sustentam que:

As apresentações de Agustin Barrios, contudo, provocaram, por todo o país, uma repercussão impressionante (...) Após os concertos do violonista paraguaio no Teatro Municipal de São Paulo, em 1917, a imprensa já consegue se referir ao violão de forma mais racional (CASTAGNA, ANTUNES, 1994, p. 05).

Antunes (2014) em programa de rádio da emissora MEC/RJ diz que Barrios foi o primeiro violonista a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, tornando isso um marco para o violão na cidade e, por extensão, ao Brasil, tendo em vista a dificuldade de inserir o violão como instrumento de concerto na época.

O interessante é que no período em que esteve no Brasil, Barrios procurou se apresentar indistintamente em lugares de maior e menor projeção artística. Segundo Zanon (2003) “Barrios visitou todos os 21 estados brasileiros, tocando em toda e qualquer cidade de qualquer tamanho e sem conhecimento prévio do nível de cultura musical que haveria de encontrar”.

A partir de meu TCC, ao verificar qual o motivo de haver diferenças nas interpretações gravadas e nas edições da *La Catedral*, por que há diferenças entre o manuscrito com a própria gravação deixada por Barrios e, por fim, observando as controvérsias sobre o real motivo que levou Barrios a compor *La Catedral*, percebemos que seria uma investigação que merecia prosseguimento.

Assim, o atual estudo foi pensado em aprofundar a análise da *La Catedral* e discutir quais os limites da partitura – que demonstra ter muitas variantes entre manuscritos e edições – para se chegar a um acordo de como se interpretar uma obra musical. No caso, obras de Agustín Barrios. Além disso, essa discussão pode colaborar para todos os que já se depararam com o dilema de encontrar interpretações e edições entre a “vontade” do compositor expressa por uma partitura impressa, manuscrito ou gravação e as múltiplas possibilidades de performance.

No primeiro capítulo, então, será abordado o violonista enquanto compositor, suas vertentes musicais e gêneros utilizados em suas criações artísticas, além da influência de Bach (autor que Barrios transcreveu e gravou). O intuito é observar o quanto essas influências foram importantes ao longo da carreira do violonista, servindo também para a composição de *La Catedral*.

O segundo capítulo versará sobre a influência do romantismo no violonista em termos composicionais e interpretativos. Isso para verificar a questão da utilização de agógica específica para a realização de sua interpretação musical. Para isso, foi realizado

uma síntese histórica das obras de compositores românticos que Barrios teve mais contato, ao fazer transcrições e tocar em seus concertos.

O terceiro capítulo juntará os dois primeiros ao se comparar as diferentes fontes utilizadas nas gravações e edições, as opções interpretativas do próprio Barrios e de alguns intérpretes de suas obras e, por fim, a influência do romantismo e de Bach para a composição e interpretação de *La Catedral*. Como resultado prático da pesquisa, será produzido uma edição crítica do *Andante Religioso* e *Allegro Solemne*, baseada em todas informações trazidas nessa pesquisa.

Salientamos que para a análise não utilizamos o *Prelúdio Saudade*, optando por nos focar nos dois andamentos originais da obra, aproveitando que existe gravação do próprio compositor desses dois movimentos (e não existe – ou não foi encontrada até o momento - a gravação do *Prelúdio*).

Essa dissertação visa discutir para buscar alguns esclarecimentos sobre os temas abordados. Se for de validade para futuros trabalhos, cremos que teremos contribuído de alguma forma para a continuidade das pesquisas sobre o compositor, a obra e o violão em geral.

## CAPÍTULO 01

### Agustín Barrios, compositor

Segundo Zanon (2003), podemos dividir os procedimentos em que Barrios compunha em quatro vertentes. O primeiro seria em obras inspiradas em gêneros musicais advindos do folclore, como, por exemplo, as danças locais de seu país e obras com caráter voltado à cultura popular de outros países da América Latina. Nessa vertente, além de obras originais, Barrios fez arranjos a partir de melodias folclóricas. Entre suas composições mais divulgadas nessa vertente estão: *Danza Paraguaya*, *Choro da Saudade*, *Maxixe* e *Caazapa*. Uma segunda vertente seria a de músicas antigas europeias na qual o compositor faz várias transcrições de Minuetos, Gavotas, Árias, Courante e Estudos. Isso fez com que o compositor se aproximasse da linguagem de compositores como Bach, Mozart, Fernando Sor, Dionísio Aguado e Francisco Tárrega. Sobre isso, Eid fez a seguinte análise:

Estas obras foram inspiradas em formas e gêneros de períodos como o barroco, clássico e romântico. Muitas vezes eram feitas a partir de compositores específicos, como é o caso de *La Catedral*, inspirada na música de J. S. Bach, e outras, em homenagem ou imitação a instrumentos, como *Divagación en Imitación al Violín* e *Romanza en Imitación al Violoncello*. (EID, 2012, p. 53)

Na terceira vertente de composição, Barrios se inspiraria no estilo romântico (aprofundaremos sobre isso no segundo capítulo). Pela característica de suas gravações e de outros violonistas, é possível afirmar que é uma vertente na qual ele obteve destaque e identificação. Oxley considera que no momento em que Barrios começa a compor com características românticas ele se torna o gênio Paraguaio da composição e da interpretação do ultrarromantismo no violão (OXLEY, 2015, p. 111). Nesse estilo, Barrios compôs *Julia Florida*, *Confesión*, *Una Limosna por el Amor de Dios* (também conhecida por *El ultimo trémolo* ou *El último canto*) e obras como a *Valsa Op. 08 n 03* que também contém elementos característicos de outras vertentes.

Na quarta vertente de composição, Barrios escreve suas obras com características voltadas à didática e técnica do violonista, além de um caderno de estudos (Escalas, arpejos), muitos compostos por ocasião de suas aulas em San Salvador no final da sua carreira.

Segundo Zanon (2003), essas composições são ora intrincadas e insinuantes, ora mais poéticas e evocativas, um misto de exercícios e peças características. Alguns exemplos são *Estudo de Concerto n° 1 em La maior, Estudos de ligados e arpejos*.

### 1.1 Uso de gêneros musicais advindos de folclore e música popular

Para compreender o processo criativo da primeira vertente das obras de Barrios, é preciso entender o processo histórico do hibridismo cultural no Paraguai e na América Latina. Portanto, primeiramente é importante entender que o Paraguai é um país de formação cultural com múltiplas origens, em especial de etnia guarani e de colonização espanhol, isso propiciou uma grande diversidade. O mesmo pode ser dito da América Latina, da qual essa diversidade pode ser inserida na explanação sociológica e antropologicamente chamada de Hibridismo cultural. Para interpretar a história híbrida da América Latina, Canclini (1989) passa pelo artigo feito por Perry Anderson sobre o modernismo e revolução cultural e econômica entre os países da Europa e América Latina, e define que:

Os países latino-americanos são atualmente o resultado da sedimentação, justaposição e intersecção das tradições indígenas (especialmente das áreas mesoamericanas e andina), do hispanismo colonial católico e de ações políticas, educacionais e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar um perfil moderno à cultura de elite, confinando o indígena e o colonial em setores populares, uma miscigenação interclasse gerou formações híbridas em todos estratos sociais (CANCLINI, 1989, p. 71).<sup>2</sup>

Com o hibridismo cultural na América Latina, há, portanto, uma grande diversidade folclórica e popular, que Barrios utiliza e representa em uma parte de suas composições, considerando que sua formação foi feita nos moldes europeus. Vale pôr em evidência que “devem ser considerados folclóricos aqueles fenômenos que, tendo se originado em qualquer lugar, ambiente ou país, são aceitas dentro da comunidade folclórica e adotados pela maioria de seus membros” (BARRERA, 2011, p. 14)<sup>2</sup>. No entanto, isso não significa que o

---

<sup>2</sup> No original: “*Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, rechyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales*” (CANCLINI, 1989, p. 71).

compositor não utiliza outras formas de composições nessa vertente. Ao decorrer do capítulo analisaremos algumas obras chave que mais se aproximam dessa vertente, com um direcionamento para performance musical.

### 1.1.1 *Danza Paraguaya*

O pesquisador Dionisio Arzamendia coloca que as danças paraguaias se iniciam com a civilização Guarani - antes da colonização dos europeus - nas festas de casamento e nas comemorações das grandes colheitas, além das noites de lua cheia, por ocasião da adoração a Tupã (GIMÉNEZ, 1997, p.322, apud, GOMES, 2016, p. 37). Segundo Dominguez, entre a fusão das culturas espanholas (período colonial) e francesa (após independência do Paraguai em 1811) com a cultura dos povos que habitavam o território paraguaio, quatro categorias de dança iriam surgir:

1) *Polca, Galopa e Valseado*, que são três gêneros de música popular, cuja dança é de par enlaçado; 2) *Dança das Galoperas*, que é praticada por mulheres, improvisada e sem coreografia; 3) *Dança do cântaro/botella*, dança feminina individual e improvisada; e 4) *Danças Tradicionais*, com coreografia e música fixas, de par solto interdependente ou independente, como *Palomita, London Carapé, Pericón e Chopi* (DOMINGUEZ, 201, p. 156, apud, GOMES, 2016, 37).

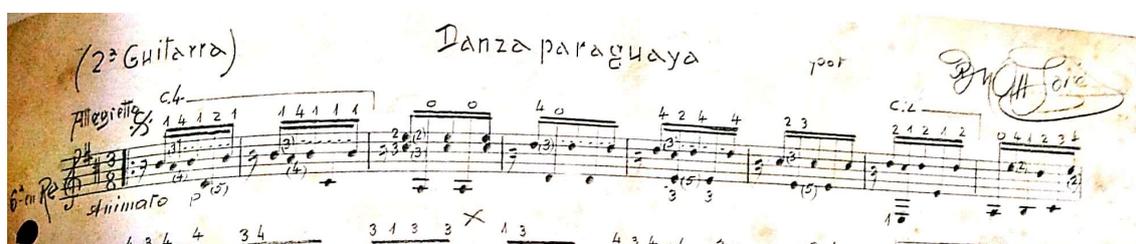
As danças paraguaias se aproximariam ao conceito de Turino (2008, p. 157) sobre música e dança participativa. Para o autor, a música e danças participativas têm qualidades e características para a criação de sólidos sentimentos de comunidade e identidade. De acordo com Oxley, a *Danza Paraguaya* é um motivo folclórico paraguaio, em que Barrios utiliza uma melodia originária para realizar uma reelaboração para violão (GOMES, 2015, p. 128). Embora a peça possua elementos rítmicos e estruturais das danças paraguaia, a sua finalidade é ser música para apresentação em performance. Ou seja, como nos modelos dos concertos europeus.

Na *Danza Paraguaya* há um dilema entre qual versão seguir. Isso porque há várias versões com diferenças na fórmula de compasso, na rítmica e na melodia em alguns trechos, tanto entre os manuscritos quanto nas edições. No manuscrito dedicado por Barrios a Martin Borda e Pagola em 1926, a música está escrita no compasso binário composto. No entanto,

em 1943, o compositor escreve um arranjo da música para dois violões, dedicado ao seu aluno *Roberto Bracamonte*<sup>3</sup> onde a fórmula de compasso aparece em unário composto.



**Figura 01:** *Danza Paraguaya*. Manuscrito Barrios, 1926. C. 01-04. Agustín Barrios.



**Figura 02:** *Danza Paraguaya*. Manuscrito Barrios, segundo violão. 1943. C. 01-04. Agustín Barrios.

Importante evidenciar que os problemas existentes nas diferentes fórmulas de compasso não acontecem apenas nas danças paraguaias. A polca paraguaia é outro exemplo que tem essa discussão. Borba (2022, p. 41-42), diz que no século XIX a polca de origem polonesa foi incorporada em diversos países da América Latina e que esse gênero era escrito em compasso binário simples. No entanto, segundo Borba, a polca de origem polonesa praticada naquela época era diferente da polca paraguaia, que deve ser escrita em compasso binário composto com hemiola, para aproximar-se da musicalidade Afro-latino. Com isso, podemos entender que embora existam diferentes versões entre os manuscrito e edições posteriores como a de Romeu Di Giorgio, Richard Stover e Jesus Benites, entre outros, isso não altera a essência da música, permanecendo a estrutura, motivo melódico e tonalidade (GOMES, 2016, p. 54).

<sup>3</sup> No original: “Dated November 4, 1943 and signed by Barrios. The manuscript contains a dedication made by Barrios disciple Dr. Roberto Bracamonte on August 15, 1954, gifting the piece to Paraguayan guitar Sila Godoy” (MORSELLI, SALCEDO, 2007, p.175).

### 1.1.2 *Caazapá*

Com título de origem indígena<sup>4</sup>, *Caazapa* tem um caso parecido com o exemplo da *Danza Paraguaya*. Oxley, na mesma entrevista concedida a Gomes (2016) em 2015, define a música como um motivo popular que Barrios arranjou e reelaborou para música de concerto. Barrios faria a gravação da *Aire Popular* em 1928 em Buenos Aires.

A música *Caazapa* é dividida em duas seções contrastantes. A seção A é apresentada três vezes durante a peça, sendo que em cada reapresentação são acrescentadas notas com leves mudanças no tema. Já a seção B é dividida em duas partes (B1 e B2) e quando repetida não é acrescentada nenhuma alteração.

Por ser um motivo popular, talvez, *Caazapa* apresenta uma quantidade significativa de diferentes edições, principalmente em relação ao ritmo. As figuras a seguir mostram dificuldades que intérpretes encontram nessa vertente para escolha de uma edição que se aproxima com a ideia primária da obra.

Para exemplificar essa questão, fizemos a comparação do mesmo trecho em três edições feitas em períodos diferentes, sendo duas do mesmo autor, Richard Stover – de 1977 e 2003 – e uma de Chris Erwich de 2017. Começando com a seção A, na comparação entre as duas edições de Stover, é possível verificar que a primeira diferença ocorre na fórmula de compasso. Enquanto a edição de 1977 propõe a leitura em compasso 6/8 e 3/4 a edição de 2003 propõe a leitura apenas em compasso 6/8. Porém, podemos observar que as maiores diferenças ocorrem na divisão rítmica de cada edição.



**Figura 03:** *Aire popular (Caazapa)*. Edição R. Stover, 1977. C. 04-06. Agustín Barrios.

<sup>4</sup> Caazapá é a forma Guarani do Tupi caçapaba (ou caçapava): topônimo do Paraguai e Argentina (CHIARADIA, 2008, p. 126).



**Figura 04:** *Aire popular (Caazapa)*. Edição R. Stover, 2003. C. 04-06. Agustín Barrios.

Para fazer suas transcrições, Erwich (2017) utiliza quatro tipos diferentes de *softwares* em obras gravadas por Barrios. O pesquisador explica que além dos *softwares*, ele também utilizava os manuscritos para auxiliar nas suas escolhas. Além disso, segundo o autor, em algumas gravações a tarefa de transcrição era de extrema dificuldade, em virtude da forma que Barrios fazia suas gravações:

Um segundo desafio tinha a ver com a forma como Barrios interpretava suas composições: ele tocava com muita liberdade. Parece que Barrios via a partitura principalmente como um item de suporte mental, tocando e inspirado principalmente por instinto e espírito, desconsiderando as assinaturas de tempo ou ritmo, tornando a tarefa de transcrição extremamente difícil às vezes (ERWICH, 2017, p.06)<sup>5</sup>.

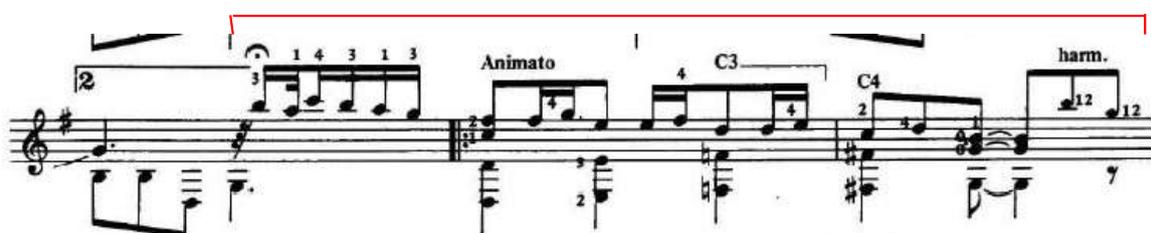
Na edição de Erwich (2017) da música *Caazapa*, a fórmula de compasso escolhida para representar a seção A, é a 3/4. Além da fórmula de compasso, podemos observar que também ocorre diferenças na divisão rítmica em relação as duas edições de Stover, vistas nas figuras anteriores.

<sup>5</sup> No original: “A second challenge had to do with the way Barrios interpreted his compositions: he played very freely. It seems that Barrios viewed the score primarily as a mental support item, playing and inspired mainly by gut and spirit, disregarding time or rhythm signatures, making the transcription task extremely difficult at times” (ERWICH, 2017, p.06).



**Figura 05:** *Aire popular (Caazapa)*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 06-15. Agustín Barrios.

Seguindo para seção B, além da mesma problemática da divisão rítmica, acontece mudanças e acréscimo de algumas notas, principalmente na seção B1. Entre as edições de Stover, a principal diferença está na fórmula de compasso. Enquanto a edição de 1977 mantém toda música em compasso 3/4, a edição de 2003 escreve a seção B em compasso 2/4.



**Figura 06:** *Aire popular (Caazapa)*. Edição R. Stover, 1977. Seção B. C. 10-12. Agustín Barrios.



**Figura 07:** *Aire popular (Caazapa)*. Edição R. Stover, 2003. Seção B. C. 10-13. Agustín Barrios.

Embora haja diferenças na divisão rítmica, sobretudo nos compassos 34 e 35, a edição de Erwich (2017) aproxima-se da edição de Stover de 2003 na seção B.

**Figura 08:** *Aire popular (Caazapa)*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. Seção B. C. 30-38. Agustín Barrios.

Importante destacar que isso não é exclusividade da música paraguaia e nem dos arranjos e composições de Barrios. Mario de Andrade, por exemplo, em seu livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, fala sobre a dificuldade de se escrever na partitura a execução de ritmos e motivos populares com a precisão perfeita:

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as subtilezas pra invenção do cantor, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito (ANDRADE, 1922, p. 21).

Outro exemplo que pode ser usado e ocorre em outros casos é o de transcrições para partitura de gravações de canções da música popular brasileira. Wisnik (2005) menciona em seu trabalho *Livro de Partituras* que “as partituras buscam registrar o essencial das canções, mas não de uma forma literal”. Contudo, o autor relata que existem canções que desafiam a escrita musical:

*Tempo sem tempo*, por sinal, como próprio nome indica, é o caso extremo, entre todas essas, de uma canção que desafia a escrita por causa da sua pulsação flutuante, ligada à própria expressão do ritmo da frase, sem unidade de compasso. Em outra medida, é o que acontece também em canções oscilantes na pulsação, como “*A olhos nus*”, “*Sem receita*” e *Se meu mundo cair*” (WISNIK, 2005, p. 05).

Portanto, podemos entender que as dificuldades encontradas pelos editores em registrar na partitura a música *Caazapa* e outras gravações de Barrios, compreende-se pela complexidade de se fazer uma edição através da interpretação gravada. Além disso, também mostra a razão de haver uma quantidade de versões que divergem entre os próprios violonistas.

### 1.1.3 *Cueca*

Há várias fusões culturais na *Cueca* chilena. Segundo Enrique Sandoval (2018), a *Cueca* chilena é uma “evolução da *Zamacueca* peruana e uma variação do fandango espanhol com influências africanas trazidas para o Chile na década de 1820”<sup>6</sup>. Além disso, provavelmente o desenvolvimento do gênero até se tornar *cueca* chilena tenha ocorrido após sua assimilação pela cultura durante o século XIX. Por tradição, “a dança é executada por cantores com acompanhamentos de violão, harpa e ‘tormento’, um instrumento de percussão chileno tocado com as mãos” [...] <sup>7</sup>(SANDOVAL, 2018, p. 11-12).

Barrios, ao compor a *Cueca*, combinou seções instrumentais e vocais. Segundo Sandoval, é importante que o *performer* entenda a música para fazer escolhas informadas. Além do mais, é importante entender que:

No caso da *cueca* chilena, até quando não é essencialmente um gênero improvisado, algumas áreas permitem ser executadas ligeiramente diferentes, como outra possibilidade ou quando se repetem. Essas seções geralmente correspondem a passagens introdutórias, passagens instrumentais e ideias musicais (SANDOVAL, 2018, p. 30).<sup>8</sup>

Nas figuras 09 e 10, temos duas composições de *cuecas* chilenas para violão. No decorrer das músicas, podemos observar as semelhanças rítmicas entre elas. Embora as duas

---

6 No original: “*The Chilean Cueca is an evolution of the Peruvian zamacueca, a variation of the Spanish fandango with African influences that was brought to Chile during the 1820s*” (SANDOVAL, 2018, p. 11).

7 No original: “*The dance is performed by singers with accompaniments of guitar, harp, and “tormento,” a Chilean percussion instrument played with bare hands*” [...] (SANDOVAL, 2018, p. 12).

8 No original: “*In the case of the Chilean cueca, even when it is not essentially an improvisatory genre, some areas allow to be performed slightly different either as another possibility or when they are repeated. These sections usually correspond to introductory passages, instrumental passages, and musical ideas (including a variation of the rhythm) that are recurrent along the work*” (SANDOVAL, 2018, p. 30).

músicas estejam em fórmula de compasso diferentes, a hemíola no baixo na *Cueca Chilena*, arranjada por Antonio Lauro, aproxima as duas obras.

**Cueca**  
(from the "Suite Andina") Agustín Barrios Mangoré

Moderato

nat. harm. 8va

Figura 09: *Cueca*. Edição R. Stover, 2003. C. 01-06. Agustín Barrios.

**Cueca Chilena**  
"Tu eres la estrella más linda"

Anónimo  
Arranged for guitar by Antonio Lauro, 1984  
Revised by Alvirio Díaz

♩. = 80

Ossia A. D. (sempre)

Figura 10: *Cueca Chilena*. Edição Antonio Lauro, 1984. C. 01-04. Anónimo.

#### 1.1.4 Choro da Saudade e Maxixe

Por volta de 1910, Barrios, aos 25 anos de idade, muda-se para Buenos Aires. Esse período é um marco na história do violonista porque dá início a uma turnê nos países da

América Latina, onde viria a dar vários concertos e deixaria um legado consistente de composições e gravações.

Nessa turnê pela América Latina, Barrios tem duas largas passagens pelo Brasil, sendo a primeira entre os anos 1915 e 1920 e a segunda entre os anos 1929 e 1931. No início da primeira passagem, Barrios circula em várias cidades do Sul e Sudeste, apresentando-se nas seguintes capitais: Porto Alegre, Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo (DELVIZIO, 2011 p. 47).

Fazendo um recorte da passagem de Barrios pelo Rio de Janeiro, houve relatos em que o compositor frequentava a loja de instrumentos musicais O Cavaquinho de Ouro, onde se encontrou com músicos populares que costumavam se apresentar naquele local, como João Pernambuco e Quincas Laranjeiras. Podemos talvez deduzir, com isso, que o contato com a música praticada nessa época no Rio de Janeiro pode ter sido um dos motivos de inspiração para Barrios compor obras como *Choro da Saudade* e *Maxixe*.

Pelo fato de o *Choro da Saudade* conter o gênero musical brasileiro “Choro” e o título *Maxixe* ser uma referência direta a uma dança típica brasileira, consideramos haver associação de Barrios com a cultura Brasileira, mesmo que relativa. O mesmo acontece com os títulos *Danza Paraguaya* e *Cueca* em relação ao Paraguai e ao Chile. Segundo Dorfles (1992), “a música é talvez a única forma artística cuja a capacidade associativa é inesgotável”.

Além dos títulos nos induzirem a fazer uma relação com a música brasileira, *Choro da Saudade* e *Maxixe* contém elementos em sua estrutura musical que também aproximam com a música do nosso país. O *Choro da Saudade*, por exemplo, possui harmonia tonal e compasso binário, se aproximando do choro brasileiro principalmente pelas células rítmicas utilizadas. Observamos abaixo a comparação de dois trechos do *Choro da Saudade* com o *Choros n°1* de Heitor Villa-Lobos:



*Maxixe*

Agustín Barrios Mangoré

**Figura 13:** *Maxixe*. Edição R. Stover, 2003. C. 01-08. Agustín Barrios.

CHORO

JOÃO TEIXEIRA GUMARÃES  
(João Pernambuco)

os CHORO de  
ribio Santos

$\text{♩} = 100$

**Figura 14:** *Graúna*. Edição Turíbio Santos. C. 01-08. João Pernambuco.

Outra música de destaque no Rio de Janeiro naquela época e que apresenta alguma similaridade com *Maxixe* é a música *Odeon* de Ernesto Nazareth. Importante salientar que *Odeon* foi retratada como Tango Brasileiro, porque o gênero *Maxixe* era mais ligado às camadas populares com baixa renda, colocando parte da “elite econômica” a julgá-la como imoral e vulgar (BASTOS, 2014, p. 10). Por esse motivo, compositores buscaram uma alternativa que fosse aceita em ambas as classes, ou seja, retratando maxixes como tangos.

Observamos que as composições apresentadas nesse capítulo estão ligadas ao conceito de cultura ativa, onde Barrios receberia influência primeiramente da cultura construída por meio da interação entre costumes dos povos ameríndios e colonizadores europeus e imigrantes que vieram para América Latina. Além desse fato, as obras do violonista paraguaio estão associadas ao hibridismo cultural que acontece nos países da América Latina em um ciclo contínuo. Pelo fato de Barrios ter vivenciado a cultura de outros países em suas turnês pela América Latina, supomos que suas obras tenham absorvido elementos (rítmicos, melódicos e harmônicos) que caracterizem parte cultural do continente sul-americano a que estava mais exposto através de suas turnês.

## **1.2 Referências Europeias**

Como visto no capítulo anterior, o hibridismo cultural ocorrido na América Latina, a começar pelo período de colonização, também está incorporado no processo criativo de Barrios. No entanto, outros desdobramentos podem ter influenciado o compositor a fazer alusão à música europeia em suas obras.

Um fator importante para compreender as possíveis motivação de Barrios é se perguntando de que maneira aconteceu a inserção da música europeia na América Latina no período colonial. Larsen (2015), explica que durante o início do período de colonização no século XVI, os povos vindos da Europa tinham uma tese que exibiam uma suposta superioridade racial, isso para justificar sua invasão, exploração e a dominação dos povos que viviam naquela época na região. Com isso, na tentativa de recriarem o modo em que viviam em seus países de origem, impuseram sua cultura, música e religião, descartando o interesse na cultura que já existia dos povos indígenas e mais tarde dos povos africanos.

De certa maneira, isso levou os povos “colonizados”, a aprenderem aquela nova música e cultura, mesmo que fosse contra a vontade própria. Os primeiros responsáveis a introduzirem a cultura europeia foram os jesuítas. Desse modo, já no século XVIII, através da educação musical que estava sendo realizada pela igreja católica, começaram a surgir compositores locais que haviam aderido ao modelo que era praticado na Europa, principalmente nas composições de música sacra. Vale destacar que nessa época, assim como na Europa, a profissão do mestre de capela também teve grande relevância para os compositores na América Latina (LARSEN, 2015, p. 111-112).

Segundo Garcia (1984, p. 64), depois da importação cultural realizada na era colonial – como, por exemplo, as polifonias clássicas espanholas e italianas, as aberturas, variações e as sonatas, e com a popularidade das óperas italianas, francesas e alemã, assim como a música de salão – o que fortaleceu o crescimento da cultura musical hispano-americano nos séculos XVIII e XIX foi a imitação feita pelos compositores latino-americanos. Nessa altura os compositores faziam a imitação de forma espontânea, começando aos poucos a mescla entre suas produções e as características da cultura local. É importante dizer que foi durante boa parte do século XVIII e inícios do século XIX que ocorreram situações que levaram à independência da América espanhola e à conseqüente divisão das colônias em países como os conhecemos hoje.

Partindo para o início do século XX, com o fim da primeira guerra mundial em 1918, houve uma grande movimentação de compositores latino-americanos em direção a Europa. Esses compositores tinham como objetivo vivenciar a música europeia de concerto e aperfeiçoar suas técnicas de composição. Dois exemplos de compositores importantes para o violão e que fizeram essa trajetória – além de serem contemporâneos de Barrios – são Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Manuel M. Ponce (1882-1948).

Depois do gênero popular, a música de concerto finalmente cruzou os mares. Com a avalanche de turistas norte-americanos e sul-americanos que invadiram a capital francesa na primeira década após o fim das hostilidades causada pela guerra em 1918, chegaram escritores e músicos, muitos deles para residir longos anos em Paris, para se aperfeiçoarem com Paul Dukas ou Nadia Boulanger e para participar na então crescente vida musical europeia. Foi nessa época que Heitor Villa-Lobos [...] e quando Manuel M. Ponce começou sua colaboração com Andrés Segovia [...] (GARCÍA, 1984, p. 61)<sup>9</sup>.

Villa-Lobos teve papel importante no movimento modernista brasileiro, após sua primeira ida a Paris – em sua segunda fase como compositor, compôs obras que combinavam elementos nacionalistas – popular e folclórico – com componentes da música moderna. Conforme expõe Prada (2008), o *Chorinho* composto por Villa-Lobos em 1923, “é uma peça que possui outras características que não as da música popular pura” [...] “no *Chorinho* já se

---

9 No original: “Después del género popular, la música de concierto llegó por fin a cruzar los mares. Con la avalancha de turistas norte y suramericanos que invadió la capital francesa durante el primer decenio siguiente al armisticio de 1918, llegaron los escritores y los músicos, muchos de éstos para residir durante largos años en París, para perfeccionarse con Paul Dukas o Nadia Boulanger y para participar en la entonces floreciente vida musical europea. Fue en aquella época cuando Heitor Villa-Lobos [...] y cuando Manuel M. Ponce inició su colaboración con Andrés Segovia” [...] (GARCÍA, 1984, p. 61).

nota uma harmonia mais elaborada e mudanças rítmicas complexas” (PRADA, 2008, p. 65). Behague (1994) colabora com a argumentação de Prada (2008) ao analisar a série de *Choros*:

A série de Choros, em especial, representa o primeiro grande passo em direção não somente à incorporação de inspiração nativa, mas também à assimilação de muitas técnicas composicionais contemporânea europeia. Para executar a série, Villa-Lobos começou com expressão simplista do gênero urbano e construiu gradualmente formas e expressões mais complexas em uma amálgama de batidas e peças de música tradicional nativa e afro-brasileiras, canções de roda, e outros gêneros de música de dança popular urbana, frequentemente em uma atmosfera de acontecimento carnavalesco, tudo com um vocabulário técnico decididamente modernista (BÉHAGUE, 1994, p. 156, apud, PRADA, 2008, p. 65).

Além do mais, como já exposto, compositores latino-americanos – principalmente no século XVIII e XIX – tinham a prática de tentar imitar a música europeia em suas composições. Porém, já na metade do século XX vemos Villa-Lobos ser um crítico dessa prática:

O Brasil levou muito tempo, meus amigos, muitos anos a imitar, a macaquear a papaguear. Mas graças a Deus procurou um espelho, ou encontrou por acaso o reflexo da realidade de uma grande raça, de uma grande nação. E verificou que nunca poderiam ser eles mesmos se não fizessem à sua maneira, não imitando ninguém (VILLA-LOBOS, 1951, apud, MOREIRA, 2009, p. 08).

Podemos encontrar semelhanças dessas ideias entre o mexicano Manuel Ponce e Villa-Lobos. Ponce, que aos 22 anos foi para Europa aperfeiçoar seus estudos, fez parte do movimento modernista da época, partilhando das mesmas ideias de Villa-Lobos em relação a composição de suas obras com características nacionalista, pois entendia que no período de colonização a cultura popular havia sido deixado de lado pelos europeus.

Assim foi também o caminho de Ponce, que viu na composição uma forma de construção dessa independência cultural em relação à Europa. Ele operava também com a música popular e fazia com que gestos rítmicos e melódicos desta se fizessem presentes em suas peças, assumindo e desenvolvendo seu autorreconhecimento como compositor ativista, comprometido com a identidade nacional mexicana (GLOEDEN e MORAIS, 2017, p. 03).

Dessa forma, fica exposto que o processo de colonização e introdução da cultura musical europeia ocorrido na América Latina influenciou compositores a fundamentarem suas obras dentro de estruturas da música de certos países da Europa. Além disso, a ida de compositores latino-americanos para estudar na Europa contribuiu para o crescimento da

música de concerto na América Latina, com a exportação da mesma para aquela região. Esses fatos provavelmente tiveram influências nas composições de Barrios dentro de sua vertente europeia. Vale ressaltar, por fim, que Barrios também teve uma rápida passagem pelo continente europeu, onde se apresentou como intérprete ao violão.

### 1.2.1 *Valsas Op. 08*

A Valsa é um gênero musical que ganhou prestígio como dança de salão nas festas da corte realizadas na Alemanha e Viena no final do século XVIII, tendo se expandido em seguida para o restante do continente europeu e países colonizados. Tradicionalmente tocada em compasso ternário, a valsa foi aderida por vários compositores da época, com destaque para Haydn, Mozart, Beethoven e, posteriormente, Strauss.

Segundo Barbeitas (1995), a Valsa “surgiu nos subúrbios Viena e na alta Áustria, onde nasceu em meio à ascensão social e política da burguesia, se consolidando com as revoluções que impuseram o absolutismo monárquico”. Além disso, há dúvidas de qual seria o estilo antecessor à valsa. Segundo Manfrinato (2019), os Alemães/austriacos costumavam disputar o páreo com os franceses. A pesquisadora ressalta que para os alemães/austriacos a valsa seria uma descendência evolutiva das danças *Drehtanz* e/ou *Ländler*. Já os franceses acreditavam que a valsa teria se derivado da *Volta Provençal*, dança que teria migrado para a Alemanha, dando origem à *Walzer* (MANFRINATO, 2019, p. 42).

Como se tornou um gênero de prestígio na Europa, compositores violonistas perceberam que poderiam utilizar esse recurso como forma de promover o violão, já que em meados do século XIX ocorreu certa queda na popularidade do violão (discutiremos sobre isso no segundo capítulo). Um exemplo desse período são as transcrições das *Seis Valsas Op. 39*, que originalmente foram compostas para orquestra e foram arranjadas para duas guitarras por Fernando Sor. Seguindo esse raciocínio Almeida (2014), assegura que:

A necessidade de projetarem a sua imagem como músicos atuais, começam a compor valsas com a intenção de chegar a um público mais exigente e mais vasto. Desta forma, os guitarristas compositores, pretenderam agradar cada vez mais à diversidade e exigência dos ouvintes, com isso atrair mais público de forma a encherem salas de concerto (ALMEIDA, 2014, p. 14).

No caso das valsas paraguaias compostas por Barrios, segundo Almeida (2014), além das influências hispânica devido a colonização, as valsas contêm elementos típicos da cultura Guarani, como os ritmos e essências nacionalistas:

A valsa na guitarra é, de facto, um elemento de exposição musical do Paraguai. As composições das valsas para o referido instrumento por Barrios, são elementos do conhecimento das obras clássico românticas trazidas por músicos, turistas, e emigrantes oriundos da Europa. Provavelmente terá havido uma maior influência hispânica, eventualmente devido à colonização do Paraguai por parte dos Espanhóis. Barrios, utiliza para a escrita da valsa uma forma natural, que é a união do seu conhecimento guitarrístico europeu, com os ritmos típicos Guaranis, e toda a idiomática essência tradicional Nacionalista (ALMEIDA, 2014, p. 15-16,).

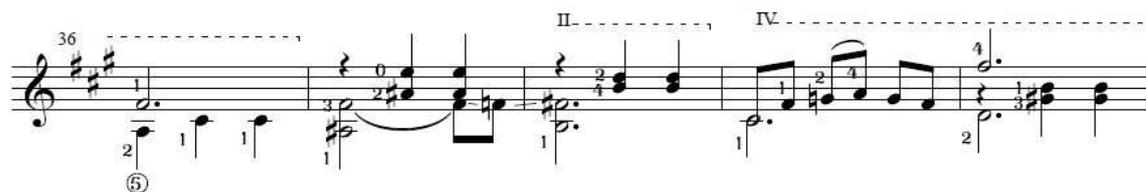
Um exemplo que corresponde à citação de Almeida (2014), é a *Valsa Op. 08 n° 01 - La Primavera*. Essa composição de Barrios é dividida em três seções contrastantes, A1 e A2, B1 e B2 e C1 e C2. Como podemos observar na próxima figura, a seção A1 e A2 possui uma melodia flexível e aberta, com os *mordentes* no tempo forte, dando uma expressividade característica à melodia, passando talvez uma ideia de liberdade, muito usada no período romântico.

(La Primavera)

Agustin Barrios Mangore

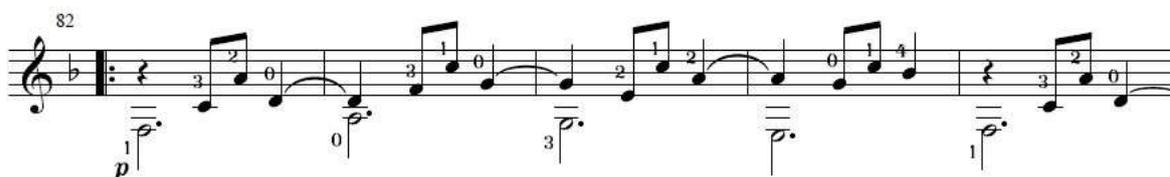
**Figura 15:** *Valsa Op 08 n° 01 - La Primavera*. Edição *The Guitar School*, 2003. Seção A1. C. 01-05. Agustín Barrios.

Seguindo para seção B1 e B2, nos parece que Barrios quis explorar características composicionais de valsas europeias. Isso acontece pelo fato de a seção ter uma melodia em boa parte feita por notas longas, com o baixo no tempo forte e o acompanhamento nos tempos fracos (2 e 3).



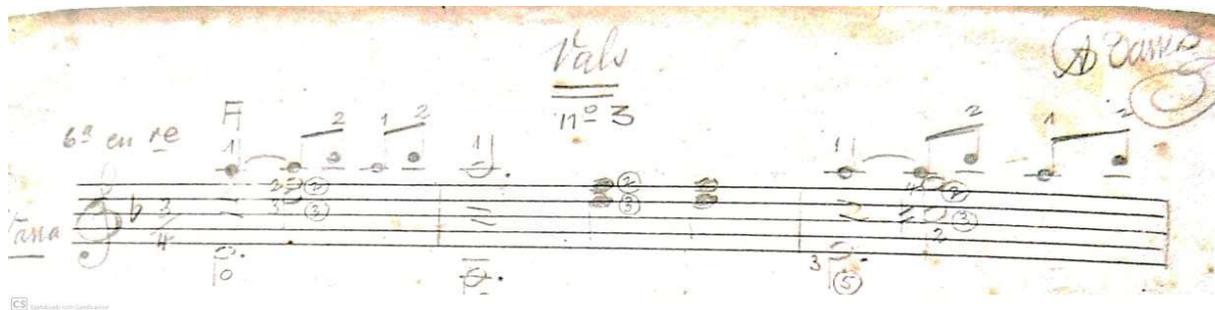
**Figura 16:** *Valsa Op 08 n° 01 - La Primavera*. Edição *The Guitar School*, 2003. Seção B1. C. 36-40. Agustín Barrios.

Já na seção C percebe-se que Barrios explora a seção com ritmo movido, buscando explorar a seção com elementos característicos da música paraguaia.



**Figura 17:** *Valsa Op 08 n° 01 - La Primavera*. Edição *The Guitar School*, 2003. Seção C1. C. 82-86. Agustín Barrios.

Barrios gravou também as *Valsas Op. 08 n° 02, 03 e 04*, estando entre as obras mais tocadas do compositor (especialmente as de número 3 e 4). Dessas, a *Valsa Op. 08 n 03* é a que possui mais diferenças entre a gravação, manuscrito e edições. A primeira ocorre já no início e é bem conhecida entre os intérpretes e admiradores da obra do compositor: no manuscrito feito por Barrios – entre os anos de 1919 a 1920 – não há a introdução que aparece na gravação do próprio violonista compositor:



**Figura 18:** *Valsa Op. 08 n 03*. Manuscrito Barrios, 1919-1920. Seção A, C. 01-03. Agustín Barrios.

A segunda diferença reside em partes que Barrios acelera o andamento em sua gravação. Por ser um registro antigo, com deficiências advindas das próprias técnicas de gravação, fica difícil a identificação de algumas notas e ritmos. O arpejo no final da seção B, por exemplo, é um trecho que diverge bastante entre o manuscrito e algumas edições. O trecho possui diferenças entre notas e ritmo.

Figura 19: *Valsa Op. 08 n 03*. Manuscrito Barrios, 1919-1920. Seção A, C. 01-03. Agustín Barrios.

Figura 20: *Valsa Op. 08 n 03*. Edição R. Stover, 1979. Seção B, C. 01-03. Agustín Barrios.

Outra passagem que diverge entre as edições e manuscrito, principalmente em relação às notas, é em outra passagem na seção C, na qual Barrios acelera o andamento em sua gravação.



**Figura 21:** *Valsa Op. 08 n 03*. Manuscrito Barrios, 1919-1920. Seção A, C. 01-03. Agustín Barrios.

A printed musical score on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a circled number '65' in a box. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings (1-4) written above. A red horizontal bracket is drawn above the staff. Below the staff, the word 'accel.' is written under the first few measures, and 'ritard.' is written under the last few measures. There are also some circled numbers (3, 4, 5) and other markings.

**Figura 22:** *Valsa Op. 08 n 03*. Edição R. Stover, 1979. Seção B, C. 65-68. Agustín Barrios.

Outro ponto importante é que na página final da edição dessa música, feita por Stover em 1979, há mais duas variações possíveis da figura anterior. Portanto, podemos compreender que as diferenças entre essas passagens e outras vistas anteriormente demonstram que a obra de Barrios pode ainda conter lacunas que merecem, talvez, revisões futuras.

### 1.3 Estudos

Métodos musicais possuem como objetivo selecionar e organizar conteúdos de forma pedagógica para desenvolver habilidades (coordenação motora, leitura e percepção musical, interpretação de estilos, etc.) direcionadas à prática musical – instrumental/vocal. Reis e Garbosa (2010) ainda reiteram que os métodos também carregam o contexto histórico e cultural em que os compositores estão inseridos, além das concepções musicais defendidas por eles:

Métodos caracterizam livros didáticos manuscritos ou impressos, elaborados para atender as necessidades de professores e alunos de instrumento, refletindo uma realidade histórica, social e educacional. Tais livros apresentam, geralmente, orientações elementares de teoria musical, assim como orientações técnicas sobre o manuseio do instrumento, incluindo a maneira de sentar-se, de segurar o

instrumento e de produzir o som. Por meio de um “passo a passo”, os métodos são organizados de modo a apresentarem os conteúdos em uma ordem progressiva de dificuldades técnicas e musicais. Assim, além de exercícios para desenvolver a técnica específica de um instrumento musical, os autores costumam incluir um repertório ligado ao contexto cultural de origem, além de peças ou fragmentos relacionados ao repertório tradicional do instrumento (REYS; GARBOSA, 2010, p. 114).

A partir do século XVI, começam a surgir os primeiros métodos com obras para guitarra renascentista e vihuela. Segundo Pujol (1934) o primeiro método para guitarra – chamado de *Guitarra española y vandola* – foi desenvolvido por Juan Carlos Amat (1572 – 1642), tendo uma reedição datada de 1626. O método descreve formas de realização de acorde maiores e menores, estabelecendo também um sistema de notação para o instrumento (MARTINS, 2018, p. 57).

Após o desenvolvimento estrutural do instrumento e acréscimo da sexta corda, além de sua crescente popularização em meados do século XVIII, as discussões e aparecimento de novos métodos, principalmente elaborados por violonistas espanhóis relacionados à técnica do violão, aumentaram exponencialmente.

Estes métodos contemplavam exercícios graduais para ambas as mãos, escalas, arpejos, acordes, digitação para a mão esquerda e articulação dos dedos da mão direita, conceitos sobre o posicionamento e reflexões sobre a teoria musical. Uma das características pertinentes, nomeadamente do último método, era a proposta de adoção de unhas, no entanto estas deveriam ser curtas para não estragarem as cordas de tripa usadas naquela época (Cardoso, 2015 p. 26, apud, MARTINS, 2018, p. 57).

Contudo, foi no século XIX, considerada a época de ouro do violão, em que vários métodos se consolidaram e continuam sendo usados nos dias atuais, sobretudo nos primeiros anos de estudo dos violonistas. Dentre vários métodos, vale destacar: *Méthode Complète pour Guitare Op. 59* de Matteo Carcassi; *Introduction à l'étude de la Guitare, Op.60* de Fernando Sor; *Studio per la Chitarra, Op. 01* de Mauro Giuliani; *Coleccion de Estudios para Guitarra de Dionísio Aguado*; etc. Além desses métodos estarem voltados à introdução, teoria musical e ao desenvolvimento da técnica violonista, havia estudos com estrutura de uma pequena peça, que tinham a finalidade de introduzir às obras de maior envergadura, como sonatas, fantasias e temas com variações aos estudantes.



**Figura 23:** *Exercício de escala.* Edição americana do *Méthode Complète pour Guitare Op. 59*, 1890, New York. C. 01-09. Matteo Carcassi.



**Figura 24:** *Andantino.* Edição americana do *Méthode Complète pour Guitare Op. 59*, 1890, New York. C. 01-04. Matteo Carcassi.

Seguindo basicamente o mesmo modelo, métodos e estudos continuaram a surgir, adentrando o século vinte, tendo destaque os volumes da *Escuela Razonada de La Guitarra* feito por Emilio Pujol. Esses métodos foram desenvolvidos a partir de ideias sobre técnica do violonista Francisco Tárrega, seu professor, que é lembrado também por ser um dos introdutores de uma técnica mais moderna para o violão no século XIX, seguindo modificações composicionais e de construção do próprio violão. Entre as inovações, o violonista “introduziu alteração na posição da mão direita, que em vez de estar na posição oblíqua em relação às cordas passava a estar numa posição perpendicular em relação a estas” (MARTÍNS, p. 58, 2018).

Na primeira metade do século XX, os estudos para violão, além de explorarem aspectos técnicos e expandir possibilidades da música para violão, também se tornaram parte do repertório dos violonistas de concerto. A pedido do violonista Andrés Segovia, os *12 Estudos* compostos por Villa-Lobos entre os anos de 1924 e 1929, se tornaram um marco para o repertório violonístico. Segundo Tarasti (1994), os *12 Estudos* têm:

Como paradigma as entonações da música popular carioca nas figuras dos músicos que Villa-Lobos respeitava muito, como Quincas Laranjeiras, Anacleto de Medeiros, Sátiro Brilhar, Ernesto Nazareth e outros. Por outro lado, o título dos 12 *Estudos* em si mesmo é uma referência que remonta a numerosas coleções de peças na arte musical do ocidente, tais como as séries de estudos de Chopin, Paganini, Liszt, Debussy e Bach (TARASTI, p. 241, 1994, apud, PRADA, p. 83, 2008).

Prada (2008), ressalta ainda que foram trabalhadas várias possibilidades nos 12 *Estudos*, como por exemplo: posições fixas e posições de alta movimentação na mão direita, acordes repetidos e cordas soltas, escalas virtuosísticas, *rasgueados*, *ligados*, *glissandos*, e o uso alternado dessas possibilidades. Além disso, os *Estudos* muitas vezes tinham uma harmonia impressionista, atonal ou pseudo-tonal, e a inclusão de melodias brasileiras (PRADA, 2008, p. 84-85). Zanon (1991) acredita que essas características e modelos dos 12 *Estudos* serviu como fonte para música de violão no século XX e viria ser encontrado em outras obras para violão de compositores, como Leo Brouwer, Marlos Nobre, Camargo Guarnieri e Nuccio d'Angelo, entre outros (PRADA, 2008, p. 85-86).

Embora Villa-Lobos e Barrios tenham sido contemporâneos, o compositor paraguaio não adere em seus *Estudos* uma linguagem exatamente “modernista”. Stover (1992, p. 201) expõe que, diferente de Villa-Lobos – que se preocupava com os novos rumos que a música contemporânea e como estava participando do modernismo brasileiro – Barrios não tinha interesse pelas novas correntes e direções da música contemporânea.

No final de sua carreira e por motivos de saúde, Barrios se estabelece como professor de violão em El Salvador entre os anos 1940 e 1944. Nesse período, Barrios escreve um Caderno de Estudos que utiliza como material didático, contendo escalas de diversas formas, além de servir como estudo de harmonia. O Caderno teria sido elaborado a partir das necessidades de seus alunos.



**Figura 25:** *Cuaderno de Musica*, 1942, San Salvador. Agustín Barrios.

Portando, podemos compreender que a linguagem dos estudos que Barrios compôs, está ligado ao modelo feito no período clássico e romântico, pelo fato de ter contato com os métodos clássicos nos seus primeiros anos de estudo. Além disso, o compositor fez arranjos e transcrições de estudos de outros autores, como o *Estudo em Si Bemol Op. 29* de Fernando Sor, *Estudo n° 08* de Dionísio Aguado e *Estudos Op. 38* de Napoleon Coste, entre outros.

### 1.3.1 *Las Abejas*

A obra *Las Abejas* se corresponde a uma obra virtuosística, possuindo também caráter didático. É uma música que visa o estudo de arpejos com e sem posição fixas da mão esquerda, com andamento rápido. A música está escrita em compasso 12/8 e está dividida em duas seções que contrastam pela modulação de tonalidade: Fá maior na parte A e Ré menor na parte B.

Stover (1992, p. 207), diz que Barrios não inventou novas técnicas, mas que ele simplesmente pretendia ampliar e refinar as técnicas violonísticas posteriores ao que Tárrega já havia feito, com objetivo de obter outro nível de expressão. Embora em níveis diferentes em relação à dificuldade, ao comparar *Las Abejas* com *Estudo em Dó Maior* e o *Estudo em Mi Menor*, podemos observar as semelhanças entre os estudos de Tárrega e Barrios.

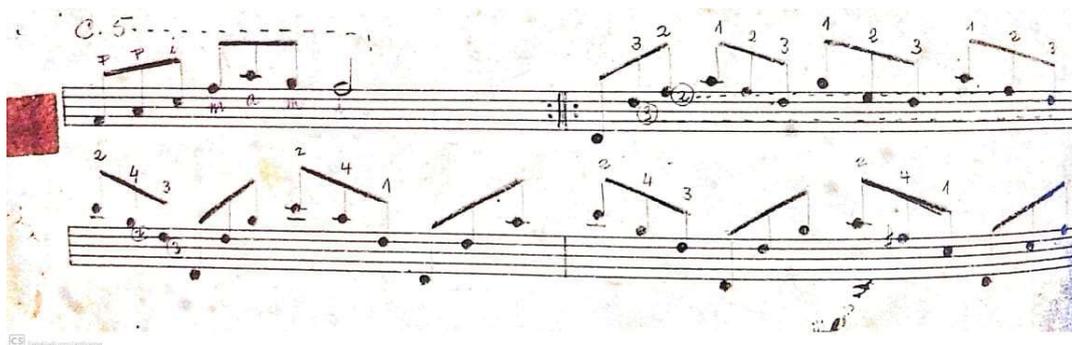


Figura 26: *Las Abejas*. Manuscrito Barrios, 1921. Seção B, C. 18-21. Agustín Barrios.

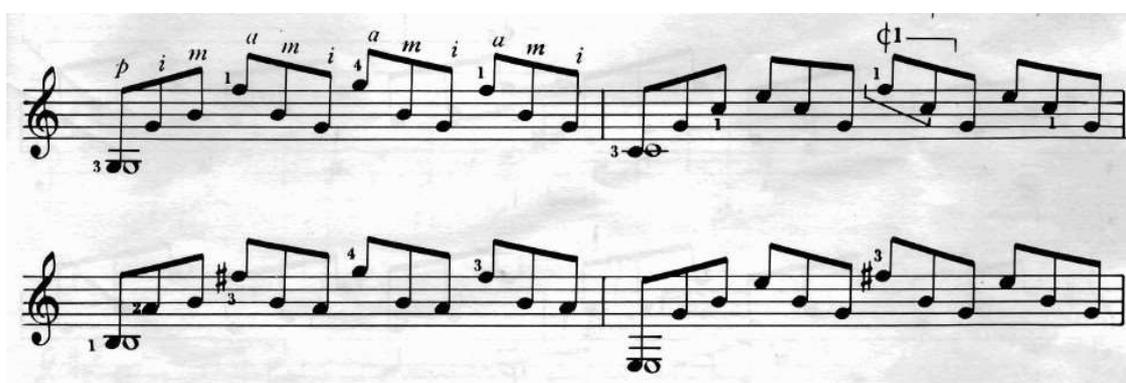


Figura 27: *Estudo em Dó Maior*. Edição Henrique Pinto, 1978. Seção B, C. 09-12. Francisco Tárrega.

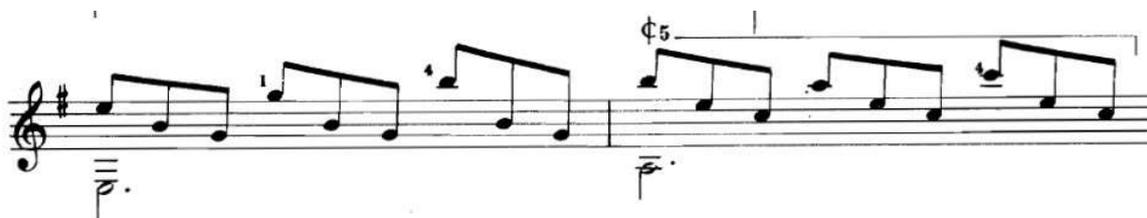


Figura 28: *Estudo em Mi Menor*. Edição Henrique Pinto, 1978. Seção B, C. 09-10. Francisco Tárrega.

### 1.3.2 *Estudo em Si menor*

Por se aproximar de elementos da linguagem do período barroco, especialmente das obras de Bach, a análise do *Estudo em Si menor* é importante para a continuação desse trabalho. Com isso, nesse subcapítulo poderemos compreender melhor a ligação entre Barrios e a obra de Bach, conseqüentemente nos auxiliando na análise do *Andante Religioso* e *Allegro Solemne*. A análise a seguir mostra a habilidade que Barrios tinha em compor contraponto e modificar os motivos e o tema do estudo.

The figure displays a musical score for 'Estudo em Si Menor' by Agustín Barrios, illustrating various imitations of the main theme and motifs. The score is in 2/4 time and G minor. The main theme is shown at the top, followed by the principal motif and its response. The imitations are as follows:

- Imitação do Tema em intervalo de 13<sup>a</sup> superior**: Imitation of the theme in a 13th superior interval.
- Imitação do M.P. Imitação da resposta**: Imitation of the principal motif and its response.
- Imitação do Tema em intervalo de 6<sup>a</sup> superior**: Imitation of the theme in a 6th superior interval.
- Imitação da inverção da resposta**: Inversion of the response.
- Imitação do M.P. Imitação da Resposta**: Imitation of the principal motif and its response.
- Imitação da inverção da resposta em intervalo de 6<sup>a</sup> inferior**: Inversion of the response in a 6th inferior interval.
- Imitação da inverção da resposta em intervalo de 8<sup>a</sup> inferior**: Inversion of the response in an 8th inferior interval.
- Imitação inversa do M. P. Livre**: Free inversion of the principal motif.
- Imitação do M. P.**: Imitation of the principal motif.
- Imitação retrograda inversa do M. P. expandida**: Retrograde inversion of the principal motif, expanded.
- Imitação retrograda inversa do M. P. intervalo de 2<sup>a</sup> superior**: Retrograde inversion of the principal motif in a 2nd superior interval.
- Imitação retrograda inversa do M. P.**: Retrograde inversion of the principal motif.

**Figura 29:** *Estudo em Si Menor*. Análise Robson da Silva, 2023. Seção A, C. 01-15. Agustín Barrios.

As cores ajudam a identificar as imitações, inversões e retrógradas dos motivos do *Estudo em Si Menor*, mostrando a habilidade de Barrios em fazer um estudo com características barrocas. Essa técnica de contraponto aparece em outras obras de Bach, principalmente nas *Fugas*. Na próxima figura, é possível perceber que além de desenvolver o motivo, Barrios também explora a polifonia implícita (aprofundaremos no capítulo 03) a três vozes.

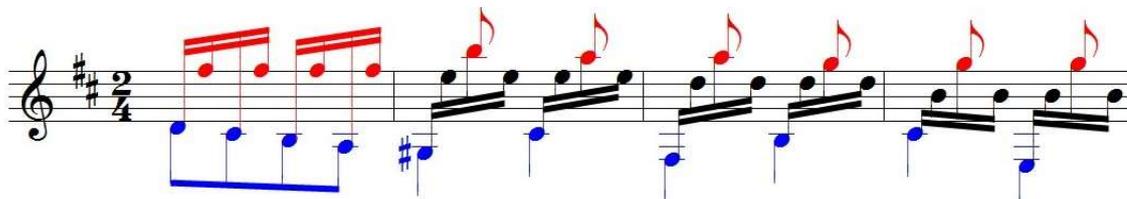


Figura 30: *Estudio em Si Menor*. Análise Robson da Silva, 2023. Seção B, C. 47-48. Agustín Barrios.

Além das características barrocas vistas nas figuras anteriores, na edição de 1977 do *Estudio em Si menor* feita por Jesús Benites há uma epígrafe em homenagem a Bach abaixo do título. Isso reforça os elementos analisados anteriormente e identifica uma relação do compositor com a obra de Bach.



Figura 31: *Estudio em Si menor*. Edição Benites, 1977. C. 01-03. Agustín Barrios.

#### 1.4 Referência e influência de Bach

Barrios não escreveu apenas o *Estudio em Si menor* com características Barrocas. Há outros exemplos demonstrando a utilização de elementos estéticos da música barroca no compositor em possível homenagem a Bach. Prada (2018) acredita que o *Prelúdio em sol menor*, mesmo apresentando um contexto clássico-romântico, se destaca pela aproximação bachiana, pela polifonia implícita (PRADA, 2018, p. 123). Oxley (2010) trás elementos que colaboram essa aproximação. Em sua análise, Oxley entende que o *Prelúdio em sol menor* é um exemplo típico de uma obra que se enquadra nas prescrições barrocas onde suas características ajustam-se ao uso da frase de continuidade, com uma fluidez rítmica constante, preenchendo todo o espaço linear com as semicolcheias que dominam a figuração

melódico-rítmica, sobre a técnica de contraponto (OXLEY, 2010, p. 61-62).

Barrios também fez muitas transcrições para violão de obras de Bach, além de utilizar as transcrições feitas por Tárrega para tocar em seus concertos. Dentre as listas de interpretação realizadas estão: *Preludio e Fuga, Gavota, Loure, Courante, Bourré, Gavota e Rondó, Allemande, Sarabande* (OXLEY, 2010, p. 201). Na figura abaixo, podemos observar que em programas de concerto não havia informações sobre a catalogação das obras de Bach interpretadas por Barrios.



**Figura 32:** Fac-símile do programa do "Ideal Club", 1º de setembro de 1931 (STOVER 1992, p. 121, apud DELVIZIO, 2011, p. 153,).

Além disso, entre suas gravações, Barrios gravou Louré (Bourrée I e II) da *Suite BWV 1009 n° 03 para Violoncelo*. É válido frisar que nessa época não existiam muitas transcrições de obras de Bach para violão, sendo os precursores, os violonistas Francisco Tárrega, Andrés Segovia e o próprio Agustín Barrios.

Portanto, podemos supor, talvez, que ao ter a tarefa pedagógica de fazer várias transcrições para violão de obras de Bach para tocar em seus concertos, Barrios pode ter

adquirido um conhecimento da estética barroca que pode ter sido fundamental – ou, pelo menos, influente - para determinar o seu estilo “neo-barroco” ao compor algumas obras com essa aproximação (OXLEY, 2010, p.198).

## **CAPÍTULO 02**

### **A conexão de Barrios compositor e intérprete com a música romântica**

O capítulo anterior teve com objetivo fazer uma abordagem das vertentes das composições de Barrios visando apontar as diferenças, características e dificuldades que violonistas encontram para executar músicas desse compositor. A partir do levantamento histórico e da análise comparativa das composições e performances registradas nas gravações de Barrios, esse capítulo terá como objetivo, analisar aspectos que evidenciam a conexão do Barrios compositor e intérprete, com músicas realizadas no século XIX. Importante frisar que a mostragem histórica que foi realizada do período romântico nesse capítulo, tem como objetivo evidenciar os principais pontos que conectam Barrios compositor e intérprete com a estética do período, entendendo que seria impossível tratar de todos assuntos do período. Com isso, as obras discutidas em vertentes separas poderão se unir, visando auxiliar o intérprete em escolhas de interpretação e de performance dessas obras.

#### **2.1 O violão no período romântico**

Durante a transição do século XVIII para o século XIX na Europa, houve um movimento de compositores que produziram uma profusão de obras e métodos para guitarra clássica, influenciando toda uma geração. Entre os compositores que tiveram destaque nesse período estão os espanhóis Fernando Sor (1778-1839) e Dionisio Aguado (1784-1849) e os italianos Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853) e Ferdinando Carulli (1770-1841). Apesar de todos esses compositores serem de suma importância para o violão, Fernando Sor foi provavelmente o que teve maior destaque no período da elaboração do novo violão de seis cordas simples como instrumento de concerto, como aponta Alves (2015):

Um dos grandes ícones do violão no período de transição entre o século XVIII e a primeira metade do século XIX foi o espanhol Fernando Sor. Ele não só tinha um papel central no desenvolvimento da técnica do violão, mas também foi um dos responsáveis por aumentar a credibilidade do violão como um “instrumento de concerto”. O legado de suas ideias pedagógicas e a importância de suas composições para violão guitarristas são, sem dúvida, evidentes em nossos tempos

(ALVES, 2015, p. 76)<sup>10</sup>.

Mesmo havendo todo esse movimento pró-violão, após essa fase há um período de certo declínio em relação à credibilidade que o instrumento havia conquistado como instrumento de concerto, supostamente pelo crescimento e o fortalecimento do repertório para piano, do corpo orquestral e da ópera no período romântico. Os compositores e as obras para piano e orquestra – incluindo a ópera – tiveram papel importante não apenas na retratação das principais características do período romântico, mas também como um aliado para a nova fase que viria acontecer ao violão.

O violão voltaria a ter maior prestígio na segunda e terceira décadas do século vinte, num movimento advindo desde os últimos anos do século dezenove. Essa nova fase do instrumento pode estar relacionada em virtude do aparecimento do violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), cujo principal continuador seria outro espanhol, Andrés Segovia. Visando o violão voltar a ter maior relevância como outros “instrumentos de concerto” – como foi na época de Sor – Tárrega transcreve obras de vários compositores (principalmente de piano), além de obras orquestrais, movimentos de quartetos de cordas e árias de óperas:

O caminho escolhido por Tárrega, para renovar o repertório violonístico e elevar a condição do instrumento, foi por meio de transcrições, como forma de revelar ao mundo musical que o violão foi capaz de dar conta de um discurso musical mais consistente. Embora ele também compôs cerca de 80 peças originais para violão, transcreveu mais de 100 obras por compositores como Beethoven, Schumann, Chopin, Verdi e Mendelssohn e de contemporâneos espanhóis como Isaac Albéniz (1860-1909) (ALVES, 2015, p. 105).

Para Clark (2009), Tárrega transcreveu um número ainda maior de obras para violão, passando de 200 transcrições, incluindo obras de outros compositores como Bach, Handel, Mozart, Schubert, Strauss, Tchaikovsky, entre outros.

Dentre esses compositores, ainda segundo Clark (2009), as transcrições feitas por Tárrega das obras de seu contemporâneo Isaac Albéniz (1860-1909), foram as mais

---

<sup>10</sup> No original: “*One of the great icons of the guitar in the transitional period between the eighteenth and the first half of the nineteenth centuries was Spanish Fernando Sor. He not only had a central role in the development of the guitar technique, but he was also one of the responsible for raising the credibility of the guitar as a “concert instrument.” The legacy of his pedagogical ideas and the importance of his guitar compositions to modern guitarists are undoubtedly evident in our times*” (ALVES, 2015, p. 76).

importantes, possivelmente por Albéniz ser um compositor relevante para o movimento nacionalista na Espanha e por ter algumas de suas obras para piano a utilização de técnicas que emulavam a música violonística, como os rasgueados flamenco. Entre as transcrições em evidência, estão: a *Suite Española n° 01 Op. 47* com os movimentos *Granada*, *Sevilla* e *Cádiz*, os *Cantos de España Op. 232* com os movimentos *Oriental* (transcrito para dois violões) e *Seguidillas*, além da *Pavana - Capricho Op.12* (CLARK, 2009, p 13).

Outro fato importante desse período, foram as modificações na estrutura do instrumento realizada pelo luthier espanhol Antonio de Torres Jurado (1817-1892). Incentivado pelo violonista Julián Arcas (1832-1882) (que mais tarde teria influência em Tárrega), Torres fez mudanças que contribuíram e revolucionaram o instrumento a partir de então. Segundo Zaczéski (2018), a principal mudança feita no instrumento foi a modificação da estrutura. Com o aumento da caixa acústica, alterações nas proporções e no reforço interno do tampo, além da definição do comprimento do braço em 650 mm, Zaczéski acredita que isso resultou em um instrumento com maior projeção sonora, ocasionando, talvez, maior interesse de pessoas pelo instrumento (ZACZÉSKI, 2018, p. 02) . Segundo Alves (2015, p. 103), “essas mudanças resultaram em um instrumento mais poderoso, com caráter distinto, riqueza de timbres e projeção direcionada”.

As modificações no violão trouxeram novas possibilidades musicais, possibilitando a Tárrega repensar a técnica que vinha sendo utilizada e o incremento de novas ideias para a melhor execução desse instrumento. Dudeque (1995) aponta algumas dessas contribuições:

Foi Tárrega quem definiu as bases da técnica moderna do violão. Entre seus méritos está a racionalização da digitação em obras para violão, antes raramente indicada nas partituras. O uso do toque de apoio (...) também foi sistematizado por ele. É conhecido que Arcas já usava este tipo de toque, mas foi Tárrega quem o aperfeiçoou. Esta maneira de pulsar as cordas acarretou mudanças na posição de mão direita. O dedo mínimo deixou de ser apoiado no tampo, como era de costume, e a mão direita passou a ser posicionada de forma livre e perpendicular às cordas. (...) Também a posição do instrumento em relação ao corpo do instrumentista foi racionalizada por Tárrega. A posição padrão adotada hoje em dia, em que o violão é apoiado sobre a perna esquerda, foi consequência da introdução e uso dos violões de maior tamanho construídos por Torres (DUDEQUE, 1995, p. 80-81, apud OLIVEIRA, 2020, p. 06).

O fato é que tanto as mudanças como as contribuições técnicas no violão foram responsáveis por influenciar uma geração de violonistas que apareceram posteriormente,

continuando a influenciar até nos dias de hoje. No entanto, vale destacar que foram os alunos de Tárrega os responsáveis pela materialização e divulgação de seus ensinamentos, com destaque para o violonista espanhol Emilio Pujol (1886-1980) que escreveu um método em quatro volumes intitulado *Escuela Razonada de La Guitarra*, baseado nos ensinamentos de seu professor Francisco Tárrega.

## 2.2 Características do Romantismo

Como em outros períodos da história, acontecimentos importantes podem demarcar o início ou o final de um movimento artístico. O romantismo surge em meio às revoluções sociais e intelectuais que aconteciam na Europa nas últimas décadas do século XVIII, em destaque a revolução francesa e o movimento intelectual iluminista. Nesse período, as pessoas que faziam parte do terceiro estado (burgueses e camponeses) buscavam o fim do sistema de governo absolutista, que privilegiava e dava poderes somente aos monarcas e à nobreza. O fim do sistema levou a ascensão econômica da burguesia e conseqüentemente, influenciou a forma que a música posteriormente seria realizada. Essa ascensão fez com que a música realizada somente nos salões da monarquia migrasse para as salas de concerto e teatros europeus, mudando a forma de comercialização musical. Essa mudança influenciou alguns compositores a compor obras que causassem impacto na plateia, o que motivava para estes voltarem aos teatros em outras oportunidades. Uma dessas conseqüências foi o aumento do número de instrumentos nas orquestras, seguindo as exigências composicionais. Além da orquestra, a ópera, a música de câmara e principalmente a música para piano ganham destaque nesse período romântico.

Não foi só na música e devido à revolução francesa que o movimento romântico se estabeleceu na Europa. De acordo com Einstein (1947), o espírito romântico permeou em todos os domínios da vida-arte, filosofia e política, não se manifestando como uma corrente única, e sim como uma série de ocorrências. Entre as nações europeias, apareceu primeiro na Inglaterra, seguido pela Alemanha e, por fim, na França. Entre as artes, o movimento romântico apareceu primeiramente na poesia, seguido pela pintura e – apenas depois – na música. No entanto, Einstein acredita que foi na música que o espírito romântico se tornou mais forte (EINSTEIN, 1947, p. 04). Muitas composições musicais românticas tinham ligação com outras artes, como pintura e literatura. Bennett (1986) expõe que:

Não raro, uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto pelo compositor, ou algum poema, ou romance que lera. Imaginação, fantasia e espírito de aventura são ingredientes fundamentais do estilo romântico. Dentre as muitas ideias que exerceram enorme fascínio sobre os compositores românticos, temos: as terras exóticas e o passado distante; os sonhos, a noite e o luar; a natureza e as estações do amor; as lendas e o conto de fadas; o mistério a magia e o sobre natural (BENNETT,1986, p. 57).

Além do mais, entre as principais práticas que aconteceram no romantismo estiveram a busca por liberdade em suas obras, o rompimento com as formas rígidas do classicismo e a manifestação com maior ênfases nas emoções, expondo sentimentos relacionados às frustrações individuais. De acordo com Paz (1993, p. 204), o homem nesse período estava na procura do reencontro consigo mesmo e com a natureza, visando conquistar a liberdade individual. O autor reitera, também, que o romantismo seria uma reação ligada às frustrações durante o período da revolução.

### **2.2.1 Início do romantismo**

Einstein (1947), relata que na música, Beethoven (1770-1827) foi o precursor em compor obras com características que posteriormente viriam a desaguar no romantismo. Para Ribeiro (2010, p. 58), Beethoven inaugura a tradição do compositor livre, escrevendo para si, trazendo a marca de liberdade, compondo obras que não estavam preocupadas em respeitar as regras que eram seguidas no período clássico. É importante evidenciar que a obra de Beethoven é dividida em três fases, sendo que a partir de sua segunda fase é que as principais características que inovariam o novo período começariam a surgir. Segundo Alquino e Massa (2022), é também nessa segunda fase que o compositor atingiria sua maturidade artística. Já para Lockwood (2004):

Beethoven tornou-se, para os ouvintes, a partir de meados do século XIX, o centro canônico ocidental. A sequência impressionante de obras tão importantes transformou suas inovações em procedimentos consagrados e estabeleceu um novo padrão de perfeição intelectual e emocional que nunca mais se perdeu (LOCKWOOD, 2004, p. 238, apud, SANTOS, 2012, p. 10).

Entretanto, entre os anos de 1814 e 1827, já comedido pela surdez de três décadas, já em sua última fase, Beethoven é mais ousado no uso da linguagem e de expansão da forma (ALQUINO e MASSA, p 05, 2022).

Entre as obras compostas por Beethoven, a sinfonia n° 03 – Heróica, marca o início da sua segunda fase composicional. Para muitos autores, a obra é um marco inicial da transição do classicismo para o romantismo. Para Ribeiro (2010, p. 70), a Sinfonia n° 03 é um “ponto radical na história da música” e mostra a genialidade de Beethoven. Como vimos, é em sua última fase que Beethoven está mais próximo das características do romantismo, demonstradas também em suas obras pianísticas. Sobre isso, Suchitphanit (2019) faz uma breve descrição das três últimas sonatas para piano:

Os elementos musicais das três últimas Sonatas evidenciam a demonstração das sonatas como instrumentos nesta evolução da música ocidental do Clássico ao Romântico. (...) As três últimas Sonatas, Op. 109, 110 e 111 têm elementos musicais comuns que representam o estilo tardio de Beethoven (1816-1827): abordagem narrativa, lirismo e textura contrapontística. Além disso, as peças demonstram o uso que Beethoven faz de trinados e estruturas formais que tendem a ser soltas na forma, mas rígidas e tradicionais de maneiras fundamentais. (SUCHITPHANIT. 2019, p.4, apud, MARQUES, 2022, p. 29).

Além das últimas sonatas para piano, outras obras evidenciam o pensamento artístico de Beethoven em sua última fase:

A última fase, de 1814 a 1827, seria o período das obras monumentais e das grandes inovações: a *Missa Solene* (1818-1822), a *Nona Sinfonia* (1822-1824), os últimos quartetos de cordas (1825-1826). É a fase de maior e mais profunda interiorização, chegando a expressões que os contemporâneos só sabiam explicar pela surdez, e que hoje se nos afiguram como abstrações sobre-humanas e como grandes documentos humanos (RIBEIRO, 2010, p. 58).

Outros compositores contemporâneos de Beethoven também foram importantes na primeira fase do período romântico, como Carl Maria von Weber (1786-1826) que, entre suas composições, a ópera *Der Freischütz* (1821) se destaca por se tornar popular e estabelecer a ópera alemã no romantismo e, um pouco mais tarde, Franz Schubert (1797-1828), com obras como *Ellens Gesang III, D839, Op. 52 n ° 6* (1825), que se tornaria posteriormente popular com o título *Ave Maria*, muito em virtude das adaptações feitas no texto original para uma oração da igreja católica.

A ópera também teve grande influência na transição da música clássica para o romantismo. O trecho abaixo é um recorte do IV Ato da ópera *Roméo e Juliette* do compositor francês Charles Gounod (1818-1893), baseada na obra de dramaturgia de William Shakespeare (1564-1616). Nesse ato, que é uma *ária*, podemos observar algumas das características citadas anteriormente, além de que, esse ato traz um aspecto importante do romantismo, que é o drama. O texto da *ária* é um retrato do sofrimento de amor que Julieta está passando por causa de Romeu. O texto da figura a seguir, descreve como Julieta busca aliviar seu sofrimento através dos efeitos da bebida: “Ah! Despeje essa bebida! Ó Romeu! Eu bebo para você!”<sup>11</sup> (GOUNOD, p. 216-217, 1888).

The image displays a page of a musical score for the opera *Romeo and Juliet* by Charles Gounod. It features two systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics "Ah! Verse ce breuva - ge! Ô Romé." and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "- o! je bois à toi!" and the piano accompaniment. The score is marked with various dynamics and tempo changes, including *f*, *ff*, *colla voce*, *rit.*, and *Tempo.*. The page number 217 is visible in the bottom right corner of the second system.

**Figura 33:** Ópera *Romeu e Julieta*. Redução para piano, 1888. Ato IV, Ária *Dieu! Quel Frisson*. Charles Gounod.

Além disto, para fortalecer e transmitir a sensação de sofrimento, Gounod escreve uma melodia que inicia a frase com um trinado no La 04, com a duração de uma semibreve.

<sup>11</sup> No original: “Ah! Verse ce breuvage! Ô Roméo! Jé bois à toi!” (GOUNOD, 1888, p. 217).

Em seguida, através do impulso da apoijatura a melodia alcança o Dó 04, chegando em seu ponto culminante da ária. Por fim, faz um movimento descendente para terminar a frase.

### 2.2.2 A música para piano e o virtuosismo

Após essa fase de transição do classicismo para o romantismo, a música para piano se consolidou como uma das mais importantes do período. Um dos fatores foram os melhoramentos que o piano recebeu em sua estrutura no século XIX. De acordo com Bennet (1986), o aumento na extensão do número de notas, a mudança do material dos martelos e o cepo, além da mudança no comprimento, espessura e tensão das cordas vieram a contribuir para que a sonoridade do instrumento ficasse mais rica e tivesse maior possibilidade de registro, tonalidade e volume. Isso levou os principais compositores da época a comporem obras para o instrumento (BENNET, 1986, p. 59). Dentre os principais compositores para piano dessa fase estão: Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), entre outros. Mendelssohn, Schumann e principalmente Chopin, fizeram parte das transcrições para violão solo que Barrios fez para tocar em seus concertos. Além disso, entre as gravações de Barrios está a música *Traumerei Op. 15 n° 07* de Schumann.

Tendo como exemplo a obra para piano de Chopin, é possível evidenciar as principais características que idealizaram o romantismo. As melodias de diversas obras, possuem caráter lírico e trazem muita expressividade e liberdade. Esse caráter lírico, possivelmente está relacionado à familiarização que Chopin tinha com a ópera italiana do início do século XIX. Isso pode ser observado de acordo com a seguinte passagem de Samson (1994):

Chopin “se familiarizou com a ópera italiana do início do século XIX durante sua formação em Varsóvia e durante suas visitas posteriores à Berlim e Viena”. As numerosas récitas operísticas que aconteciam em Paris na década de 1830, consolidaram seu já bem estabelecido entusiasmo pelo assunto. Podemos inferir que a frase musical de Chopin, incluindo sua periodicidade e timbre, foi bastante influenciada pela prosódia e pela declamação poética. O compositor repetia, insistentemente: “É necessário cantar com os dedos!” (SAMSON, 1994, p.81, apud, MARUN, 2015, p. 173).

É possível perceber essas características trazidas por Samson no início do *Nocturne Op. 09 n° 01*. Chopin escreve indicações de *Legato*, expressando o desejo que a melodia seja *Cantabile*, além de indicações de expressividade e dinâmica. Além disso, no trecho é possível perceber uma linha melódica contendo vários intervalos cromáticos e, na transição das semifrases, o compositor escrever intervalos de oitava, proporcionando dramaticidade à frase. A subdivisão rítmica irregular, que aparece na melodia nos compassos 03 e 04 também contribui para a liberdade que os intervalos cromáticos estão proporcionando.



Figura 34: *Nocturne Op. 09 n°01*. Edição Carl Friedrich Kistner, 1833. C. 01-06. Frédéric Chopin.

Ainda no exemplo anterior, podemos observar outra característica importante da obra para piano no romantismo, que é a indicação de pedal e legato nos arpejos de acompanhamento. Rosen (2000, p. 52-53), afirma que a revolução efetuada por Chopin, Schumann e Liszt no estilo está relacionada às novas técnicas utilizadas no pedal. De acordo com o autor, no caso de Chopin, o novo estilo do compositor e a sonoridade criada por ele, dependem de uma nova e original utilização do pedal. Ademais, Eigeldinger (1986), relata como Chopin utilizava o pedal em suas músicas:

Chopin usava os pedais maravilhosamente. Às vezes, o mestre os usava agrupados para obter uma sonoridade doce, velada e mais frequentemente ainda, ele os usava separadamente para interpretar passagens brilhantes, para sustentar harmonias, para aprofundar os baixos ou para timbrar e soar acordes. (EIGELDINGER, 1986, p.58, apud, MARUN, 2015, p. 177).

No *Nocturno Op. 09 n° 02*, Chopin escreve a indicação do pedal<sup>12</sup> praticamente em toda a peça. No início da música, é possível ver a indicação do pedal em todos acordes do acompanhamento e compreender o relato de Eigeldinger, citado anteriormente. Conforme a explicação de Rosen (2000, p. 53), o pedal nesse trecho exerce a função de sustentar o baixo e explorar os espaçamentos dos acordes, fazendo com que a indução das notas vibre por simpatia. Segundo o autor, essas funções e as vibrações dos harmônicos, permitem que o piano “cante”.



Figura 35: *Nocturne Op. 09 n°02*. Edição Carl Friedrich Kistner, 1833. C. 01-04. Frédéric Chopin.

Embora os *Nocturnes* citados anteriormente tenham como forma de composição principal a textura homofônica, outras obras do compositor trazem a textura polifônica como característica principal. Nesse sentido, a obra de Bach torna-se referência tanto para Chopin quanto para outros compositores importantes da história da música, como foi observado no capítulo 01 no caso de Agustín Barrios.

De acordo com Costa (2018, p. 14), a polifonia recorrente na obra de Chopin se deve a uma das características do romantismo: a reverência à música do passado. O autor menciona a apresentação em Berlim do oratório *BWV 244 Paixão Segundo São Mateus* de Bach, trazido por Mendelssohn em 1829 como um marco da reverência à música do passado no romantismo. Vale destacar que Mendelssohn foi muito importante na revitalização da obra de Bach no século XIX. Como o título induz, a *Fuga B. 144 em La menor*, está entre os exercícios de Chopin que evidencia a proximidade do compositor com a música contrapontística.

<sup>12</sup> Sinal para pressionar (*Ped.*) e liberar (⊕) o pedal utilizado por Chopin (VOGAS, 2012, p. 1420).



**Figura 36:** *Fuga B. 144*. Edição Fryderyka Chopina . C. 01-00. Frédéric Chopin.

É evidente que o fato de os compositores românticos terem reverenciado e retomado obras do passado não significa que tenha influenciado nas inovações que estavam acontecendo no período. A forma com que Chopin utilizou a polifonia em outras obras têm, segundo Rosen, “projeção de uma única linha em diferentes registros com um jogo sem precedentes de sonoridade e coloração, e a criação de linhas individuais nas vozes internas e no baixo com tamanha força expressiva que cada parte da textura de sua música parece estar viva” (ROSEN, 2000, p.417).

Com a linha melódica mais aguda em diferentes registros, com independência na movimentação das vozes internas e no baixo, é possível identificar essas características trazidas por Rosen no *Scherzo Op. 20 n° 01*. Outro fator significativo que a obra traz são as dificuldades técnicas, com a indicação do andamento *Presto* (mínima pontuada igual a 120 batidas por minutos no compasso ternário simples), linhas melódicas com muitas notas e fluida e muito contraste na agógica e dinâmica, além da utilização de grande extensão da gama pianística.



Figura 37: *Scherzo Op. 20 n° 01*. Edição Maurice Schlesinger, Paris, 1835. C. 21-32. Frédéric Chopin.

Essas dificuldades técnicas potencializam uma figura prestigiada no romantismo: o intérprete virtuoso. De acordo com Bernstein (1998, p. 12), os termos *virtuoso* e *virtuosity* tiveram origem no *Cinquecento Italiano*. No primeiro momento, os termos possuíam o sentido de possuir virtudes – força e valor – na arte, ciência e habilidades, incluindo a guerra e a eficácia na produção. A autora menciona que os termos são inseridos no francês, alemão e inglês no século XVII e consequentemente utilizados posteriormente na França e Alemanha, a princípio mantendo os primeiros significados usados no *Cinquecento Italiano*. Os termos *virtuoso* e *virtuosity* são relacionados à música a partir do século XVIII, especialmente na devoção da técnica de cantar e tocar um instrumento.

No *The Concise Oxford Dictionary of Music*, de Michael Kennedy (2003), o significado da palavra virtuoso mais utilizado na música contém duas classificações:

1 Substantivo: um executor de habilidade excepcional com referência particular a capacidade técnica. 2 Como adjetivo: uma performance de excepcional realização técnica. Há às vezes uma implicação de que uma performance virtuosa exclui emoções e arte expressiva, ou a subjugação à exibição técnica, mas um verdadeiro virtuoso é tanto técnico como artista (KENNEDY, 2003, p. 2269)<sup>13</sup>.

Com o intérprete virtuoso recebendo destaque, especialmente o instrumentista solista, outros compositores começaram a compor obras que explorassem a sonoridade do

<sup>13</sup> No original: “As noun: a performer of exceptional skill with particular reference to technical ability. As adjective: a performance of exceptional technical accomplishment. There is sometimes an implication that a virtuoso performance excludes emotional and expressive artistry, or subdues it to technical display, but a true virtuoso is both technician and artist” (KENNEDY, 2003, p. 2269).

instrumento e que elevassem o grau de dificuldade técnica para privilegiar a performance. Embora Chopin tenha contribuído e feito parte desse movimento, compositores como Franz Liszt (1811-1886) e Niccolò Paganini (1782 – 1840) foram referências do virtuosismo romântico.

Liszt teve uma carreira de muito destaque no romantismo. Mesmo antes de completar 20 anos, o pianista já era aclamado na Europa como um dos melhores pianistas de seu tempo (FERNANDES, 2021, p. 03). Liszt, em primeiro momento, teve como base de sua formação compositores como Bach, Mozart e Beethoven (MASSIN, 1997, p. 748). Vale destacar que dentre esses compositores, Liszt fez um trabalho muito importante de transcrição para piano, dos prelúdios e fugas para órgão de Bach. Segundo Penha (2013), ao fazer as adaptações do órgão para o piano, especialmente as vozes que eram feitas na pedaleira:

Liszt expande significativamente as possibilidades técnicas da execução instrumental ao piano, principalmente no que diz respeito à sobreposição e à rápida justaposição de modos de execução instrumental, frequentemente idiomáticos e virtuosísticos” (PENHA, 2013, p. 227).

Ao comparar o final do *Prelúdio em Lá menor, BWV 543* de Bach, para órgão, com a transcrição para piano feita por Liszt, primeiramente é possível notar a fidelidade que o compositor teve ao fazer a adaptação das notas e ritmo para o piano. Outro aspecto, é o grau de dificuldade que a obra proporciona, mesmo em sua versão original, com o contraponto escrito a quatro vozes e com sobreposição rítmica movimentada e com muita variação. Desse modo, fica evidente a forma com que Liszt aproveitou das obras de Bach para expandir as possibilidades técnicas do piano.



**Figura 38:** *Prelúdio em Lá menor, BWV 543*. Edição Wilhelm Rust (1822–1892). Leipzig, 1867. C. 50-53. J. S. Bach.



**Figura 39:** *Prelúdio e Fuga em Lá menor, BWV 543*. Transcrição feita por Franz Liszt. Edição Leipzig, London 1852. C. 49-53. J. S. Bach.

Além das transcrições das obras de Bach, que certamente contribuíram para o desenvolvimento técnico e virtuosístico de Liszt e de vários pianistas do romantismo, o pianista também transcreveu obras de compositores como Beethoven, Schumann e Berlioz. Outro fator importante foi a convivência que o pianista teve ao viver em Paris entre os anos de 1823 a 1847, onde se concentravam os principais pianistas do século XIX. Segundo Penha (2013, p. 226), Paris, nesse período, foi o principal centro internacional de piano, em que residia, por exemplo, Chopin (compositor que Liszt tinha muita proximidade) e grandes construtores do instrumento, que promoveram mudanças significativas (como foi visto), inclusive com a contribuição do próprio Liszt.

É interessante perceber como Liszt potencializou sua música, seu lado artístico e de virtuose, absorvendo cada contato que tinha ao longo de sua carreira, especialmente no período em que esteve em Paris. No entanto, além da convivência com pianistas, a obra de Liszt também contribuiu com composições para outros instrumentos, como relata Massin (1997):

Liszt, em sua linguagem musical, procurou e encontrou o equivalente das principais conquistas sonoras dos compositores da época: o “canto ao piano” de Thalberg, os novos efeitos revelados pela acrobacia violinística de Paganini, o retorno cíclico dos temas, esboçado pelos primeiros românticos, o esplendor do relevo orquestral descoberto por Berlioz, a densidade harmônica de Schumann, a sedução da sonoridade própria de Chopin. Liszt reuniu todos estes recursos tão diversos numa síntese excepcionalmente rica. Ao refinamento acrobático da técnica, acrescentou uma diversidade de coloridos e uma extensão na gradação da força sonora como, até então, jamais se havia visto reunidas. (...) O virtuosismo lisztiano não é e não deve ser um fim em si. É apenas um meio a serviço de uma

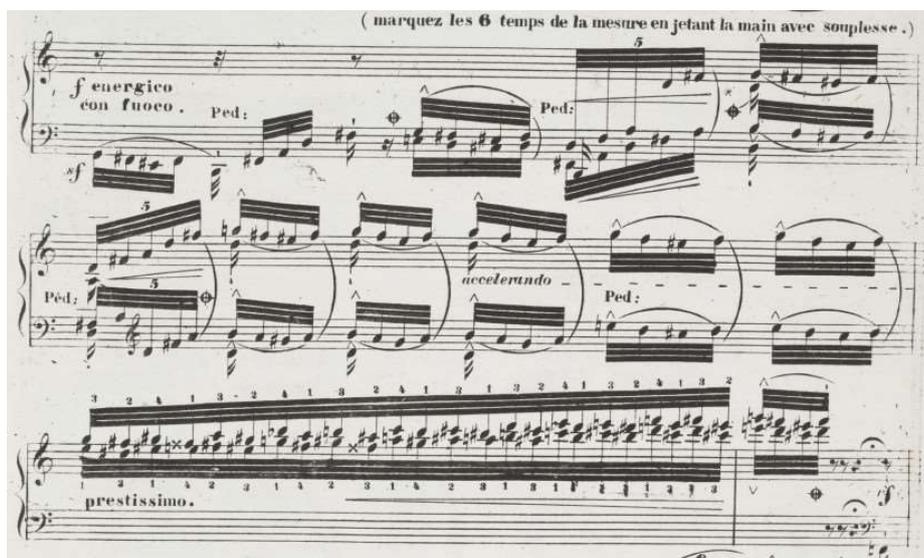
intenção sonora. De fato, temos de ver nele um ponto de partida e não de chegada (MASSIN, 1997, p. 746)

Dentre os compositores contemporâneos a Liszt, embora em momentos diferentes da carreira, Paganini foi possivelmente o artista que provocou Liszt a buscar o virtuosismo. De acordo com Massin (1997, p. 746), em 1831, Liszt, acompanhado de Chopin e Schumann, ficou fascinado ao ouvir pela primeira vez Paganini, impactando em seu pensamento sua própria técnica ao tocar piano. Segundo Samson (2004, p. 79), Liszt fez sua primeira homenagem à Paganini na *Grande Fantasie S. 420*, baseada no último movimento do *Concerto n°02 Op. 07 em Si menor*, para violino e orquestra, o *Rondo à La Clochette*.



Figura 40: *Grande Fantasie, S. 420*. Edição Vienna 1834. C. 01-10 Franz Liszt.

A *Grande Fantasie S. 420*, é também outra obra que contempla as principais características do romantismo. A música é dividida em quatro movimentos, em que ao decorrer dos movimentos há várias alternâncias no andamento, dinâmica, agógica, melodia, harmonia e ritmo. Nas duas figuras é possível perceber essas alternâncias, assim como a questão de como Liszt lida com sutilezas e complicações dessa música de Paganini, através de sua técnica pianística. Através também de sua habilidade na escrita, o pianista compõe uma obra que contém novos elementos para o instrumento, exigindo que o intérprete seja não apenas expressivo musicalmente, mas também um *virtuose* em termos técnico-mecânicos.



**Figura 41:** *Grande Fantasie*, S. 420. Edição Vienna 1834.C. 40-44. Franz Liszt.

Além de Liszt e Paganini terem contribuído para virtuosismo romântico, sempre elevando o nível técnico de suas músicas, estes também colaboraram para a promoção da figura do concertista. Segundo Massin (1997, p. 750), no que diz respeito aos concertos para piano solo, Liszt inovou ao ser o primeiro pianista a dar recitais solo e a tocar de memória. No caso de Paganini, outros aspectos são importantes evidenciar.

Conforme o relato do pianista austríaco Carl Czerny (1791-1857), “um virtuoso perfeito e seu poder sobre os sentimentos e os corações de seus ouvintes, poderia ser facilmente transposto para Paganini<sup>14</sup>.” Czerny ainda explana que o virtuose romântico poderia atrair a atenção do público de diversas maneiras, como, por exemplo, relacionando a sua virtuosidade como algo sobre-humano, divino ou diabólico para aprofundar o mistério por trás do artista (SAMSON, 2004, p. 78).

De acordo com Kawabata (2007, p. 09), atribuir as habilidades de Paganini a algo sobrenatural ou diabólico reflete o despreparo do público em explicar como o violinista era capaz de executar tais movimentos no instrumento sem qualquer dificuldade. Além dessa situação, Kawabata (2007, p. 23) conclui, que vários fatores cooperaram para que a imagem de Paganini fosse relacionada algo sobrenatural/diabólico, como sua biografia (principalmente ao associar sua imagem a de uma pessoa perversa e criminoso, que ao ser preso praticou violino na prisão); os termos sobrenatural/demoníaco eram tratados

<sup>14</sup> No original: “Czerny’s account of a ‘perfect virtuoso’, and of his power ‘over the feelings and the hearts of his auditors’ could easily be transposed to Paganini (SAMSON, 2004, p. 78).”

culturalmente como explicações de acontecimentos e praticas incomuns por parte da população europeia no século XIX, um o simbolismo que o próprio instrumento violino trazia em si. Todos esses fatores, atrelados às suas composições, e sobretudo sua performance e virtuosismo no palco, colaboraram para essa associação mística.

Entre os fatores trazidos por Kawabata (2007), a forma com que Paganini conduziu sua carreira, especialmente a atitude que o violonista apresentava no palco, vem de encontro com o conceito de performance virtuosa de Bernstein (1998):

A performance virtuosa jamais pode ser dissociada do tempo e do espaço de sua ocorrência; isso ocorre em uma relação fundamental com seu instrumento e é constituída pelo contato físico com o palco, o público e o ambiente. A figura do virtuoso emerge através dos detalhes materiais da vestimenta, aparência pessoal e carisma, nome, fama e dinheiro (BERNSTEIN, 1998, p. 11)<sup>15</sup>.

Portando, podemos entender que a relação desses compositores com instrumento, palco e público, além do ambiente em que viveram Paganini, Liszt e outros compositores do romantismo, tudo isso foi fundamental para a consolidação da figura do *performer* solista. Além disso, a caracterização em um personagem com habilidades fora do comum provavelmente auxiliou para o surgimento da figura do virtuose. No caso de Paganini, no entanto, não é possível afirmar se foi uma ação intencional ou involuntária.

### 2.2.3 Harmonia

Algumas características da harmonia românica estão ligadas a fatores citados anteriormente, como por exemplo a busca por liberdade, o rompimento com formas rígidas do classicismo, dramaticidade e virtuosismo, entre outros.

Partindo da transição do período clássico para o romântico, ao analisar artigos escritos nos periódicos *The Harmonicon*<sup>16</sup>, Shamgar (1989, p. 520), relata que Beethoven sofreu duras críticas ao compor obras com vocabulário dissonante, com estrutura obscura, inexplicáveis e muitas vezes desagradáveis, usadas sobretudo em sua última fase

---

<sup>15</sup> No original: “*The virtuoso performance can never be dissociated from the time and space of its occurrence; it takes place in a foundational relationship to its instrument and is constituted by physical contact with the stage, the audience, and the ambiance. The figure of the virtuoso emerges through the material details of the clothing, personal appearance and charisma, name, fame, and money*” (BERNSTEIN, 1998, p. 11).

<sup>16</sup> *The Harmonicon* ocupou uma posição única entre os periódicos ingleses do início do século XIX (SHAMGAR,, 1989. p. 519).

composicional. Segundo Shamgar (1989), essas críticas podem ser observadas em uma revisão da *Sonata para piano Op, 110*, em que um comentarista do *The Harmonicon* observa que a obra possui dissonâncias injustificáveis, além de serem frequentemente repetidas.

O movimento *Maestoso* da *Sonata para piano Op, 111*, de Beethoven, foi igualmente criticado pelas harmonias dissonantes, progressões inusuais e indefinidas (SHAMGAR, 1989, p. 521). Na análise harmônica realizada nos compassos iniciais do *Maestoso*, é perceptível como Beethoven compõe a maior parte da frase com acordes diminutos e dominantes, com duração prolongada e em sequência, fazendo uma breve passagem na tônica, o que resulta em um trecho tenso e dissonante.

Figura 42: *Sonata para piano Op. 111, Maestoso. C. 01-06.* Ludwig Van Beethoven (1770-1827), 1822.

Análise Robson da Silva, 2023.

Outro ponto discutido no trabalho de Shamgar (1989), é a forma que os críticos do periódico *The Harmonicon* comentavam as modulações harmônicas no romantismo. Embora a modulação tenha sido praticada desde os períodos barroco e clássico, a maneira que os compositores românticos utilizavam essa técnica em suas músicas foi gradualmente desestabilizando o sistema tonal. Na citação retirada de um trecho do periódico em 1829, é possível perceber o descontentamento dos analistas:

O uso frequente de modulação abrupta e surpreendente tem sido, por meio século, um pecado que assedia os compositores ambiciosos; mas, nos dias de hoje, a raiva por esse tipo de escrita, e também por harmonias e acompanhamentos cromáticos, que infectaram o estilo e a composição em um grau notável. Pode-se aprender com

as obras dos melhores mestres que o encanto da modulação não consiste em passar abruptamente para tonalidades não relacionadas ou estranhas, mas em fazer incursões ocasionais em tonalidades relacionadas, [um sistema] ao qual, infelizmente, tão pouca atenção é dada em nossos tempos (SHAMGAR, 1989, p. 528).

Duas décadas antes dessa crítica, o primeiro movimento da *Sonata Op. 57, n° 23*, composta por Beethoven por volta de 1805, também conhecida como *Appassionata*, possuía elementos que podem ser usados para compreender a citação feita pelos críticos do *The Harmonicon*, além de indicar a tendência que aconteceria nas progressões harmônicas do século XIX.

Apesar da tonalidade principal ser Fá menor, a *Appassionata*, apresenta diversos momentos modulatórios, como nas transições das seções, nas recapitulações do tema e na passagem para o desenvolvimento. Em alguns instantes, também, as modulações se dirigem a tonalidades não relacionadas. De acordo com Rosen (2002) a *Appassionata* se aproxima da linguagem que viria a ser utilizada posteriormente nas obras de Chopin e Schumann:

Na abertura do desenvolvimento com a mudança de Mi maior para Mi menor, (Beethoven) faz o contraste mais radical com a tonalidade principal (Fá menor). É esta parte da estrutura-chave que aproxima a “*Appassionata*” da geração de Chopin e Schumann. Chopin, por exemplo, realiza suas modulações mais radicais por relações medianas (modulações por terças) e por mudanças de modo maior para menor (ROSEN, 2002, p. 194)<sup>17</sup>.

Na análise abaixo, pode-se observar como Beethoven utiliza a dominante de Mi maior para executar uma modulação repentina para Mi menor. Ademais, comparando esse trecho com o trecho analisado da *Sonata Op. 111*, composta em 1822, é perceptível uma progressão harmônica mais voltada para o classicismo, com apenas os acordes de preparação contendo notas dissonantes.

---

<sup>17</sup> No original: “*The tension is carried further at the opening of the development with the change from E major to E minor, making the most radical contrast with the principal key. It is this part of the key structure that brings the “Appassionata” so close to the generation of Chopin and Schumann. Chopin, for example, achieves his most radical modulations by mediant relations (modulations by thirds) and by changes of mode from major to minor*” (ROSEN, 2002, p. 194).

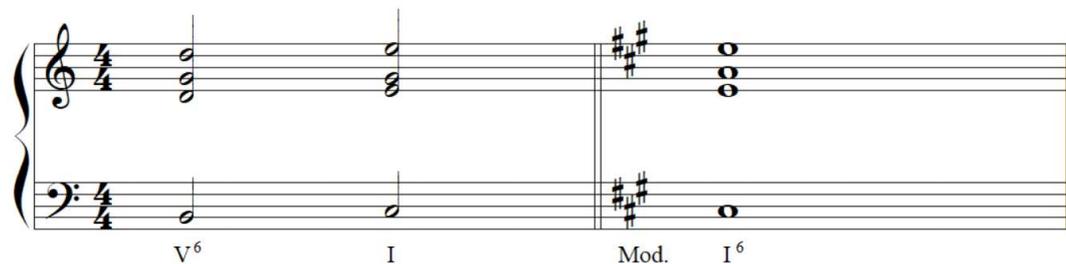
## Trecho em Mi maior

## Mod. para Mi menor

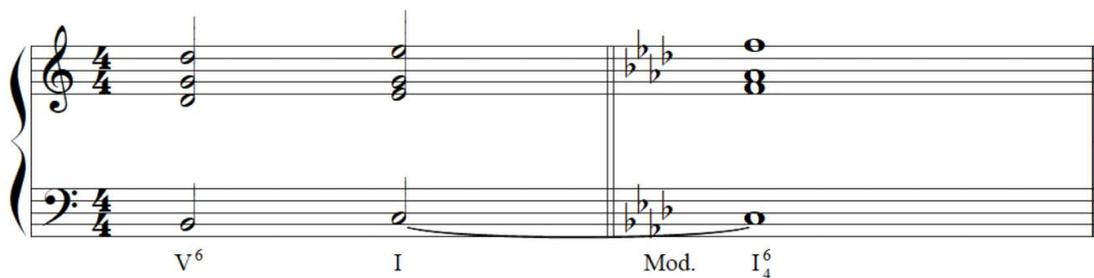
**Figura 43:** Sonata para piano Op. 57, n° 23, *Appassionata*. C. 70-.84. Ludwig Van Beethoven (1770-1827), 1822. Análise Robson da Silva, 2023.

Outro aspecto relevante mencionado pelos críticos do *The Harmonicon* em 1829 é como as harmonias e acompanhamentos cromáticos influenciaram o estilo e a composição romântico de maneira notável. Como foi visto, modulações para tonalidades mais distantes se tornaram comuns no século XIX. Conforme explica Mathes (2007, p. 25), uma tendência romântica nas modulações entre tonalidades distantes era a utilização de um acorde base que pudesse dar suporte para um movimento cromático. A transição era realizada por acordes separados por um intervalo de terça maior ou menor (ou inversão), em que era utilizado um cromatismo entre a mediantes de um dos acordes. Essas transições eram denominadas relações cromáticas mediantes, sendo que frequentemente as transições apareciam em modulações como I – III, I – VI ou I – Vib.

**Figura 44:** Modulação cromática mediantes. I – III. Robson da Silva, 2023.



**Figura 45:** Modulação cromática mediante. I – VI. Robson da Silva, 2023.



**Figura 46:** Modulação cromática mediante. I – V<sub>b</sub> (Relativa). Robson da Silva, 2023.

De acordo com Kopp (2002, p. 18), as modulações cromáticas mediantes não eram uma prática exclusiva do século XIX. Na música renascentista, havia movimentos similares. Já na música barroca, a transição ocorria geralmente nas passagens das grandes seções, como em uma cadência que resolve em uma tônica inesperada. No período clássico, as modulações começaram a aparecer com mais frequência, principalmente nas passagens de um minuetto ou scherzo, compostas por Mozart e Haydn. Porém, vindo de encontro com o texto de Mathes (2002), o autor afirma que foi na música de Beethoven e Schubert que a prática por modulação mediante cromática começou a aparecer com maior regularidade, sendo essa prática posteriormente muito explorada por outros compositores do século XIX. Para Kopp, Schubert foi o responsável pelo uso claro, consistente e organizado das modulações cromáticas mediantes.

Na modulação cromática mediante realizada na obra *Der Musensohn, Op. 92 n° 01*, Schubert aproveita a nota da melodia (terça da tônica) como nota base, fazendo o movimento cromático descendente e ascendente das notas do acompanhamento, Sol para Fá# e Ré para Ré#. Nessa passagem o baixo apresenta um salto de terça maior.

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'Der Musensohn', Op. 92 n° 01, measures 24-35. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with 'Ich' and continues with 'kann sie kaum er-war-ten, die er-ste Blum im Gar-ten, die er-ste Blüt am-'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'fort.' and 'pp'.

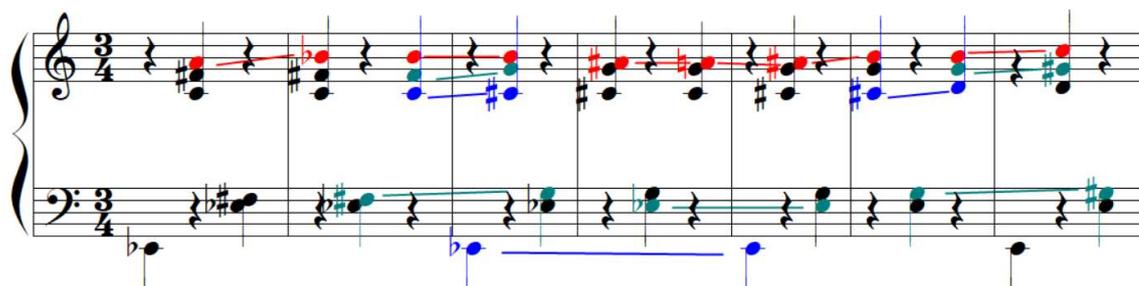
Figura 47: *Der Musensohn*, Op. 92 n° 01. C. 24-35. Franz Schubert (1797-1828). (KOOP, 2002, p. 19).

Apesar de Schubert e Beethoven terem colaborado com o uso do cromatismo mediante, sobretudo nas modulações, a crescente utilização de harmonias cromáticas e o aumento das modulações na mesma obra no decorrer do século XIX, encontradas principalmente nas obras de Liszt e Wagner, fizeram com que o sistema tonal começasse a se deteriorar. Nessa perspectiva, Koellreutter (1986) pensa que:

O subjetivismo romântico do século XIX, procurando meios expressivos mais peculiares e uma gradação mais refinada dos matizes, enriqueceu consideravelmente a harmonia diatônica dos compositores clássicos, pela cromatização, cada vez mais sistemática, e pelo uso amiudamente repetido da modulação, libertando, cada vez mais, o acorde de sua condição funcional e ampliando, desse modo, o conceito de tonalidade. Essa tendência leva a princípio a acordes de tons afastados e, após, à harmonia de mediante, caracterizada pelo uso constante de acordes cromáticos vizinhos de terça, do neo-romantismo (Berlioz, Liszt, Wagner, Mahler, R. Strauss) e do impressionismo (Scriabin, Dukas, Debussy, Ravel), evolução essa que, finalmente leva à dissolução da harmonia tonal. Foi Franz Liszt quem, com sua “Bagatela sem tonalidade” (1885) abriu o caminho à atonalidade (KOELLREUTTER, 1986, p. 31, apud OLIVEIRA, 2021, p. 18).

Na composição de *Bagatelle sans tonalite S. 26*, mencionada por Koellreutter, além do título induzir que haverá uma evolução do uso da harmonia cromática, a obra traz elementos da transição cromática mediante, muito utilizada no início do século XIX. Embora

o objetivo não seja fazer modulação, em vários momentos da obra, Liszt faz o movimento cromático aproveitando notas-bases. Além disso, outro aspecto desse trecho é que as notas-base também fazem o movimento cromático, porém com uma duração maior em relação à voz mais aguda. Enquanto o baixo faz o primeiro movimento cromático após quatro compassos, a voz mais aguda já se movimentou quatro vezes.



**Figura 48:** *Bagatelle sans tonalité* S. 26. Edição Pierre Gouin, 2006. C. 71-77. Franz Liszt (1811-1886).  
Análise Robson da Silva, 2023.

Para finalizar a música, Liszt compõe uma sequência cromática de acordes diminutos em tétrades, sendo o último acorde Fá diminuto (optei por escrever os acordes enarmônicos das inversões feitas por Liszt). Com isso, o compositor rompe com qualquer resquício do sistema tonal.

**Figura 49:** *Bagatelle sans tonalité* S. 26. Edição Pierre Gouin, 2006. C. 181-183. Franz Liszt (1811-1886).  
Análise Robson da Silva, 2023.

Como previsto, seria logicamente impossível tratar todas as características da harmonia e da música romântica nesse capítulo. No entanto, o intuito foi fazermos um esboço de alguns desses principais aspectos e que poderiam servir para a obra de Agustín

Barrios. No século XIX, a harmonia sofreu mudanças nas composições dos acordes, que ficaram extensos, com mais notas e dissonância; aumento das modulações para tonalidades que muitas vezes não tinham relação com a tonalidade da música; maior uso do cromatismo, que aos poucos foi enfraquecendo o sistema tonal. Para Schoenberg, a grande mudança da harmonia do século XIX foi justamente o uso gradual do cromatismo, acabando por obscurecer as funções tonais de tal modo que a tonalidade acabou por colapsar (KRAMER, 1981, p. 191).

Sobre os assuntos abordados anteriormente, foi possível observar, novamente, que Beethoven foi compositor fundamental para a transição do período clássico para romântico. Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schumann, entre outros, além de contribuírem para a música composta para piano e para consolidações de características românticas, foram muito importantes por resgatarem e prestigiarem a música do passado. Apesar de Liszt ter a mesma relevância nas ações realizadas pelos compositores citados, junto a Paganini foi o principal responsável pela consolidação da figura do concertista solista, além de contribuir para a música de caráter virtuosístico. Além disso, todos os compositores, de certa forma, colaboraram para a expansão e conseqüente fim do sistema tonal no início do século vinte.

### **2.3 Barrios: intérprete e *performer***

Barrios, apesar de ter composições, transcrições, gravações e recitais com utilização de obras de várias vertentes e que certamente contribuíram para sua formação como compositor e intérprete, a sua proximidade com a música realizada no século XIX é o que mais tende a enquadrar enquanto compositor em um gênero musical. De acordo com Stover (1992), para entender Barrios é preciso compreender que ele era romântico por inclinação. Segundo o autor, durante sua juventude no Paraguai, a música a qual foi exposto foi a realizada no século XIX. Além disso, pelo fato de não ter uma educação musical formal e sistemática, Barrios não teve acesso às novas tendências que, por exemplo, Debussy e Stravinsky estavam fazendo na Europa no final do século XIX e inícios do século XX. Conseqüentemente, o violonista paraguaio ficou com uma fundamentação harmônica voltada ao tonalismo, sem posteriormente expandir para as dissonâncias mais extremas do século XX, se preocupando em produzir músicas com harmonias tonais e tradicionais, voltadas a expressar emoções humanas (STOVER, 1992, p. 176).

Considerando a conexão de Barrios com as obras de compositores europeus como a sua reverência à obra de Bach – que foi uma prática iniciada no romantismo – e seu contato com obras de compositores clássicos como, Mozart, Haydn e Beethoven, conforme o levantamento feito por Stover (1992) dos programas de concerto realizados por Barrios ao longo de sua carreira, é possível notar que, além dos compositores citados e de suas composições, desde os primeiros concertos, Barrios executava peças de Chopin, Mendelssohn, Schumann, Tárrega e Albeniz, entre outros. Em um dos concertos realizado na Argentina em 1921, depois de se encontrar com Segóvia, o violonista paraguaio interpretou as seguintes músicas:

1º parte – Traumerei (Schumann), Minueto e Clair de Lune (Beethoven), Romanza e Canzoneta (Mendelssohn); 2º parte – Melodia em Fá (Rubenstein), Nocturne (Chopin), Minueto (Tárrega), Andante (Fernando Sor), Tarantella (Barrios); 3º parte – La Catedral (Andante Religioso e Allegro Solemne), Dança em Ré menor, Valsa de primavera, Souvenir d' un Rêve e Gran Jota (Todas de Barrios), (STOVER, 1992, p. 71).

É importante destacar que, Barrios transcreveu grande parte das obras que executava em seus concertos. Dentre as transcrições de compositores europeus do período romântico realizadas por Barrios, se destacam as seguintes obras:

*Prelúdios* Op. 28 n° 04, 07, 20, *Mazurka*, *Nocturno* Op. 09 n° 02, *Waltz* Op. 34 n° 02 e *Waltz* Op. 64 n° 02 (Chopin); *Berceuse*, *Momento Musical*, *Preludio* (Schumann); *Romanza* Op. 38 (Mendelssohn); *Asturias*, *Cádiz*, *Granada*, *Prelúdio Espanhol*, *Sevilla* e *Torre Bermeja* (Albéniz); *Melodia em Fá* (Rubinstein) (STOVER, 1992, p. 230-234).

Além das transcrições, Barrios também gravou o *Capricho Árabe* de Tárrega e *Traumerei* de Schumann. Segundo Luís Szaran, no seu *Dicionário de la Música en el Paraguay*, Barrios foi o primeiro violonista clássico a efetuar gravações comerciais, realizadas em 78 r.p.m (Stover, 1992, 219, apud, HORTA, 2012, p. 31). Barrios gravou 59 peças durante os anos de 1913 a 1943, destas 59 gravações, 09 foram descobertas em 2009 (STOVER apud, HOKE, 2013, p. 1). É importante mencionar que Barrios – assim como todos os violonistas que gravaram discos nessa época – precisava tocar em alto volume para que o aparelho pudesse captar o som do violão. Apesar das limitações da época, Barrios conseguiu deixar uma quantidade significativa de gravações. Com isso, as gravações se

tornaram auxílios fundamentais para a compreensão do estilo, pensamento interpretativo, musicalidade, aspectos técnicos (ligados, portamentos, glissando, vibrato, escolhas de digitação, dinâmica e agógica) e o virtuosismo de Barrios, evidenciando as principais características que podem aproximá-lo ao período romântico.

Um dos primeiros aspectos a se destacar é a expressividade e liberdade que Barrios conseguiu transmitir em suas gravações. O uso do vibrato e o deslocamento da melodia são características relevantes na interpretação de Barrios, conforme aponta Hoke:

Barrios emprega um vibrato rápido principalmente em passagens mais lentas e expressivas em suas gravações. Como Segovia, Llobet e Villa-Lobos, ele frequentemente desloca o baixo e a melodia. Nas peças em que Barrios tenta imitar o violino e o violoncelo, como “Divigación en Imitación al Violin” e “Romanza en Imitación del Violoncello”, Barrios usa um deslocamento frequente do baixo e da melodia, bem como um vibrato rápido<sup>18</sup> (HOKE, 2013, p. 29).

Como o próprio título induz, a *Romanza en Imitación del Violoncello*, trazida como exemplo na citação anterior, é uma das gravações que possuem características interpretativas importantes para compreensão da ligação de Barrios com o romantismo. Além do vibrato e do deslocamento da melodia, no início da *Romanza* Barrios executa vários portamentos na melodia, que foi escrita nas cordas graves, aumentando o efeito do portamento e dando mais expressividade à interpretação.



**Figura 50:** *Romanza en Imitación del Violoncello*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 06-15.

Agustín Barrios.

18 No original: “Barrios employs a fast vibrato mostly in slower and expressive passages in his recordings. Similar to Segovia, Llobet, and Villa-Lobos, he frequently displaces the bass and melody. In pieces where Barrios attempts to imitate the violin and cello, such as “Divigación en Imitación al Violin” and “Romanza en Imitación del Violoncello” Barrios uses a frequent displacement of the bass and melody as well as a fast vibrato” (HOKE, 2013, p. 29).



**Figura 51:** *Romanza en Imitación del Violoncello*. QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Rob's Tune, 2019, You Tube.

Outro aspecto que aparece em gravações de Barrios relacionado à liberdade e expressão é a agógica. Barrios costumava diminuir ou acelerar o andamento, fazendo *rubatos* no início e/ou final da frase e seção. Além disso, em algumas gravações, para fazer contraste entre as seções, ele também modificava o andamento. A *Valsa Op. 08 n° 03* é um bom exemplo para observar essas características.



**Figura 52:** *Valsa Op. 08 n° 03*. QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Roberto Figlie, 2011, You Tube.

De acordo com Hoke (2013), durante o período em que Barrios compôs a *Valsa Op. 08, n° 03*, ele estava transcrevendo e tocando obras de Chopin, fato que pode ter levado essa obra a possuir características da música desse compositor:

Durante o tempo em que Barrios compôs a *Valsa n° 03*, ele transcreveu e executou músicas de Chopin, como o *Nocturne Op. 9, n° 02*. O uso de melodias líricas, evocativas e às vezes virtuosas combinadas com harmonias românticas no acompanhamento, fizeram que a *Valsa No. 3* ficasse semelhante aos traços encontrados na música para piano de Chopin. Além disso, o uso pesado de rubato, que é evidente na gravação de Barrios, é uma característica proeminente na

execução da música de Chopin. Um programa de concertos de 1939 inclui *Valsa No. 3* creditado a “Chopin-Mangoré”<sup>19</sup> (HOKE, 2013, p. 53).

Essas características na gravação da *Valsa Op. 08 n° 03* e a proximidade de Barrios com Chopin, a nosso ver, colaboraram para a conexão de Barrios com a música do período romântico. Outro fator que Hoke trouxe nessa citação – e que aparece nessa obra – é o uso de melodias virtuosísticas. Como foi visto, o virtuosismo foi uma prática que ganhou força com os compositores românticos. A figura abaixo é uma finalização de frase na seção C da *Valsa Op. 08 n° 03*. No trecho, Barrios acelera o andamento, demonstrando uma habilidade técnica evidenciada também em outras gravações:



**Figura 53:** *Valsa Op. 08 n° 03*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 100-108. Agustín Barrios.

Em outra gravação, dessa vez da *Valsa Op, 08 n° 04*, o virtuosismo de Barrios é novamente evidenciado. A obra possui passagens rápidas e acelerandos em vários momentos. A seção A, inicia com arpejos rápidos seguidos de um acelerando na escala diatônicas e cromática; na seção B há um baixo movimentado com contraponto na melodia e com um ponto culminante no final da seção; a seção C é o momento em que Barrios explora uma melodia cantabile nas cordas graves; a seção D possui uma sequência de arpejos que vão acelerando com o decorrer da seção; a Coda possui um encadeamento de acordes com cromatismo no baixo e ataque plaquê nas cordas agudas, finalizando a música com um acelerando na escala cromática e diatônica, seguido pelos acordes cadenciais de dominante e tônica.

<sup>19</sup> No original: “During the time that Barrios composed “Vals No. 3” he was transcribing and performing music by Chopin such as the “Nocturne Op. 9, No. 2.” The use of lyrical, evocative, and at times virtuosic melodies paired with romantic harmonies in the accompaniment in “Vals No. 3” is similar to the traits found in Chopin’s piano music. Additionally, the heavy use of rubato that is evident in Barrios’ recording of “Vals No. 3” is a trademark in the performance practice of Chopin’s music. A concert program from 1939 includes “Vals No. 3” credited to “Chopin-Mangoré” (HOKE, 2013, p. 53).



**Figura 54:** *Valsa Op. 08 n° 04*. QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Rob's Tune, 2019, You Tube.

Hoke (2013) acredita que as passagens em que Barrios acelera e ralenta muitas vezes são exageradas, aproveitando passagens de maior excitação musical que possuem maior liberdade, abandonando a pulsação anterior. Em relação à *Valsa Op. 08 n° 04*, o autor reflete que Barrios frequentemente executa passagens virtuosísticas, especialmente em escalas e acordes repetidos, com um aumento extremo no andamento, em alguns momentos não esperados, que são contrastados com um ralentando repentino no final da frase (HOKE, 2013, p.28-29). O virtuosismo de Barrios pode estar também relacionado ao fato de o compositor ter se inspirado em figuras como Paganini, Liszt e Chopin.

Outra gravação de Barrios tão importante quanto as mencionadas anteriormente e que talvez aproxime o compositor diretamente ao período romântico, é *Un Sueño en la Floresta*, também conhecida como *Souvenir D'un Rêve*. De acordo com Horta:

*Un Sueño en la Floresta* é uma obra notável, quer ao nível da condução melódica, por vezes alternando entre o baixo e a linha melódica principal, por vezes funcionando como melodia e contra melodia ou pergunta resposta, quer pelo movimento complexo de vozes internas (HORTA, 2012, p. 34).

*Un Sueño en la Floresta* contém uma introdução dividida em três seções, que também apresenta o tema que será desenvolvido durante a música. Várias técnicas são exploradas por Barrios durante a gravação, como flutuação de tempo, vibrato rápido, virtuosismo nas escalas, acentos agógicos, deslocamento de melodia e baixo e o uso de portamentos na introdução e, principalmente, na seção B (HOKE, 2013 p. 72). No entanto, a característica mais importante da música é o uso da técnica do trêmulo. Nessa obra, além da

expressão e liberdade no andamento, Barrios mostra seu domínio técnico e virtuosístico na execução da melodia dentro dessa técnica:



**Figura 55:** *Un Sueño en la Floresta*. QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios. Rob's Tune, 2019, You Tube.

Embora o uso do trêmulo não tenha se iniciado no século XIX, para o repertório violonístico, foi a partir de Tárrega que a técnica se firmou. Segundo Hoke (2013, p. 67), a inspiração de Barrios ao compor *Un Sueño en la Floresta* pode ter advindo do estudo de trêmulo *Sueño* de Tárrega. O autor acredita que além da semelhança no título, há elementos como a introdução, estrutura e o próprio trêmulo que aproximam as duas obras. Além disso, Barrios gravou o *Capricho Árabe* de Tárrega e compôs outras obras importantes para o repertório violonístico que também possuem o trêmulo.

Apesar de outras gravações realizadas por Barrios, como *Contemplación*, *Confesión*, *Junto a Tu Corazón*, *Pepita* e *Sueño de la Muñequita* não terem sido abordadas nesse capítulo, elas também contêm características muito próximas das gravações analisadas ao decorrer dessa parte da dissertação. Com isso, é possível concluir que a interpretação de Barrios tende a ser próxima da prática interpretativa do romantismo, mesmo em obras que se encaixam em outras vertentes composicionais. Isso possivelmente está relacionado à formação, período, proximidade e apreço que Barrios tinha para com os compositores do período romântico.

## 2.4 Obras com características românticas

Algumas das gravações de Barrios com interpretação inclinada para o estilo romântico provavelmente foram facilitadas pela própria estrutura composicional dessas obras. Segundo Godoy (1994, p. 62), desde suas primeiras composições, Barrios descobre os

caminhos do barroco, aderindo ao contraponto e aos códigos retóricos desse estilo. Em seguida, às vezes unindo com estilos anteriores, o compositor desperta o interesse para liberdade do romantismo. De acordo com o violonista cubano Leo Brouwer:

Barrios é uma nova revelação no campo do repertório básico de guitarra. Ele cumpre a lacuna que nunca foi bastante compilada pelos românticos. Alguns podem argumentar que, como ele estava escrevendo música romântica em um período contemporâneo, ele era “antiquado”[...]. A mente de Barrios e a estrutura de seu pensamento eram românticos. Assim como Bach continuou a escrever música até o ano de sua morte, bem depois que o auge do período barroco tinha chegado ao fim, Barrios estava compondo uma música romântica refinada muito tempo depois que o estilo havia caído em desuso na Europa<sup>20</sup> (STOVER, 1992, p. 178).

É possível compreender o pensamento de Godoy e Brouwer através da comparação das principais características de algumas das composições de Barrios. Um primeiro ponto a ser destacado é a melodia. Além da indicação para se tocar uma melodia cantável, *Júlia Florida* contém uma melodia expressiva que caminha em graus conjuntos, seguidos de saltos de 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> com portamento. Além disso, o ritmo está em compasso binário composto, promovendo maior liberdade e movimento à música.



Figura 56: *Julia Florida*. Manuscrito 1938. C. 11-05. Agustín Barrios.

Outro aspecto que aparece frequentemente nas músicas de Barrios é o cromatismo. Mesmo não sendo um cromatismo que rompe com sistema tonal e busque tornar a música atonal, ele aparece frequentemente na melodia ou no acompanhamento, seja como nota de

20 No original: “Barrios is a new revelation in the field of basic guitar repertoire. He fulfills the gap that was never quite compiled by the Romantics. Some may argue that because he was writing romantic music in a contemporary period, he was “old fashioned”. Barrios’ mind and the structure of his thought were romantic. Just as Bach continued to write music up to the year of his death, well after the high baroque period had come to an end, Barrios was writing exquisite romantic music long after its passing in Europe” (STOVER, 1992, p. 178).

passagem, bordadura ou apogiatura. Na seção A da *Valsa Op. 08 n° 04*, Barrios compõe uma passagem cromática na melodia, não influenciando a função do acorde.

The image shows a musical score for 'Valsa con brio'. The title 'Vals con brio' is written above the staff. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a chromatic ascent: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). This is followed by a descending chromatic line: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The piano accompaniment is in the bass clef, showing chords: G major (G-B-D), D major (D-F#-A), G major (G-B-D), D major (D-F#-A), G major (G-B-D), and D major (D-F#-A). A red bracket above the melody is labeled 'N.C.P.' and 'Ap.'.

Figura 57: *Valsa Op. 08 n° 04*. Edição Benites, 1977. C. 13-17. Agustín Barrios.

Outro exemplo de como Barrios utilizava o cromatismo acontece no final da seção C da música *Confesión*. No trecho, o cromatismo aparece em todas as vozes. As três vozes mais agudas caminham cromaticamente de forma descendente e a voz mais grave faz o movimento cromático ascendente para resolver o trítone. No entanto, Barrios não perde de vista o sistema tonal, escrevendo diminutos secundários que resolvem nos acordes dominante, subdominante e, por fim, o diminuto da tônica da música, mantendo a ideia de tensão e repouso.

The image shows a musical score for 'Confesión' in two systems. The first system (measures 85-88) shows a chromatic descent in the upper voices and an ascent in the lower voice. The chords are labeled: VII°/V, V, VII°/IV, and IV. The second system (measures 89-92) continues the chromatic movement. The chords are labeled: VII°/I, I, DZ 2662, and VI/V.

Figura 58: *Confesión*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 85-92. Agustín Barrios. Análise Robson da Silva, 2023.

Outra característica importante utilizada por compositores românticos foi a modulação. Como já visto, as modulações caminhavam para tons afastados da tonalidade e, ao se juntarem ao cromatismo, seriam o ponto inicial para o fim do sistema tonal. Nesse sentido, Barrios foi bem moderado, se aproximando mais das modulações realizadas pelos compositores do período clássico. A maioria de suas modulações ocorrem nas passagens de seções, frequentemente modulando para a relativa, tons vizinho, e em alguns casos para tonalidade homônima. Conforme afirma Horta (2012, p. 31) “Barrios nunca explorou as novas correntes da politonalidade e da atonalidade,” possivelmente pelo pouco contato e própria falta interesse, (explorado anteriormente) ao contrário do que fez Villa-Lobos, Schoenberg e Stravinsky, entre outros, que foram seus contemporâneos.

Um ponto importante já discutido é o virtuosismo contido nas gravações de Barrios. Mesmo sem explorar completamente as características do auge do romantismo, as obras possuem uma estrutura que não diminui a dificuldade técnica de muitos arranjos, transcrições e composições, como *La Abejas*, *La Catedral*, *Un Sueño de la Floresta*, *Estudio de Concierto* e *Valsas Op. 08*. É importante dizer que em se tratando do processo composicional de Barrios, e como também foi visto no capítulo 01, não é possível enquadrar toda a produção de Barrios como romântica. Além do que já citamos no primeiro capítulo, Oxley (2010, p. 62), por exemplo, classifica as obras de Barrios como pós-barroca, pós-clássica, ultrarromântica e imaginário folclorista. Contudo, isso não anula sua maior inclinação para romantismo, evidente nas suas gravações.

## CAPÍTULO 03

### A interpretação em *La Catedral*: registro sonoro, manuscrito e edições

Seguramente *La Catedral* está entre as principais obras para violão, possuindo grande quantidade de registros sonoros e edições. É uma obra para violão solo que foi composta por Barrios em 1921 contendo inicialmente dois movimentos: *Andante Religioso* e *Allegro Solemne*. Em 1938 foi acrescentado o *Prelúdio Saudade*. Barrios gravou o *Andante Religioso* e o *Allegro Solemne* por volta de 1928-1929, e, até o presente momento, não há registro sonoro do *Prelúdio Saudade* realizado por Barrios (HOKE, 2013, p.33). Em 1939, Barrios reescreveu o *Andante Religioso* e *Allegro Solemne*.

Em relação à motivação de Barrios para a composição dessa obra, há dois argumentos divergentes sobre sua inspiração ao compor os dois movimentos originais, *Andante Religioso* e *Allegro Solemne*. Em uma edição da partitura feita por Stover em 1979, há um prefácio afirmando que a inspiração de Barrios ao compor o *Andante Religioso* e *Allegro Solemne* veio a partir de uma experiência na Catedral de San Jose em Montevideú, Uruguai. Segundo Stover:

Certo dia, ao passar pela igreja, ele (Barrios) ouviu de dentro a música de J. S. Bach sendo tocada no poderoso órgão da catedral. O *Andante Religioso* representa essa impressão. Ao terminar, Barrios deixa a atmosfera serena e religiosa da catedral e mais uma vez caminha para a rua movimentada, o mundo temporal agitado e apressado. O *Allegro Solemne* representa essa impressão contrastante (STOVER, 1979, p. 03).

Outro argumento realizado recentemente pelo pesquisador paraguaio Victor Oxley possui uma visão diferente sobre essa motivação. De acordo com Oxley, não há nenhum documento que comprove essa inspiração publicada no texto de Stover. Além disso, o pesquisador acredita que tanto *La Catedral* quanto toda a produção de Barrios, “integram-se na lógica estrutural e nas ricas relações que contextualizam o seu intelecto musical agudo e apurado” (OXLEY, 2010, p. 136). É importante dizer que embora Oxley afirme que a publicação de Stover não é válida pela ausência de documentação, isso não retira a proximidade da composição com a música de Bach.

Já para o *Prelúdio Saudade* não há divergências referentes à inspiração de Barrios. Na mesma edição de 1979, Stover relata que Barrios estava na cidade de Havana em Cuba quando compôs o *Prelúdio*, com subtítulo *Saudade* em homenagem à sua esposa brasileira Glória (STOVER, 1979, p. 03). Com isso, em seus últimos concertos, Barrios agregou o *Prelúdio Saudade* a *La Catedral* e nos concertos atuais, os violonistas costumam interpretar a obra com esses três movimentos.

Nessa dissertação optamos por analisar a obra como composta originalmente em dois movimentos, aproveitando a existência da gravação do compositor dessa maneira (e a não existência da gravação do *Prelúdio* por Barrios).

### 3.1 *Andante Religioso*

É comum o título da obra musical guiar o intérprete em sua performance, como vimos no capítulo 1, no exemplo do *Choro da Saudade*: “elemento descritivo extraído da leitura na folha de rosto ou cabeçalho da partitura, o título da obra pode indicar a forma e o gênero a que a mesma pertence”(CAVALCANTI, p. 141, 2011). No caso do *Andante Religioso*, isso não é diferente. Podemos entender que ao colocar esse título, Barrios indica que o andamento do *Andante Religioso* precisa ser moderadamente lento, com uma melodia *Cantabile* e uma intenção religiosa (o que pode significar estritamente apenas no andamento ou literalmente em emoção com base religiosa), vindo de encontro à motivação de Barrios citada por Stover para a composição de *La Catedral*.

Uma característica importante que aparece em quase todos os compassos do *Andante Religioso*, é a junção da colcheia pontuada com a semicolcheia. Segundo Acero (2014), essa junção rítmica é de suma importância para o movimento e quando executada com precisão, estabelece o caráter do movimento. Além disso, Acero faz uma comparação com a *Sonata n° 02, Op. 35 Marcha Funebre – 3° movimento* de Frédéric Chopin (1810- 1849), em virtude da semelhança e importância que a célula rítmica da colcheia associada à semicolcheia tem na obra.

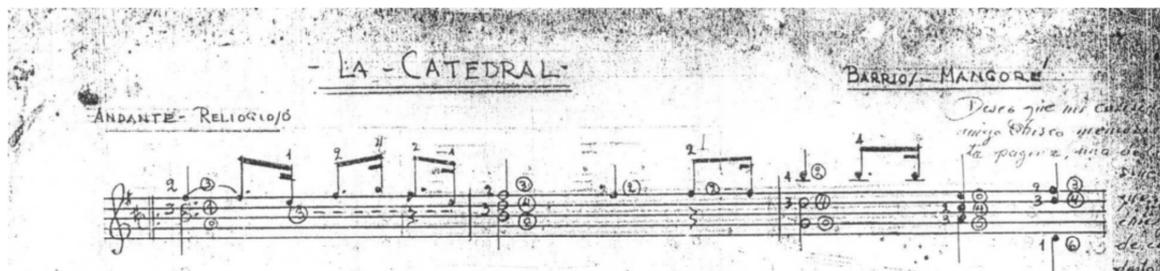


Figura 59: *Andante Religioso*. Manuscrito Sila Godoy, C. 01-08. Agustín Barrios.

Figura 60: *Sonata n° 02, Op. 35 Marcha Funebre – 3° movimento*, C. 01 – 04. Frédéric Chopin.

Outra característica que também aparece em quase todos os compassos da obra é a textura homofônica. A textura homofônica foi utilizada em várias composições para coro, principalmente em missas compostas no período clássico. Barrios provavelmente escreveu o *Andante Religioso* com essa textura para que obra tivesse ligação com a música coral religiosa e fizesse contraste em relação ao *Allegro Solemne*. Abaixo um trecho do manuscrito de 1921.



Figura 61: *Andante Religioso*. Manuscrito 1921. C. 11-15. Agustín Barrios.

A estrutura do *Andante Religioso* está dividida em duas seções, A e B: A seção A, esta dividida em duas subseções: a seção A1 vai do início do movimento até o compasso 04

e a seção A2 inicia no compasso 05 até o primeiro tempo do compasso 12. A seção B também está dividida em duas subseções. A seção B1 inicia no segundo tempo do compasso 12 e vai até o terceiro tempo do compasso 15. Por fim, a seção B2 inicia no quarto tempo do compasso 15 e vai até o fim desse movimento.

Embora no *Andante Religioso* ocorra digressões ao decorrer do movimento, principalmente para a dominante, a maior parte da música está na tonalidade de Si menor. Além disso, podemos observar no trecho abaixo, que apesar de estar em Si menor, Barrios realiza um encadeamento cromático nas vozes do baixo e tenor através de uma progressão harmônica de acordes dominantes e sexta aumentada (muito usado por compositores românticos), até a resolução de cada semi-frase.

The image shows a musical score for a section of *Andante Religioso*. The score is in G minor (one sharp, B) and 3/4 time. It features a chromatic sequence of chords: I (G minor), V7 (D7), V7 (C7), V7 (Bb7), V7 (Ab7), V7 (G7), Ger+6 (F#7), V (E7), I (G minor), V7 (D7), V7 (C7), V7 (Bb7), Ger+6 (F#7), V7 (E7), and I (G minor). Red arrows indicate the chromatic movement between these chords.

**Figura 62:** *Andante Religioso*. Análise harmônica baseada no manuscrito 1921, Robson da Silva. Agustín Barrios.

### 3.2 Polifonia Implícita

A polifonia musical tem sido uma técnica de expressão e composição musical muito utilizada a partir de obras da idade média, consolidando-se no período barroco, principalmente através das obras de *Bach*. Veremos nesse subcapítulo a polifonia implícita neste *Allegro Solemne* de Agustín Barrios, tendo como exemplos os conceitos de análises de polifonia implícita realizadas em composições, transcrições e arranjos de obras desse compositor do barroco tardio.

A polifonia é uma característica marcante em toda obra de J. S. Bach. Nas composições de música solo para cordas, este utiliza com frequência uma polifonia implícita, também chamada de polifonia linear ou inerente (PRADA, 2018). Nessas composições, é feito um autoacompanhamento que vai sendo incorporado em uma única linha melódica. A

melodia polifônica é feita por meio de saltos melódicos<sup>21</sup>, *Bariolage*<sup>22</sup> e estilo brisé<sup>23</sup> (BESCHIZZA,2017). Além de Yates (1998), Burkhard (1994) trata da polifonia implícita nas composições de Bach da seguinte maneira:

Nas suas magistrais suítes e sonatas para violino e violoncelo solo, Bach consegue sugerir uma teia polifônica de vozes através de um único instrumento que toca, na maior parte do tempo, uma nota de cada vez. As linhas melódicas compostas (ou polifônicas), a partir das quais as obras são construídas, comportam não só a melodia e o baixo, mas frequentemente uma ou mais vozes internas. Nessas linhas é às vezes inevitável que uma ou mais notas de uma voz – especialmente o baixo – precisem ser omitidas, mas uma audição atenta geralmente revela o que está implícito. (BURKHARD, 1994, p.98 apud TEIXEIRA, 2009, p.49, apud BESCHIZZA, 2017, p. 26).

Na figura abaixo, em um trecho do *Prelúdio da Suite n.1 para cello BWV 1007* há um exemplo de arpejos com polifonia implícita, feito por Yates (1998).



**Figura 63:** *BWV 1007*. Análise Stanley Yates, 1998. C. 37-39. J. S. Bach.

Outro fator é que para se fazer a análise dessa polifonia implícita, além de utilizarmos os conceitos de análise citados anteriormente no trabalho do Yates (1998), será necessário observar e interpretar a “idiomatização” utilizada por Barrios na composição do *Allegro Solemne*. A idiomatização, é um termo que também é utilizado para se fazer transcrições e adaptações de obras compostas para outros instrumentos, solo ou conjunto. Entender o

21 **Salto melódico:** determinar se um salto é melodicamente expressivo (salto retórico), se é parte de uma melodia polifônica ou se é uma voz do baixo implícito (BESCHIZZA, 2017, p.27).

22 **Bariolage:** é o termo utilizado para se referir à rápida alternância melódica entre uma voz que se movimenta seguida de uma nota estática, geralmente fixa em corda solta (BESCHIZZA, 2017, p.27).

23 **Estilo Brisé:** É uma atividade melódica em diversos planos encontrado nos arpejos (BESCHIZZA, 2017, p.27).

idioma instrumental é fundamental para se compreender a obra. “As vozes ou instrumentos são como as linguagens (idioma) pelas quais os pensamentos ou emoções dos compositores são expressos para mundo” (GROVE, 1879, apud, RIBEIRO, 2014, p. 55).

### 3.3 *Allegro Solemne*

O *Allegro Solemne* foi composto na forma *Rondó*, contendo três seções contrastantes e *Coda*. Sua estrutura, pois, se estabelece da seguinte forma: A1 e A2, B, A2, C1 e C2, A2 e coda<sup>24</sup>. Como podemos observar na figura 64, para representar a análise da polifonia implícita foi utilizado no primeiro sistema, a representação do manuscrito de Sila Godoy de 1938<sup>25</sup> e no segundo sistema é feita a representação da polifonia implícita através das mudanças na cor e no ritmo, para se facilitar a visualização da análise. No primeiro compasso da música foi empregado o estilo *Brise* para realizar a análise da polifonia. Com isso, é possível notar uma atividade melódica a três vozes que permanece em toda a seção A.

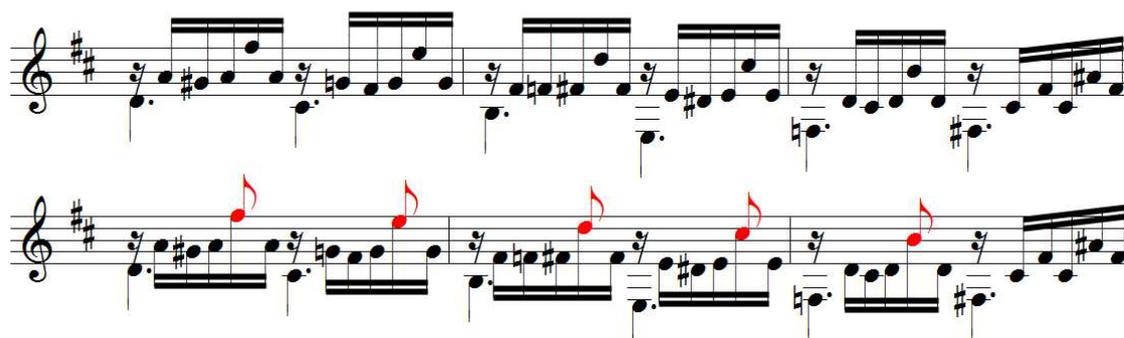
The image displays two musical staves for the piece *Allegro Solemne*. The top staff, labeled 'Manuscrito 1938', shows the original notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a rest followed by a series of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Análise', shows the same notation but with a blue 'p.' (piano) dynamic marking at the start. A bracket labeled 'Bordadura' (ornament) covers the first few notes. A second bracket labeled 'Polifonia implícita' (implicit polyphony) covers the subsequent notes, which are highlighted in red to indicate the analysis.

Figura 64: *Allegro Solemne*. Análise Robson da Silva, 2023. C. 01. Agustín Barrios.

Seguindo para a figura 65, nos compassos 07 ao 09, a polifonia implícita está com o salto melódico, com desenvolvimento em grau conjunto na voz superior, iniciando no Fá# e terminando no Si. Além disso, há uma movimentação no baixo, iniciando em grau conjunto da nota Ré a Si, ocorrendo em seguida um breve cromatismo do Mi ao Fá#. Já na voz do meio, Barrios encurta a bordadura que escreveu no início da seção A1.

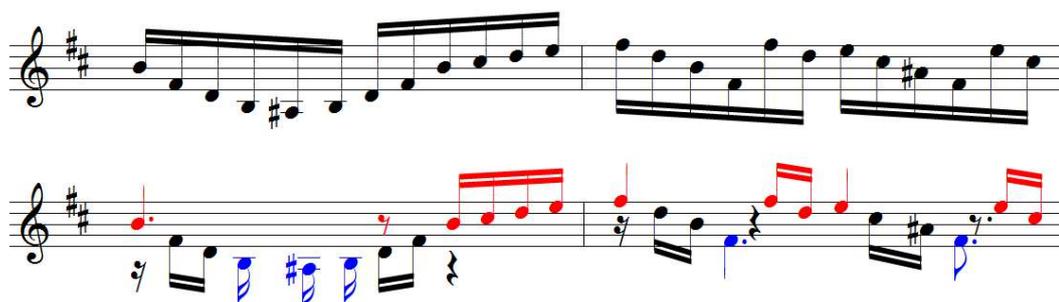
24 Optamos por denominar a seções A1, A2 e C1 e C2 em virtude de Barrios mudar o final dessas seções quando faz o ritornelo.

25 O violonista paraguaio Sila Godoy foi precursor na difusão e resgate da obra e documentos de Barrios. Além disso, por um período teve apoio e patrocínio do governo paraguaio para a realização de sua investigação. (DELVIZIO, 2011, p. 05).



**Figura 65:** *Allegro Solemne*. Edição do autor, 2023. C. 04-06. Agustín Barrios.

Na seção A2, no compasso 09, mantêm-se a análise com salto melódico. Porém, como é possível constatar na figura 66, ocorre um aumento na quantidade de notas na parte superior das vozes em relação à figura 65 e por isso a espacialização das notas é mais complexa. É muito importante, pois, escolher uma digitação no violão que permita destacar a polifonia nesse compasso. Já no compasso 10, volta-se a utilização do estilo *Brise* para a interpretação do trecho em virtude de ser uma melodia feita com arpejos.



**Figura 66:** *Allegro Solemne*. Edição do autor, 2023. C. 09-10. Agustín Barrios.

Seguindo para a seção B, nas figuras 08 e 09 é visível que as três vozes estão fazendo um movimento descendente em grau conjunto. Além disso, um aspecto que chama atenção, é que o ritmo do baixo possui similaridade com o ritmo da Barcarola<sup>26</sup>. É importante

<sup>26</sup> Barcarola são cantos típicos dos gondoleiros venezianos, melódicos e suave em compasso binário composto (SINZIG, p 85, 1976).

evidenciar que Barrios compôs outras obras se embasando na Barcarola, como por exemplo *Julia Florida*.

**Julia Florida**  
(Barcarola)  
フリア フロリダ

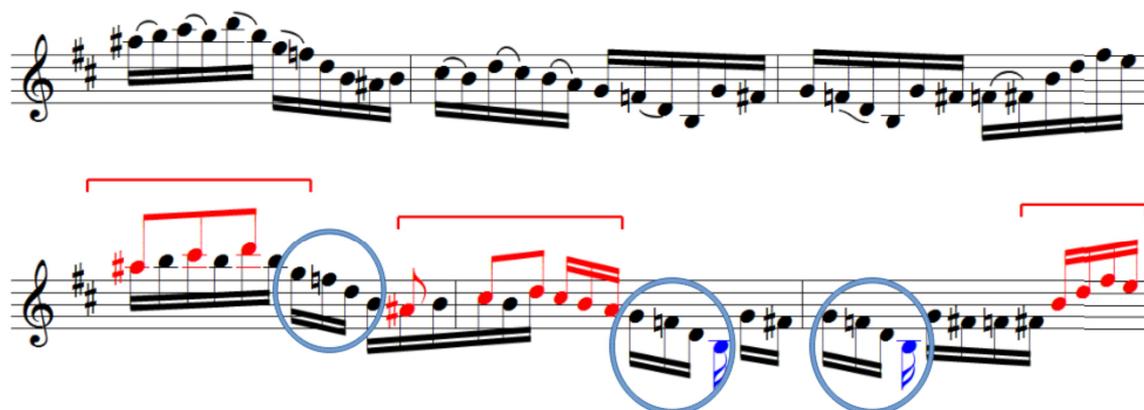
Revisión de:  
Jesús Benites R.  
6ª en RE

Agustín Barrios Mangoré

**Figura 67:** *Julia Florida*. Edição Benites, 1977. C. 01-05. Agustín Barrios.

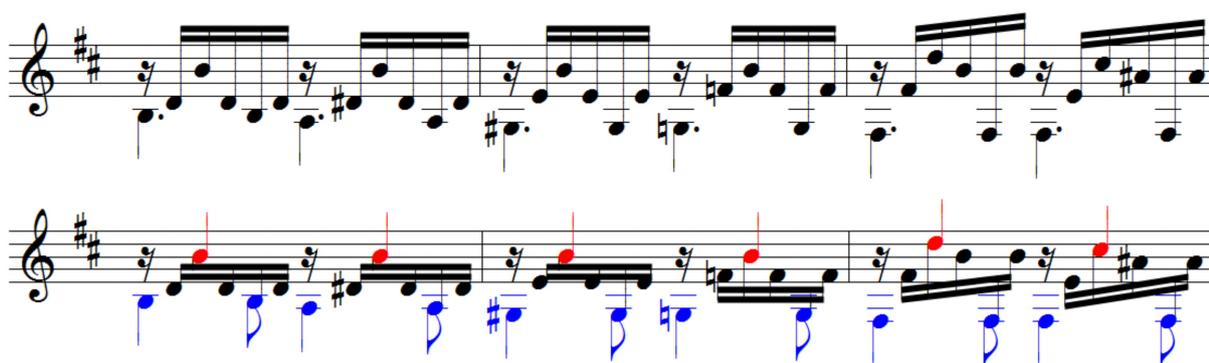
**Figura 68:** *Allegro Solemne*. Edição do autor, 2023. C. 20-24. Agustín Barrios.

Na seção C, além de analisar a polifonia implícita, optamos por fazer uma análise que apontasse os dois motivos melódicos que se repetem no decorrer do trecho. Em primeiro lugar, podemos observar nas marcações em vermelho dos compassos 49 e 50 que há uma alternância melódica na movimentação de uma voz seguida de uma voz estática. Bem como foi visto, o termo utilizado nesse tipo de melodia polifônica é a *Bariolage*. Já no outro motivo melódico – que está destacado pelos círculos – ocorre uma repetição do arpejo descendente do acorde de Sol com sétima.



**Figura 69:** *Allegro Solemne*. Edição do autor, 2021. C. 49-51. Agustín Barrios.

No início da *Coda*, podemos perceber uma semelhança na movimentação rítmica das vozes com a seção B.



**Figura 70:** *Allegro Solemne*. Edição do autor, 2023. C. 64-66. Agustín Barrios.

Por fim, podemos observar que para finalizar o *Allegro Solemne*, Barrios utiliza o acorde de Si menor, que é o acorde com função de tônica dos três movimentos. Barrios escreve o acorde de Si menor em seis arpejos ascendentes, criando uma linha melódica das notas mais agudas do próprio Si menor que está sendo arpejado. Então, para terminar, Barrios escreve o acorde de Si menor em bloco, passando por três oitavas.

**Figura 71:** *Allegro Solemne*. Edição do autor, 2023. C. 67-71. Agustín Barrios.

Diante dos fatos mencionados, podemos verificar que tanto o *Andante Religioso* como o *Allegro Solemne* possuem identidade própria, assim como o primeiro movimento, *Prelúdio*, que não abordamos. No entanto, é perceptível que há influência de composições feitas em períodos passados. No *Andante Religioso* há elementos, como sua textura homofônica, por exemplo, que colaboram para a proximidade com a música composta para coral no período clássico ou para uma proximidade com as músicas composta no período romântico, pelo motivo de Barrios realizar encadeamento cromático sem sair do sistema tonal.

Já o *Allegro Solemne* contém elementos que apontam para a existência da polifonia implícita em vários trechos da obra, muito utilizada no período Barroco, como vimos nos capítulos anteriores. Além disso, também há indícios de similaridade com a Barcarola italiana na seção B e no início da *Coda*. No entanto, vale evidenciar que os resultados trazidos pela análise têm a função de ajudar o violonista em sua interpretação, além de nos mostrar as influências musicais que Barrios teve ao longo de sua carreira. Porém, a forma

com que ele utilizou todos estes elementos em *La Catedral*, a nosso ver, não tiram a originalidade da obra nem diminuem sua importância para o repertório do violão.

### 3.4 Manuscritos e Gravação de Barrios de *La Catedral*

Como observamos anteriormente, o registro sonoro feito por Barrios do *Andante Religioso* e do *Allegro Solemne* foi realizado por volta de 1928 e 1929. O *Prelúdio Saudade* não contém registro discográfico. Segundo Godoy (1944), Barrios se preparava para gravar da mesma maneira que para se apresentar em um concerto, buscando executar apenas uma vez cada peça (repetir uma gravação nessa época significaria perder o material do disco). Além disso, ele procurava estudar durante o dia para gravar uma ou duas músicas no entardecer. Os dois manuscritos e a gravação de *La Catedral*, são usados como fonte para interpretação da obra e produção de novas edições. No entanto, as diferenças entre os materiais ocasionam diferentes interpretações e edições da obra. Hoke (2013, p. 33), reforça que devido ao fato de Barrios fazer alterações em seus manuscritos e gravações ao longo de sua vida, outras interpretações modernas - especialmente da *La Catedral* - geralmente também incluem muitas combinações de diferentes fontes.

A primeira diferença entre os manuscritos e a gravação acontece nos primeiros compassos do *Andante Religioso*. No manuscrito de 1921, Barrios escreve uma anacruse com duas colcheias, contendo um *glissando* na terceira corda, que vai da nota Ré a Fá sustenido. Na gravação e no manuscrito de 1939 não há esse *glissando*. Além disso, o terceiro compasso contém duas diferenças: a primeira é relacionada à textura homofônica<sup>27</sup>, no manuscrito de 1921, sendo que na gravação original a textura é homorrítmica<sup>28</sup>. Ou seja, as vozes possuem o mesmo ritmo, enquanto no manuscrito de 1939, no primeiro e segundo tempo do compasso, é o acompanhamento que mantém o ritmo. A segunda diferença acontece no quarto tempo do terceiro compasso, em que o encadeamento das vozes do acorde de ré maior foi realizado de forma diferente.

27 “Designação para música em que uma voz lidera melodicamente, sendo suportada por um acompanhamento em estilo cordal ou de alguma forma mais elaborado.” (APEL, 1944, p. 339, apud, PERROTA, p. 157, 2018).

28 “A textura homorrítmica geralmente tem uma melodia (MP), frequentemente na voz superior, acompanhada por várias (geralmente três) partes de suporte harmônico (SH) em ritmo semelhante.” (PERROTA, p. 159, 2018).



Figura 72: *Andante Religioso*. Manuscrito de 1921. C. 01-04. Agustín Barrios.

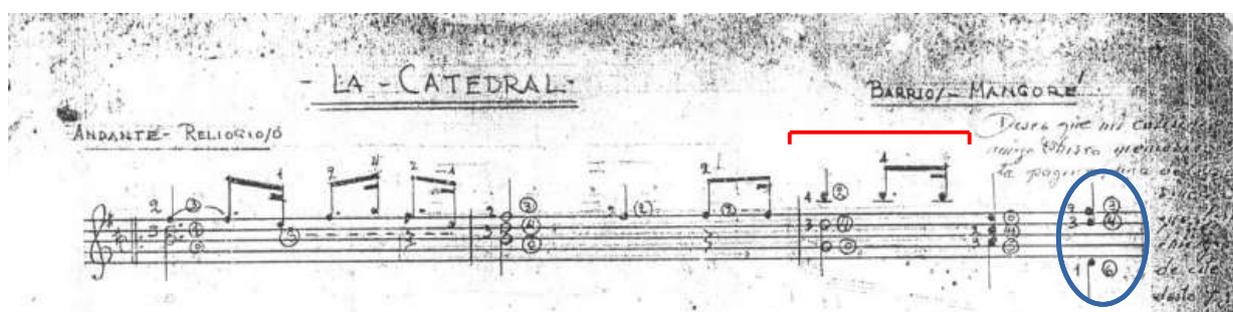


Figura 73: *Andante Religioso*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 01-03. Agustín Barrios.

## 60. La Catedral

119

transcription: Chris Erwich

Agustin Barrios



Figura 74: *Andante Religioso*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 01-04. Agustín Barrios.

O segundo trecho analisado possui uma série de diferenças entre os manuscritos (nesse trecho a gravação está muito próximo do manuscrito de 1921). No compasso 11, no manuscrito de 1921, no primeiro tempo o baixo é um Dó sustenido com o ritmo de mínima seguido pelo Si sustenido e Dó sustenido com o ritmo de semínima. Já no manuscrito de 1939, os baixos do compasso 11 estão todos no ritmo de semínima e com as seguintes notas:

Dó sustenido, Ré, Ré sustenido e Mi sustenido em movimento ascendente. Ainda no compasso 11, no segundo tempo, no primeiro manuscrito há um Sol sustenido na voz do tenor, enquanto no segundo não há.

No primeiro manuscrito e na gravação, não há casas de repetição. Com isso, o compasso 12 equivale ao compasso 13 do segundo manuscrito. No compasso 12, além das oitavas que foram modificadas no primeiro tempo, há novamente diferença na textura (analisada no terceiro compasso). No compasso 14, há uma mudança significativa entre os manuscritos. No primeiro tempo do compasso 14 do manuscrito de 1921 a melodia aparece com a nota Si no ritmo de semínima. Já no segundo manuscrito, o Si aparece com o ritmo da mínima pontuada, deslocando a terminação da frase e acrescentando um compasso a mais em relação ao manuscrito de 1921 e a gravação. Além disso, no primeiro manuscrito e na gravação, Barrios executa quatro fusas no compasso 14 e em vários momentos o baixo aparece com ritmo e notas diferentes.



**Figura 75:** *Andante Religioso*. Manuscrito de 1921. C. 10-19. Agustín Barrios.

**Figura 76:** *Andante Religioso*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 10-21. Agustín Barrios.

**Figura 77:** *Andante Religioso*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 09-17. Agustín Barrios.

Na parte final do *Andante Religioso*, novamente o manuscrito de 1921 e a gravação de Barrios estão muito similares. A primeira diferença acontece no primeiro tempo do compasso 20. No manuscrito de 1921 e na gravação, (equivalente ao compasso 22 do segundo manuscrito de 1939) o acorde está com ritmo de uma mínima e a passagem da sétima está no terceiro tempo, finalizando o compasso com o acorde com ritmo de semínima. Já no segundo manuscrito de 1939, o acorde do primeiro tempo possui o baixo no ritmo de colcheia pontuada e repete a nota na semicolcheia. A sétima (embora esteja escrito diferente) está no segundo tempo, aparecendo o acorde no terceiro tempo e acrescentando um Fá sustenido no último tempo. Além disso, o segundo manuscrito possui ritornelo e casa

de repetição no compasso 23 e os harmônicos do penúltimo e último compasso aparecem com mais de uma nota em relação ao primeiro manuscrito e a gravação.



Figura 78: *Andante Religioso*. Manuscrito de 1921. C. 20-24. Agustín Barrios.

Figura 79: *Andante Religioso*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. Coda, C. 10-21. Agustín Barrios.

Figura 80: *Andante Religioso*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 18-23. Agustín Barrios.

O *Allegro Solemne*, similarmente ao que acontece no *Andante Religioso*, também contém trechos com diferenças entre os manuscritos e gravação. Entretanto, ao contrário do que ocorreu no *Andante Religioso*, a gravação de Barrios e o manuscrito de 1939 possuem algumas partes em comum, nos mesmos trechos em que há variações em relação ao manuscrito de 1921. A primeira discrepância ocorre no desfecho da seção, nos compassos 09 e 10 do manuscrito de 1921. Embora Barrios tenha mantido os mesmos baixos e ritmo, as notas das semicolcheias foram alteradas em comparação com o primeiro manuscrito (equivalente aos compassos 06 e 07 do manuscrito de 1939), permanecendo igual somente o arpejo no acorde do segundo tempo do compasso 10.

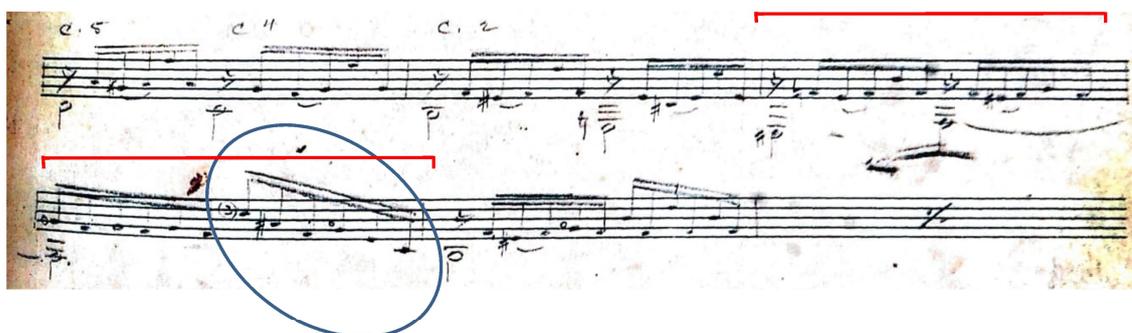


Figura 81: *Allegro Solemne*. Manuscrito de 1921. C. 07-12. Agustín Barrios.

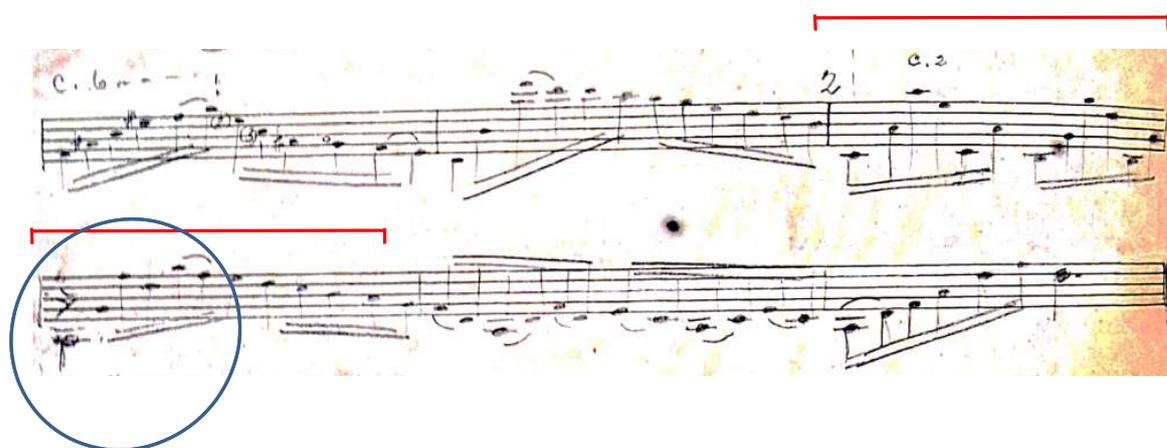
Figura 82: *Allegro Solemne*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. Coda, C. 04-09. Agustín Barrios.

É possível notar que nesse trecho Barrios seguiu a gravação ao escrever o manuscrito de 1939. Um ponto a ser destacado é que nessa transcrição da gravação feita por Erwich, a fórmula de compasso é alterada para 3/8.

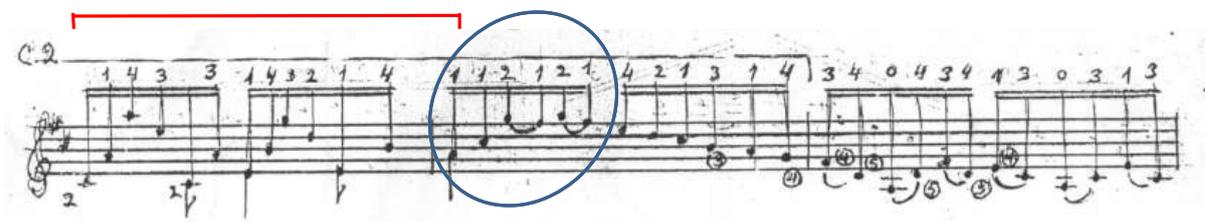


**Figura 83:** *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 37-43. Agustín Barrios.

No final da seção A, há dois compassos que possuem notas diferente entre os manuscritos e gravação. A primeira diferença ocorre no acorde do segundo tempo do compasso 16 do manuscrito de 1939. Enquanto a gravação e o manuscrito de 1921 apresentam exatamente a mesma similaridade, o manuscrito de 1939 muda a função do acorde. No primeiro tempo do compasso seguinte é transmitida uma ideia de improvisação, porque em nenhuma das três fontes há concordância em relação à ordem em que as notas são colocadas.



**Figura 84:** *Allegro Solemne*. Manuscrito de 1921. C. 25-30. Agustín Barrios.



**Figura 85:** *Allegro Solemne*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 16-18. Agustín Barrios.



**Figura 86:** *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 73-83. Agustín Barrios.

Outro trecho que possui algumas diferenças é o final da seção B. Acreditamos que há um erro de escrita no segundo tempo do compasso 45 do manuscrito de 1921. Barrios escreve Si natural nos baixos, alterando a função do acorde. Isso foi corrigido na gravação e no manuscrito de 1939, em que Barrios toca e escreve Lá# nos baixos. Em seguida há possivelmente outro erro de escrita, dessa vez no manuscrito de 1939. Há uma repetição de acordes aumentando a música em dois compassos em comparação ao manuscrito de 1921 e a gravação.



**Figura 87:** *Allegro Solemne*. Manuscrito de 1921. C. 40-45. Agustín Barrios.

**Figura 88:** *Allegro Solemne*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 25-30. Agustín Barrios.

**Figura 89:** *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 102-108. Agustín Barrios.

Na transição da seção A para C ocorre uma alteração no manuscrito de 1939 em comparação com o manuscrito de 1921 e a gravação. No compasso 33 do segundo manuscrito, além das notas do acorde de Si menor estarem diferentes, é cortada a nota Si com ritmo de semínima pontuada, deslocando o início da seção C para o tempo 02 do compasso.



**Figura 90:** *Allegro Solemne*. Manuscrito de 1921. C. 46-48. Agustín Barrios.



**Figura 91:** *Allegro Solemne*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 31-33. Agustín Barrios.



**Figura 92:** *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 144-149. Agustín Barrios.

No decorrer da seção C, novamente as alterações ocorrem no manuscrito de 1939. Além de acrescentar baixos, a seção C do segundo manuscrito possui duas sextinas a mais do que no primeiro manuscrito e na gravação.



Figura 93: *Allegro Solemne*. Manuscrito de 1921. C. 49-57. Agustín Barrios.

Handwritten musical score for 'Allegro Solemne' by Agustín Barrios, manuscript by Sila Godoy from 1939, measures 37-45. The score is written on three staves with extensive annotations including fingerings and circled notes. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes circled in blue.

Figura 94: *Allegro Solemne*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 37-45. Agustín Barrios.

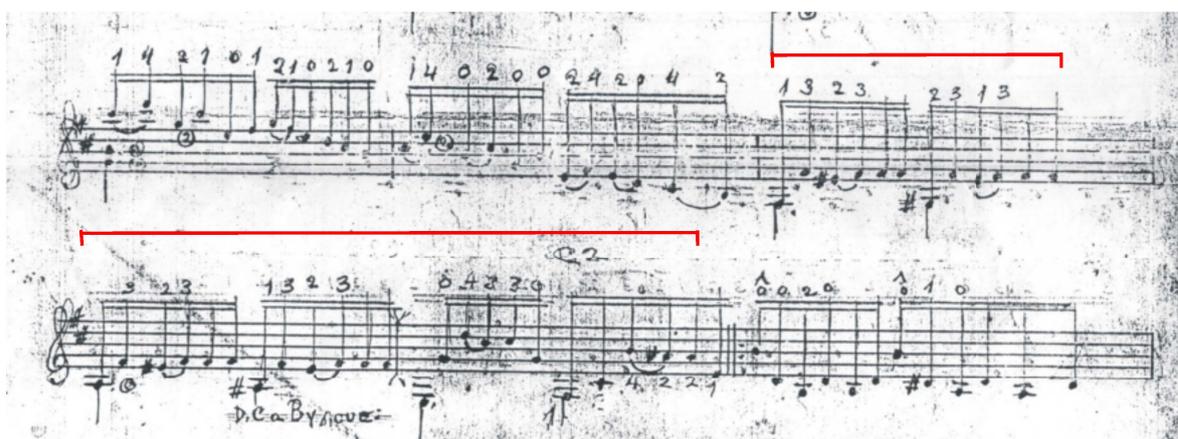
Printed musical score for 'Allegro Solemne' by Agustín Barrios, transcription by Chris Erwich from 2017, measures 150-167. The score is written on three staves. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes circled in blue.

Figura 95: *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 150-167. Agustín Barrios.

Pelas alterações ocorridas durante a seção C – e diferente do que aconteceu no manuscrito de 1921 – o segundo manuscrito e a gravação não possuem o movimento cromático a partir da nota do baixo Fá#, cortando a sextina que possuía o baixo com a nota Sol.



**Figura 96:** *Allegro Solemne*. Manuscrito de 1921. C. 58-63. Agustín Barrios.



**Figura 97:** *Allegro Solemne*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 46-51. Agustín Barrios.



**Figura 98:** *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 174-179. Agustín Barrios.

Caminhando para o final da música, outra alteração é uma adição na *Coda* da gravação e no manuscrito de 1939 de uma preparação para o arpejo final do acorde de Si menor. No manuscrito de 1921, após fazer o último retorno da seção A, a *Coda* se desloca diretamente para os arpejos do acorde de Si menor.

**Figura 99:** *Allegro Solemne*. Manuscrito de 1921. C. 61-68. Agustín Barrios.

The image shows a handwritten musical score for 'Allegro Solemne' by Agustín Barrios. It consists of three staves of music. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and fingerings. A red bracket highlights a section at the top right of the first staff. Another red bracket is placed below the first two staves, spanning across them. The manuscript includes the instruction 'D.C. al Fine' and various performance markings such as 'C2', 'C4', and 'C7'.

**Figura 100:** *Allegro Solemne*. Manuscrito Sila Godoy, 1939. C. 49-58. Agustín Barrios.

Um ponto importante na preparação que ocorre na gravação (compassos 211 a 220) e no manuscrito de 1939 (compassos 51 a 53), é que embora os acordes mantenham a mesma função, a ordem das notas do arpejo está diferente, transmitindo novamente uma ideia de improvisação.

The image shows a printed musical transcription of 'Allegro Solemne' by Agustín Barrios, covering measures 210 to 225. The music is written on four staves. The first three staves (measures 210-220) feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a changing arpeggiated accompaniment. Red brackets highlight the first two staves and the third staff. The fourth staff (measures 221-225) shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a final cadence.

**Figura 101:** *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Chris Erwich, 2017. C. 210-231. Agustín Barrios.

Tendo em vista os trechos que foram analisados, tanto do *Andante Religioso* como do *Allegro Solemne*, é possível notar que na maioria das alterações as diferenças ocorrem nos mesmos trechos. Outro ponto é que na maioria das alterações também não há mudanças nas funções dos acordes. No entanto, essas diferenças são suficientes para que existam diferentes interpretações da obra, tanto no que diz respeito à performance quanto às edições.

É importante evidenciar as principais características contidas na gravação da *La Catedral* feita por Barrios. No *Andante Religioso*, o violonista paraguaio além de iniciar em compasso tético, executa a música em andamento lento. No encaminhamento das vozes os acordes são tocados ora em plaquê, ora arpejados. O compositor não faz ritornello, saindo por vezes da quadratura do compasso.

Na gravação do *Allegro Solemne* Barrios toca as sextinas em um andamento *vivace*. Zanon (2003) acredita que a limitação de tempo para se gravar na época e a possibilidade de haver apenas um *take* fizeram com que Barrios acelerasse ao longo da música. Isso provavelmente colaborou para que o final da música esteja em andamento mais rápido que o início. Porém, a nosso ver, esse fato não fez com que a música perdesse a nitidez das notas.



**Figura 102:** *La Catedral*. QR code da gravação completa feita por Agustín Barrios, 1928-1929. Roberto Figlie, 2011, You Tube.

### 3.4.1 Gravação de John Williams

Se nos dias atuais a obra de Barrios é conhecida por uma grande quantidade de violonistas ao redor do mundo, muito se deve ao trabalho realizado pelo violonista australiano John Williams. Williams gravou várias obras de Barrios já na década de 1970,

influenciando, assim, para que as mesmas voltassem a ter destaque no meio violonístico. Em suas próprias palavras, é possível ver a admiração que Williams tinha por Barrios:

Hoje, Barrios é cada vez mais apreciado como o violonista/compositor destacado do seu tempo - diria de todos os tempos – por suas qualidades de inventividade e capacidade de fazer o violão "falar" musicalmente [...] Sua música é muito violonística, um pouco como a de Chopin é para piano. Desta forma, ele preencheu a necessidade de todo instrumento ter seu compositor que "pertenceu" ao instrumento e ao mesmo tempo escreveu boa música (STOVER, 1992, p. 179).

Em 1977 Williams gravou um histórico e influente LP somente com composições de Barrios. Nesse disco ele gravou a *La Catedral*, acrescentando, talvez pela primeira vez, o *Prelúdio Saudade*. Williams escolheu o manuscrito de 1939 como fonte para gravar o *Andante Religioso* e *Allegro Solemne*. Na gravação do *Andante Religioso*, Williams fez uma pequena alteração ao se deslocar do compasso 12 diretamente para a segunda repetição.

Diferentemente do que Barrios fez em sua gravação, Williams em sua interpretação do *Andante Religioso* altera o ritmo da colcheia pontuada e semicolcheia para duas colcheias do terceiro tempo do primeiro e quinto compasso. Além disso, a gravação desse disco possui um andamento mais rápido e é mais fiel na quadratura da música em comparação com a gravação de Barrios do *Andante Religioso*. Abaixo, as figuras 103 e 104 representam as gravações de Barrios e Williams. A figura a seguir representa a alteração que Williams fez em sua gravação.

Primeiro compasso

Quinto compasso

**Figura 103:** *Andante Religioso*. Transcrição da gravação John Williams, Robson da Silva, 2020. C. 01-05. Agustín Barrios.

Como aconteceu na gravação do *Andante Religioso*, Williams baseou sua gravação do *Allegro Solemne* no manuscrito 1939. Porém, comparando com a gravação de Barrios, sua interpretação possui andamento mais lento. É importante destacar que nessa época a tecnologia de gravação havia evoluído bastante em relação ao tempo em que Barrios gravou e isso pode ter auxiliado Williams a gravar esse movimento em andamento mais lento. Em

relação à leitura do *Allegro Solemne*, Williams executou como Barrios, tocando a primeira repetição da seção A somente na primeira vez. Ao voltar da seção B e C, ele se desloca diretamente para a segunda repetição.



**Figura 104:** *La Catedral*. QR code da gravação completa feita por John Williams, 1977. Mojo Risin, 2010, You Tube.

### 3.4.2 Gravação de Berta Rojas

Após o trabalho de John Williams em 1977, muitos violonistas continuaram com o trabalho de difusão e preservação da obra de Barrios. Violonistas paraguaios, naturalmente, também foram importantes para manter a obra de Barrios em evidência. Conforme expõe Bridge:

A partir dos anos 2000, o renascimento de Barrios proliferou por meio das práticas de performance de La Escuela de Mangoré (a Escola de Mangoré) sob a direção de Cayo Sila Godoy, que é creditado com a preservação do legado de Barrios, e continuou no trabalho de Bobadilla, Berta Rojas e Felipe Sosa<sup>29</sup> (BRIDGE, 2022 p. 13).

O trabalho de Berta Rojas com a música de Barrios é reconhecido internacionalmente. Ela foi indicada três vezes ao Grammy Latino por melhor álbum instrumental do ano, possuindo uma extensa discografia. Em 2008 lançou um CD e um DVD dedicado a Barrios e seu trabalho como violonista possui ênfase em divulgar a música de seu país, assim como do restante da América Latina. Em 2009 Berta Rojas criou o primeiro

<sup>29</sup> No original: “From the 2000, the Barrios revival proliferated through the performance practices of La Escuela de Mangoré (the School of Mangoré) under the direction of Cayo Sila Godoy, who is credited with the preservation of Barrios’s legacy, and it has continued in the work of Bobadilla, Berta Rojas and Felipe Sosa” (BRIDGE, 2022 p. 13).

concurso *online* de violão clássico, intitulado *Barrios World Wide Web Competition* (ROJAS, 2020).

Em agosto de 2020, durante a pandemia, Rojas fez uma *live* pela plataforma *YouTube* dedicada a Barrios, tendo *La Catedral* feito parte de seu programa de concerto. Rojas também incluiu o *Prelúdio Saudade* junto com os outros movimentos. No *Andante Religioso* ela inicia com anacruse no quarto tempo fazendo um *glissando* que precede o primeiro compasso. Além do *glissando* ser uma técnica muito usada no romantismo, a performance de Rojas possui muita liberdade no ritmo, aproximando sua interpretação da música realizada no século XIX. No que diz respeito ao *glissando*, provavelmente a violonista paraguaia baseou-se no manuscrito de 1921 ou em outras edições posteriores que mantiveram a escrita do manuscrito.



**Figura 105:** *Andante Religioso*. Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2020. C. 01-02.  
Agustín Barrios.

No entanto, no decorrer da performance do *Andante Religioso*, Rojas não segue exatamente o manuscrito de 1921. A violonista utiliza um misto de fontes, mesclando o manuscrito de 1921 com o de 1939.



**Figura 106:** *Andante Religioso*. Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2023. C. 12-14.  
Agustín Barrios.

A parte final da gravação de Rojas contém uma alteração de oitava que não consta nem nos manuscritos e nem na gravação de Barrios, apenas em edições posteriores.



**Figura 107:** *Andante Religioso*. Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2023. C. 23-24. Agustín Barrios.

Quanto ao *Allegro Solemne*, Berta Rojas, assim como John Williams, também interpreta em um andamento mais lento que Barrios. Na seção B, é possível ver como ela utiliza elementos da cultura de seu país, principalmente nos ritmos dos baixos, fazendo uma alusão às danças folclóricas do Paraguai. Na gravação do *Allegro Solemne*, possivelmente Rojas baseou-se no manuscrito de 1921 ou em edições equivalentes. A única alteração em comparação ao manuscrito de 1921 ocorre na *Coda*, em que a violonista acrescenta uma frase antes do acorde final, exatamente como Barrios fez em sua gravação.



**Figura 108:** *Allegro Solemne*. Transcrição da gravação Berta Rojas, Robson da Silva, 2023. Agustín Barrios.



**Figura 109:** *La Catedral*. QR code da gravação completa feita por Berta Rojas, 2020. Berta Rojas, 16:04-23:45, You Tube.

### 3.5 Análise comparativa dos manuscritos e edições de *La Catedral*

Assim como acontece com os registros sonoros, *La Catedral* também possui uma variedade de edições contendo diferenças entre elas. Nesse capítulo será feita uma análise comparativa entre fontes principais obra, que são os manuscritos de 1921 e 1939 e a gravação de Barrios, além de dois editores de sua obra, Richard Stover e Jesus Benites, para verificar as diferenças e semelhanças entre as partituras.

#### 3.5.1 Edição Richard Stover

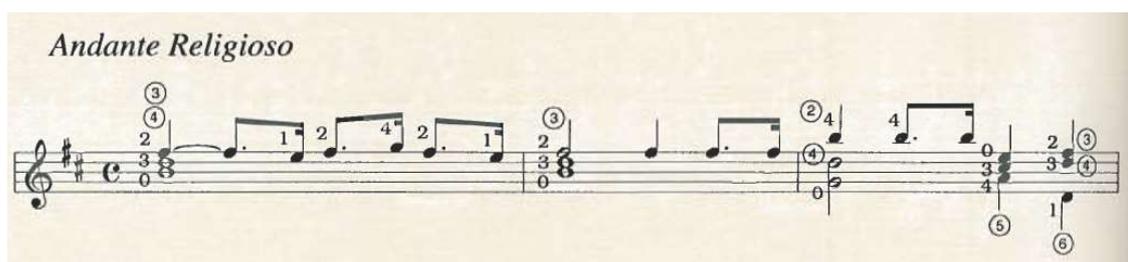
O violonista americano Richard Stover (1945-2019), foi um pesquisador importante por colaborar na disseminação da vida e obra de Barrios. Entre seus principais trabalhos estão os livros *The guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*, o volume 01 publicado em 1976, os volumes 02 e 03 publicados em 1977 e o volume quatro publicado em 1985; *Six Silver Moonbeams: The life and time of Agustín Barrios Mangoré*, publicado em 1992; *The Complete Works of Agustín Barrios*, volumes 01 e 02 publicado em 2003. Conforme aponta Delvizio, o trabalho de Stover, com a colaboração de Godoy, foi muito relevante para que a obra e biografia de Barrios fosse divulgada. Nessa citação, Delvizio se refere ao livro *Silver Moonbeams*:

Envolvido no processo acima descrito de “ressurgimento” da obra de Barrios, nesse volume o autor condensa o grande corpo de informações levantadas em suas pesquisas realizadas desde a década de 70 e apresentadas até então apenas em pequenos artigos publicados por revistas especializadas, configurando uma das biografias mais completas sobre o assunto. Usando Sila Godoy como grande colaborador, essa pode ser considerada a primeira biografia extensa publicada e apresentada de forma séria e organizada, comprovando grande parte dos fatos apresentados com fontes primárias e finalmente desanuviando muitas das informações confusas que eram difundidas sobre Barrios (DELVIZIO, 2011, p. 14-15).

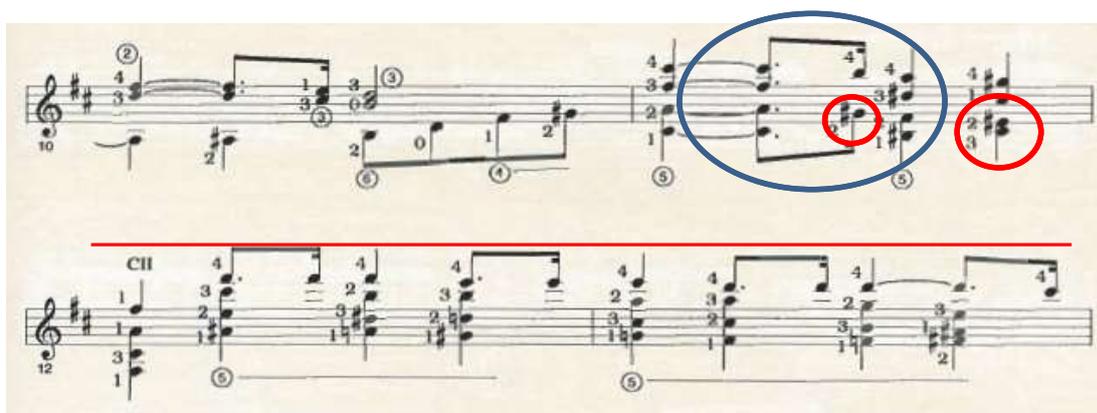
Tendo em vista a importância do trabalho de Stover como editor das obras de Barrios, nesse capítulo será realizado uma comparação entre a edição da *La Catedral* que está no livro *The Complete Works of Agustín Barrios volume 01*, com os dois manuscritos feitos por Barrios.

Na edição do *Andante Religioso*, é possível perceber que há uma mescla entre os manuscritos e a gravação de Barrios, supostamente usado por Stover. Na figura 110 podemos

observar que Stover inicia o movimento igual ao manuscrito de 1939. Porém, na figura 111, as casas de repetição e *ritornelo* não são escritas, as notas e o ritmo do compasso 11 estão iguais ao mesmo trecho do manuscrito de 1921, e a homofonia que aparece nos compassos 12 e 13 está igual à do manuscrito de 1939.



**Figura 110:** *Andante Religioso*. Edição Richard Stover, 2003. C. 01-03. Agustín Barrios.



**Figura 111:** *Andante Religioso*. Edição Stover, 2003. C. 10-13. Agustín Barrios.

No compasso 22, Stover faz uma alteração de oitava no acorde que está no quarto tempo do compasso, que não aparece nos manuscritos e nem na gravação de Barrios. No entanto, essa alteração é frequentemente encontrada nas gravações contemporâneas da *La Catedral*.



A seção C contém os mesmos baixos e arpejos do manuscrito de 1939. No entanto, Stover retira as duas sextinas que antecedem o compasso 53 da sua edição. Essas sextinas também não aparecem no manuscrito de 1921 e na gravação realizada por Barrios.



**Figura 115:** *Allegro Solemne*. Edição Stover, 2003. Seção C1. 53-56. Agustín Barrios.

Na *Coda*, durante a cadência de preparação para o final nos compassos 79 a 81 Stover mescla a gravação e o manuscrito de 1939, gerando um efeito de duas frases diferentes e não de repetição igual à da gravação e do manuscrito 1939.



**Figura 116:** *Allegro Solemne*. Edição Stover, 2003. Coda. C. 79-84. Agustín Barrios.

### 3.5.2 Edição Jesus Benites

O violonista Jesus Benites (1932-2007) também se tornou uma referência no seu trabalho dedicado a Barrios. Benites fez um trabalho de edição em 1977 em Tóquio no Japão - contendo aproximadamente 80 obras editadas de Barrios - dividido em quatro volumes. O primeiro volume apresenta sua edição da *La Catedral* contendo algumas diferenças entre o manuscrito de 1939 e também a edição de Stover (2003).

A edição do *Andante Religioso* feita por Benites, está muito mais próxima do manuscrito de 1921. Um exemplo é o *glissando* na terceira corda, que está como o manuscrito de 1921 e na gravação de Berta Rojas. Além disso, o encadeamento das vozes nesse trecho, também está igual ao primeiro manuscrito.

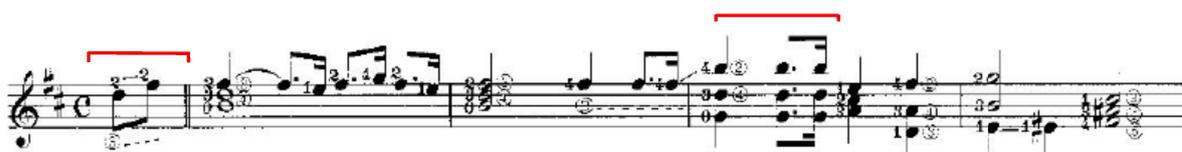


Figura 117: *Andante Religioso*. Edição Benites, 1977. C. 01-05. Agustín Barrios.

Nesse trecho, também é possível ver como Benites fez sua edição baseado no primeiro manuscrito da obra:



Figura 118: *Andante Religioso*. Edição Benites, 1977. C. 09-15. Agustín Barrios.

Assim como Stover, Benites fez uma alteração de oitavas na última frase do *Andante Religioso*. Portanto, essa alteração se torna a única diferença entre a edição e o manuscrito de 1921.



Figura 119: *Andante Religioso*. Edição Benites, 1977. C. 21-25. Agustín Barrios.

Assim como acontece no *Andante Religioso*, a edição do *Allegro Solemne* feita por Benites foi também baseada no manuscrito de 1921. Um exemplo acontece na finalização da seção A1, onde ocorre diferenças entre a gravação e o manuscrito de 1939, em comparação ao primeiro manuscrito.

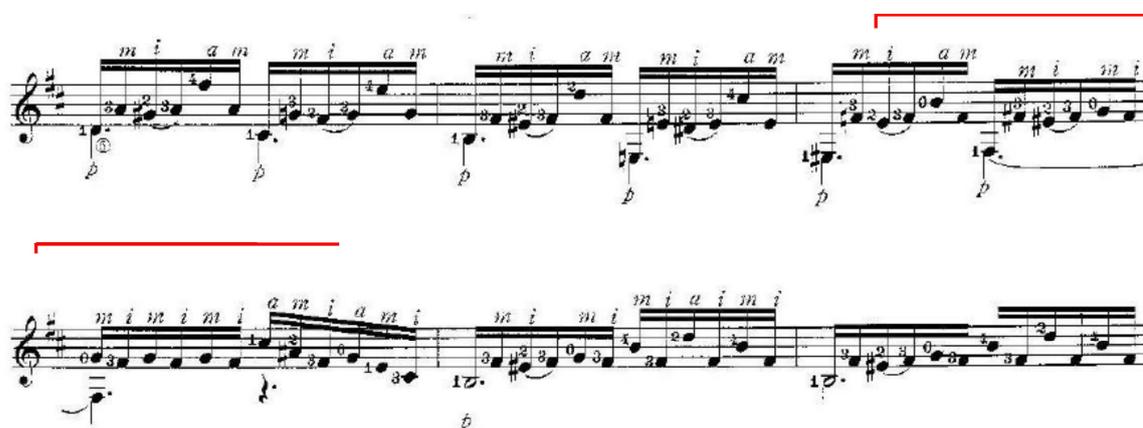


Figura 120: *Allegro Solemne*. Edição Benites, 1977. Seção A1. C. 07-12. Agustín Barrios.

Como foi visto, nesse trecho houve reincidência nas diferenças entre os manuscritos e gravação de Barrios, como em edições posteriores. Nesse caso, tanto na edição de Benites quanto na de Stover houve alteração da nota Sol - que está escrita no manuscrito de 1921 -

para nota Ré. Um ponto importante é que edição de Benites da *La Catedral* foi produzida antes da edição de Stover, analisada nesse trabalho.



**Figura 121:** *Allegro Solemne*. Edição Benites, 1977. Seção A1. C. 28-30. Agustín Barrios.

As seções B e C também estão como o manuscrito de 1921. O único trecho que Benites acrescentou em sua edição em comparação ao primeiro manuscrito, é a cadência que antecede o arpejo final de Si menor. Essa cadência, que ocorre na *Coda*, possivelmente foi baseada na gravação de Barrios.

**Figura 122:** *Allegro Solemne*. Edição Benites, 1977. Seção A1. C. 62-67. Agustín Barrios.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agustín Barrios foi um marco na história do violão. Seus concertos, gravações, transcrições e composições se tornaram uma referência desde o estudante de violão ao violonista profissional; suas composições para violão estão presentes em várias salas de concerto ao redor do mundo. Ao decorrer do trabalho foi possível observar a pluralidade e complexidade que é pesquisar e analisar esse compositor e sua obra. Em relação às suas vertentes, ficou compreendido que sua obra ultrapassa as fronteiras do Paraguai – sendo um expoente da música latino-americana – transmitida através do violão. No entanto, também fica evidente, a sua proximidade com a música realizada na Europa, que varia desde transcrições e composições que trazem características do período barroco, potencializado pelo contato que o compositor teve com obras de Bach e elementos da música clássica de Mozart, Haydn e Beethoven. Porém, como foi observado, o contato que Barrios teve especialmente com compositores românticos como Chopin, Mendelssohn, Schumann e Tárrega, fez com que suas obras possuíssem, talvez, elementos em sua estrutura composicional próximas às músicas compostas no século XIX. Nesse sentido, mesmo que não em sua totalidade, as características de várias composições e interpretações registradas em suas gravações ajudam a estabelecer a ligação do Barrios intérprete e compositor como um artista do romantismo tardio. Ademais, Barrios conectou sua expressão romântica como possibilidade de criação cujos elementos culturais de seu país e da região América do Sul lhe eram muito caros.

Além dos aspectos gerais levantados sobre Barrios e sua obra, o presente trabalho teve como um dos objetivos centrais analisar sua principal composição, *La Catedral*, e a fazer uma edição crítica da obra. A edição crítica, em anexo a esse trabalho, foi baseada primeiramente na gravação e depois nos manuscritos de 1921 e 1938. As escolhas de digitação, por exemplo, estão ligadas essencialmente nas informações coletadas e da análise da obra realizada durante a pesquisa. Portanto, com o objetivo de auxiliar a interpretação da música, foi possível perceber através da análise comparativa, que há proximidade entre *Andante Religioso* com a música composta para coro. Por meio da análise harmônica, foi verificado que o cromatismo escrito no trecho mais denso da música não teve objetivo de romper com o sistema tonal da obra, e portanto a peça não buscou o atonalismo. Além disso,

um dos pontos importantes para interpretação do *Andante Religioso* está no rigor ao tocar o motivo rítmico da junção da colcheia pontuada com a semicolcheia.

Na análise interpretativa do *Allegro Solemne*, foi possível identificar, através da análise da polifonia implícita, que em vários trechos a peça possui polifonia a três vozes. Um dos fatores que auxilia na evidência da polifonia é a escolha da digitação pelo intérprete. A digitação do *Allegro Solemne*, foi um dos principais pontos abordados na edição crítica. Por isso, em alguns pontos da edição, foi escolhido privilegiar a polifonia, e não a fluidez e facilidade que outra digitação pode oferecer.

A análise comparativa entre os manuscritos e as gravações de Barrios, revelou que houve diferenças de notas e ritmos importantes entre as fontes. No *Andante Religioso*, as maiores diferenças ocorrem entre o manuscrito de 1921 e o manuscrito de 1939. A gravação, nesse caso, transita entre os dois materiais. No caso do *Allegro Solemne*, além das diferenças de notas entre os manuscritos, em alguns trechos a gravação apresenta elementos diferentes dos que estão escritos. Isso justifica as diferenças entre as edições de Stover (2003), Benites (1977) e as gravações posteriores. Portanto, podemos afirmar que são justificadas as diferentes interpretações e gravações da *La Catedral* em virtude da quantidade de mudanças, desde as diferenças entre a gravação e o manuscrito deixado pelo próprio compositor até as diferentes edições e gravações que vieram posteriormente. Baseado

Com essa dissertação, podemos ponderar que aprendemos mais a respeito da obra de Agustín Barrios como um todo, especialmente através das comparações entre as fontes escritas e fontes sonoras (do próprio compositor e dos violonistas apontados). Como expusemos na introdução, se esse trabalho puder auxiliar também outros violonistas, assim como nos auxiliou, já daremos por satisfeita pelo menos parte da nossa pesquisa.

## Referências Bibliográficas

ACERO, Luis Enrique Forero. *Análisis interpretativo de La Catedral de Agustín Barrios*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.

ALMEIDA, Hélder António Moreira de. *As valsas na Europa e na América do Sul*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2014.

ALQUINO, Felipe Avellar; MASSA, Amanda Melo. *O tratado de Jean-Louis Duport contextualizado a partir das cinco Sonatas para violoncelo e piano de Ludwi Van Beethoven*. XXXII Congresso da ANPPOM, 2022.

ALVES, Júlio Ribeiro. *The history of the guitar*. Marshall University, 2015.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Para uma antropologia histórica de música popular brasileira*. Revista Antropologia em primeira mão. Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

BARRERA, Rosita. *El folclore en la educacion*. Editora Colihue S.R.L. Buenos Aires, Argentina. 2014.

BENITES, Jesus. *Music for Guitar: A. Barrios Mangoré, Volume 01*. 1977.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Editora Zahar. 1986.

BERNSTEIN, Susan. *Virtuosity of the nineteenth century*. Performing music and language in Heine, Liszt e Baudelarie. Editora Stanfor University press, 1998.

BESCHIZZA, Christian Barcelos Carvalho Lima. *Transcrições para violão da suíte BWV 1007: Equilíbrio estrutural, polifonia implícita e procedimentos de reelaboração analisados em J. S. Bach*. Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

BOSSEUR, Dominique. *Os Filhos do século*. In: MASSIN, Jean. *História da música ocidental*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Cultura híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. México, 1989.

CASTAGNA, Paulo e ANTUNES, Gilson. *1916: o violão brasileiro já é uma arte*. Cultura Vozes, São Paulo, ano 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994.

CAVALCANTI, Hugo Carlos. *A informação na música impressa: elementos para análise documental e representação de conteúdo*. Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Campinas. Universidade Estadual de Campinas, 2011.

CLARK, Walter Aaron. *Francisco Tárrega and the art of guitar transcription*. University of Carlifornia, 2009.

COSTA, Diana Daher Lopes da. *Polifonia em F. Chopin: Análises e procedimentos de estudo para a interpretação da sonata nº 2 Opus 35*. Universidade de Brasília, 2018.

DELVIZIO, Cyro M. *Agustín Barrios e o Brasil: um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro*. Dissertação de mestrado, UFRJ, 2011.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EID, Félix Ceneviva. *Música e Identidade na América Latina: O caso de Agustín Barrios “Mangoré”*. Universidade Estadual Paulista, 2012.

EINSTEIN, Alfrad. *Music in the romantic era. A history of musical thought in the 19th century*. 1947.

GARCÍA, Zoila Gómez. *Musicologia en Latino América*. Editorial Arte y Literatura, Cuba, 1984.

GODOY, Sila; SZARÁN, Luis. *Mangore. Vida y obra de Agustín Barrios*. Editora Don Bosco. Asunción, Paraguay. 1994.

GOMES, Carlos Alfeu Guerra. *Jha! Xê valle! Agustín Barrios e suas danças paraguaias: para uma performance informada*. /Carlos Alfeu Guerra Gomes, 2016.

HOKE, Justin. *The Guitar Recordings of Agustín Barrios Mangoré: An Analysis of Selected Works Performed by the Composer*. The Florida State University College of Music, 2013.

HORTA, José António Oliveira. *Trémolo Análise e Desenvolvimento*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de artes Aplicadas, 2012.

- LARSEN, Juliane Cristina. *Música latino-americana de tradição ocidental europeia: quando universalismo e nacionalismo anulam-se*. América Latina – olhares e perspectivas. Editora Insular, 2015.
- KAWABATA, Maiko. *Virtuosity, the violin, and the devil*. What really made Paganini demonic? Current Musicology. Columbia University, 2007.
- KENNEDY, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford University press, 2003.
- KOPP, David. *Three examples of functional chromatic mediant relations in Schubert*. In Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, pp. 18-32). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MANFRINATO, Ana Carolina. *Aspectos intertextuais, formais e de humor nas Valsa humorísticas de Alberto Nepomuceno*. Universidade de São Paulo, 2019.
- MARQUES, Ricardo de Madureira. *Um Estudo Analítico e Comparativo da Linguagem Composicional de Beethoven a partir dos primeiros Movimentos das Sonatas para Piano Op. 2 n° 1 e Op. 110 n° 31*. Universidade Estadual Paulista, 2022.
- MARUN, Nahim. *As pesquisas históricas na interpretação de Chopin*. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, 2015.
- MATHES, James. *Análise da forma musical*. Departamento de música da ECA-USP. 2007.
- MILANESI, Dárcil, Aurélio. *Sobre a Guerra do Paraguai*. Universidade Estadual de Maringá, 2004.
- OXLEY, Victor Manuel. *Agustín Pío Barrios Mangoré: Ritos, Culto, Sacrilegios y Profanaciones*. Editora Servi Libro 2.a edição, Assunción, Paraguay.2010.
- OXLEY, Victor Manuel. *Mangoré Eterno*. Edición 130° Aniversario de Su Nacimiento. Distribuído por Axmag, Paraguay, 2015.
- OLIVEIRA, Cristiano Braga de. *A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão*. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-33, 2020.

OLIVEIRA, Rosedalia Carlos; COSTA, Helvis; FERNANDES, Angelo José. *A identificação do mito da sereia a partir da análise do “Lied Der Fischerknabe”, de Franz Liszt*. Revista Vórtex, Curitiba, 2021.

PAZ, Francisco Moraes. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro, 1993.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Considerações Contextuais e Breves Análises acerca de Duas Transcrições para Piano de Franz Liszt sobre Peças de J. S. Bach. Escritas para órgão com Pedale Obbligato*. Revista Música Hodie. Goiânia, 2013.

PRADA, Teresinha Rodrigues Soares. *Música, estudos culturais e educação: trajetórias e perspectivas na pesquisa*. Editora CRV, 2018.

RIBEIRO, Raquel Alexandra Oliveira da Silva. *Romantismo, contextualização histórica e das artes*. Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2010.

RIBEIRO, Sergio Vitor de Souza. *Reelaborações para violão da obra de J. S. Bach: Análise das versões de Francisco Tarregá e Pablo Marques da Fuga BWV 1001*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

RODRÍGUEZ, Juan Pablo González. *Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana*. Santiago, Chile, 1986.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SAMSON, Jim. *The Transcendental studies of Liszt*. Cambridge University Press, 2004.

SANDOVAL-CISTERNAS, Enrique. *A critical and performance edition of agustin barrios's cueca: comparative analysis of form, notation, and performance practice of barrios's work to traditional chilean cuecas from the beginning of the twentieth-century*. (2018). *Theses and Dissertations--Music*. 120.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Beethoven e Schiller*. Revista Modus – Ano VII / N° 11. Belo Horizonte, 2012.

SILVA, da Robson. *La Catedral de Agustín Barrios Mangoré: Uma Análise Comparativa entre Diferentes Edições e Performances do Andante Religioso e Allegro Solene*. Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2020.

STOVER, Richard “Rico”. *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré, Volume 01*. Editora Mel Bay, United States, 2003.

\_\_\_\_\_. *Six silver moonbeams*. The life and times of Agustín Barrios Mangoré. Querico Publications, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

YATES, Stanley. *Bach’s Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar*. 1998.

ZACZÉSKI, Monicky. *Violão: aspectos acústicos, estruturais e históricos*. Revista brasileira de ensino de física, Volume 40, nº 01, 2018.

ZANON, Fábio. *Agustín Barrios: O Paganini das Selvas do Paraguai*. A Arte do Violão - Programa II. Rádio Cultura FM de São Paulo, 2003.

WARD, Anthony Mckenna. *Agustín Barrios Manoré: A study in the articulation of cultural identity*. University of Adelaide, 2011.

### **Referências fonográficas**

ROJAS, Berta. *Home Sessions: Barrios Revisted*. Live You Tube. 2020.

ZANON, Fábio. *Agustín Barrios: O Paganini das Selvas do Paraguai*. A Arte do Violão - Programa II. Rádio Cultura FM de São Paulo, 2003.

WILLIAMS, John. *Agustín Barrios Mangoré, 1977*. Spotify.

## Anexo

# LA CATEDRAL

## Andante Religioso

Edição: Robson da Silva

AGUSTÍN BARRIOS

Musical score for guitar, featuring fret numbers and chord symbols. The score is divided into systems, with measures numbered 5, 9, 12, 15, 18, and 21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is in the style of Andante Religioso.

Chord symbols and other markings include:

- ③, ④, ⑤, ⑥ (fingerings)
- ♯II, ♯II<sub>-1</sub>, ♯II<sub>-2</sub>, ♯II<sub>-3</sub>, ♯II<sub>-4</sub>, ♯II<sub>-5</sub>, ♯II<sub>-6</sub>, ♯II<sub>-7</sub>, ♯II<sub>-8</sub>, ♯II<sub>-9</sub>, ♯II<sub>-10</sub>, ♯II<sub>-11</sub>, ♯II<sub>-12</sub>, ♯II<sub>-13</sub>, ♯II<sub>-14</sub>, ♯II<sub>-15</sub>, ♯II<sub>-16</sub>, ♯II<sub>-17</sub>, ♯II<sub>-18</sub>, ♯II<sub>-19</sub>, ♯II<sub>-20</sub>, ♯II<sub>-21</sub>, ♯II<sub>-22</sub>, ♯II<sub>-23</sub>, ♯II<sub>-24</sub>, ♯II<sub>-25</sub>, ♯II<sub>-26</sub>, ♯II<sub>-27</sub>, ♯II<sub>-28</sub>, ♯II<sub>-29</sub>, ♯II<sub>-30</sub>, ♯II<sub>-31</sub>, ♯II<sub>-32</sub>, ♯II<sub>-33</sub>, ♯II<sub>-34</sub>, ♯II<sub>-35</sub>, ♯II<sub>-36</sub>, ♯II<sub>-37</sub>, ♯II<sub>-38</sub>, ♯II<sub>-39</sub>, ♯II<sub>-40</sub>, ♯II<sub>-41</sub>, ♯II<sub>-42</sub>, ♯II<sub>-43</sub>, ♯II<sub>-44</sub>, ♯II<sub>-45</sub>, ♯II<sub>-46</sub>, ♯II<sub>-47</sub>, ♯II<sub>-48</sub>, ♯II<sub>-49</sub>, ♯II<sub>-50</sub>, ♯II<sub>-51</sub>, ♯II<sub>-52</sub>, ♯II<sub>-53</sub>, ♯II<sub>-54</sub>, ♯II<sub>-55</sub>, ♯II<sub>-56</sub>, ♯II<sub>-57</sub>, ♯II<sub>-58</sub>, ♯II<sub>-59</sub>, ♯II<sub>-60</sub>, ♯II<sub>-61</sub>, ♯II<sub>-62</sub>, ♯II<sub>-63</sub>, ♯II<sub>-64</sub>, ♯II<sub>-65</sub>, ♯II<sub>-66</sub>, ♯II<sub>-67</sub>, ♯II<sub>-68</sub>, ♯II<sub>-69</sub>, ♯II<sub>-70</sub>, ♯II<sub>-71</sub>, ♯II<sub>-72</sub>, ♯II<sub>-73</sub>, ♯II<sub>-74</sub>, ♯II<sub>-75</sub>, ♯II<sub>-76</sub>, ♯II<sub>-77</sub>, ♯II<sub>-78</sub>, ♯II<sub>-79</sub>, ♯II<sub>-80</sub>, ♯II<sub>-81</sub>, ♯II<sub>-82</sub>, ♯II<sub>-83</sub>, ♯II<sub>-84</sub>, ♯II<sub>-85</sub>, ♯II<sub>-86</sub>, ♯II<sub>-87</sub>, ♯II<sub>-88</sub>, ♯II<sub>-89</sub>, ♯II<sub>-90</sub>, ♯II<sub>-91</sub>, ♯II<sub>-92</sub>, ♯II<sub>-93</sub>, ♯II<sub>-94</sub>, ♯II<sub>-95</sub>, ♯II<sub>-96</sub>, ♯II<sub>-97</sub>, ♯II<sub>-98</sub>, ♯II<sub>-99</sub>, ♯II<sub>-100</sub>
- BVII, BII, BIII, BXII, BX, BVIII, BVII, BV, BVI, BIII, BII, BII<sub>-1</sub>, BII<sub>-2</sub>, BII<sub>-3</sub>, BII<sub>-4</sub>, BII<sub>-5</sub>, BII<sub>-6</sub>, BII<sub>-7</sub>, BII<sub>-8</sub>, BII<sub>-9</sub>, BII<sub>-10</sub>, BII<sub>-11</sub>, BII<sub>-12</sub>, BII<sub>-13</sub>, BII<sub>-14</sub>, BII<sub>-15</sub>, BII<sub>-16</sub>, BII<sub>-17</sub>, BII<sub>-18</sub>, BII<sub>-19</sub>, BII<sub>-20</sub>, BII<sub>-21</sub>, BII<sub>-22</sub>, BII<sub>-23</sub>, BII<sub>-24</sub>, BII<sub>-25</sub>, BII<sub>-26</sub>, BII<sub>-27</sub>, BII<sub>-28</sub>, BII<sub>-29</sub>, BII<sub>-30</sub>, BII<sub>-31</sub>, BII<sub>-32</sub>, BII<sub>-33</sub>, BII<sub>-34</sub>, BII<sub>-35</sub>, BII<sub>-36</sub>, BII<sub>-37</sub>, BII<sub>-38</sub>, BII<sub>-39</sub>, BII<sub>-40</sub>, BII<sub>-41</sub>, BII<sub>-42</sub>, BII<sub>-43</sub>, BII<sub>-44</sub>, BII<sub>-45</sub>, BII<sub>-46</sub>, BII<sub>-47</sub>, BII<sub>-48</sub>, BII<sub>-49</sub>, BII<sub>-50</sub>, BII<sub>-51</sub>, BII<sub>-52</sub>, BII<sub>-53</sub>, BII<sub>-54</sub>, BII<sub>-55</sub>, BII<sub>-56</sub>, BII<sub>-57</sub>, BII<sub>-58</sub>, BII<sub>-59</sub>, BII<sub>-60</sub>, BII<sub>-61</sub>, BII<sub>-62</sub>, BII<sub>-63</sub>, BII<sub>-64</sub>, BII<sub>-65</sub>, BII<sub>-66</sub>, BII<sub>-67</sub>, BII<sub>-68</sub>, BII<sub>-69</sub>, BII<sub>-70</sub>, BII<sub>-71</sub>, BII<sub>-72</sub>, BII<sub>-73</sub>, BII<sub>-74</sub>, BII<sub>-75</sub>, BII<sub>-76</sub>, BII<sub>-77</sub>, BII<sub>-78</sub>, BII<sub>-79</sub>, BII<sub>-80</sub>, BII<sub>-81</sub>, BII<sub>-82</sub>, BII<sub>-83</sub>, BII<sub>-84</sub>, BII<sub>-85</sub>, BII<sub>-86</sub>, BII<sub>-87</sub>, BII<sub>-88</sub>, BII<sub>-89</sub>, BII<sub>-90</sub>, BII<sub>-91</sub>, BII<sub>-92</sub>, BII<sub>-93</sub>, BII<sub>-94</sub>, BII<sub>-95</sub>, BII<sub>-96</sub>, BII<sub>-97</sub>, BII<sub>-98</sub>, BII<sub>-99</sub>, BII<sub>-100</sub>
- Harm. XIX, Harm. XII



2

BII.....



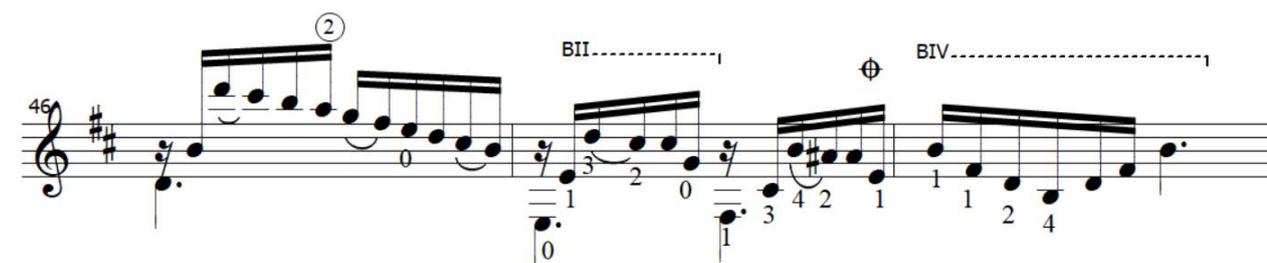
BIII..... BII.....



A 2



2 1 2



BII.....

BIV.....

C

49 1--1 3 1 4 1 3 1 2 0 2 3 1 0 2 1 3 1 0 2 0 1 3 2 3 4 2 1 0

52 2 1 0 2 1 0 3 1 1 2 1 4 4 3 1 1 3 1 1 2 1 4 2 4

55 1 2 1 3 1 4

58 3 1 1 2 1 4 4 1 4 0 2 1 3 1 1 2 1 4 1 4 2 1 0 1

61 2 1 0 2 1 0 1 4 0 1 0 0 1 3 1 0 3 1 1 4 2 1 3

64 *D.S. al Coda* 2 0 0 1 3 1 4 3

67 1 3 4 1 2 1 1 2 4 1 3 2 4 1 1 4 3 1 1 1 4

70 1 4 2 3 2 1 3 2 1 4

BVI-----, BVII-----, BIV-----, BIV-----, BII-----, BII-----, BIV-----, BVII-----, BVII<sub>r</sub>, BIV-----