

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

MARCOS ANTONIO CASANOVA JUNIOR

O PROCESSO DE REVISÃO E EDIÇÃO DA *SONATA DE CONCIERTO* (OP. 109)
PARA VIOLÃO SOLO DE JAIME ZENAMON

CURITIBA

2023

MARCOS ANTONIO CASANOVA JUNIOR

O PROCESSO DE REVISÃO E EDIÇÃO DA *SONATA DE CONCIERTO* (OP. 109)
PARA VIOLÃO SOLO DE JAIME ZENAMON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Chagas Lima

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Casanova, Marcos Antonio

O Processo de revisão e edição da Sonata de Concierto (Op. 109) para violão solo de Jaime Zenamon / Marcos Antonio Casanova. -- Curitiba-PR, 2023.

142 f.

Orientador: Luciano Chagas Lima.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Jaime Zenamon. 2. Sonata de Concierto. 3. edição de partituras. 4. práticas interpretativas. 5. violão solo. I - Lima, Luciano Chagas (orient). II - Título.

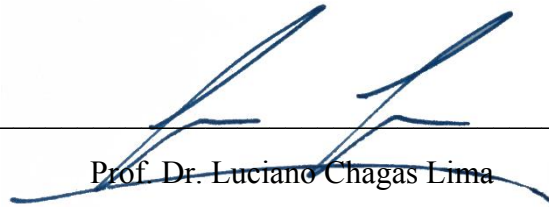
TERMO DE APROVAÇÃO

MARCOS ANTONIO CASANOVA JÚNIOR

O PROCESSO DE REVISÃO E EDIÇÃO DA SONATA DE CONCIERTO (Op. 109)
PARA VIOLÃO SOLO DE JAIME ZENAMON

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



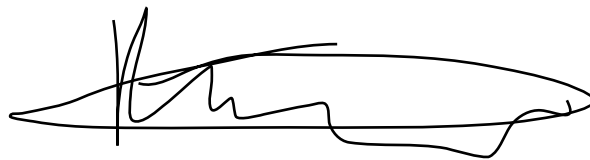
Prof. Dr. Luciano Chagas Lima

Universidade Estadual do Paraná



Prof. Dr. Márlou Peruzzolo Vieira

Universidade de Passo Fundo



Prof. Dr. Orlando Fraga

Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 25 de julho de 2023.

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor e orientador Luciano Lima, por todos os ensinamentos, amizade, paciência, confiança e dedicação.

Ao maestro Jaime Zenamon, pela imensa generosidade e disponibilidade, sempre atendendo aos meus contatos de forma zelosa, pontual e esclarecedora.

Ao meu professor e orientador na Especialização em Música, Alisson Alípio, por todo o aprendizado, incentivo e amizade.

A todo corpo docente do Programa de Pós-graduação em Música, em especial ao professor Mário da Silva, que generosamente me incluiu em suas aulas de violão na especialização e proporcionou uma série de masterclasses que ocorreram mesmo durante o período de pandemia.

Aos professores Fábio Scarduelli e Gilson Antunes por comporem a minha banca de qualificação.

Aos professores Márlou Peruzzolo e Orlando Fraga por comporem a minha banca de defesa de dissertação

À minha mãe, Mari Lucia Casanova, meu pai, Marcos Antonio Casanova, e minha irmã, Lidiane Casanova, pelo amor incondicional e por sempre acreditarem em mim.

À minha namorada Karina Vieira, por todo o amor, carinho e apoio, além do olhar sempre atento na revisão dos meus textos.

A todos os professores que tive em minha trajetória, especialmente à Neusa Braz, minha primeira professora de violão, e ao Felipe Magdaleno, que me orientou durante o período da graduação.

Ao amigo Jair Pereira Junior por todo o auxílio na reta final do trabalho, com apontamentos sempre precisos e que contribuíram de forma muito significativa.

A todos os amigos, colegas e alunos, que de uma forma ou de outra auxiliaram para que esta pesquisa se concretizasse.

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco desenvolver a revisão e edição da *Sonata de Concierto* (Op. 109) para violão solo de Jaime Mirtenbaum Zenamon. Compositor, violonista e regente, Zenamon foi um dos responsáveis pela criação do curso fundamental de violão na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, no final da década de 1970. Composta em 2001, a *Sonata de Concierto* é uma obra representativa no catálogo de Zenamon, sendo sua única sonata para violão solo, que, apesar de já ter sido estreada, não foi publicada e sequer gravada comercialmente. O processo de revisão e edição foi sempre conduzido em acordo com o compositor, envolvendo ajustes pontuais como: alteração de notas; correções de erros tipográficos na partitura original; atualização de fórmulas de compasso; além de estratégias de digitações e articulações. Com o intuito de promover maior circulação da obra no cenário do violão, a pesquisa resultou não só em uma nova edição da partitura como também em uma gravação, registrando as reflexões e soluções propostas neste estudo.

Palavras-chave: Jaime Zenamon; *Sonata de Concierto*; edição de partituras; práticas interpretativas; violão solo.

ABSTRACT

The focus of this research is to develop a revision and edition of the *Sonata de Concierto* (Op. 109) for solo guitar by Jaime Mirtenbaum Zenamon. Composer, guitarist, and conductor, Zenamon was one of those responsible for creating the fundamental guitar course at Escola de Música e Belas Artes do Paraná, in Curitiba, Brazil, at the end of the 1970s. Composed in 2001, *Sonata de Concierto* is a representative work in Zenamon's catalog, being his only sonata for solo guitar, which, despite having already been premiered, has not been published or even recorded commercially. The revision and editing process was always carried out in agreement with the composer, involving specific adjustments such as: notes alterations; correcting typographical errors in the original score; updating time signature formulas; as well as fingering and articulation strategies. In order to promote greater circulation of the work in the guitar scene, the research resulted not only in a new edition of the score but also in a recording, applying the reflections and solutions proposed in this study.

Keywords: Jaime Zenamon; *Sonata de Concierto*; score editing; interpretative practices; solo guitar.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - <i>Chewy, Chewy</i> , primeiro LP de Los Flintstones (1968).....	18
FIGURA 2 - Capa do LP <i>Zenamon</i> (1984).....	20
FIGURA 3 - Contracapa do LP <i>Zenamon</i> (1984).....	20
FIGURA 4 - Capa do disco da trilha sonora do filme “O Preço da Paz” (2003).	21
FIGURA 5 – 20 <i>Epigramas – Milongita</i> (c. 1-4).	23
FIGURA 6 – 20 <i>Epigramas – Milongita</i> (c. 5-12).	23
FIGURA 7 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 1-4).	24
FIGURA 8 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 2</i> (c. 2-3).	24
FIGURA 9 – <i>Chinese Blossom</i> (c. 2-3).	24
FIGURA 10 – <i>Sonata Andina – Mov. 1</i> (c. 35-38).	25
FIGURA 11 – Ritmo na polca paraguaia.	26
FIGURA 12 – <i>Reflexões n. 6 – Mov. 3</i> (c. 33-36).....	26
FIGURA 13 – <i>Reflexões n. 6 – Mov. 3</i> (c. 115-116).....	26
FIGURA 14 – <i>Reflexões n. 6 – Mov. 3</i> levada rítmica com <i>chasquido</i> (c. 115-116).....	27
FIGURA 15 – <i>Reflexões n. 6 – Mov. 3</i> (c. 133-136).....	27
FIGURA 16 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 3</i> (c. 299-302).	27
FIGURA 17 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 1-8).	42
FIGURA 18 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 4).	43
FIGURA 19 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 4).	43
FIGURA 20 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 5).	43
FIGURA 21 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 5-6).	44
FIGURA 22 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 11).	44
FIGURA 23 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 10-15).	44
FIGURA 24 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 9-16).	45
FIGURA 25 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 13-15).	45
FIGURA 26 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 13-15).	45
FIGURA 27 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 13-18).	46
FIGURA 28 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 13-20).	46
FIGURA 29 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 42-43).	46
FIGURA 30 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 42-43).	46
FIGURA 31 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 40-43).	47
FIGURA 32 – <i>Sonata de Concierto – Mov. 1</i> (c. 40-43).	47

FIGURA 33 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 44-47).	48
FIGURA 34 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 44-47).	48
FIGURA 35 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 44-45).	48
FIGURA 36 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 50).	49
FIGURA 37 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 56-57).	49
FIGURA 38 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 56-57).	49
FIGURA 39 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 72-73).	50
FIGURA 40 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 72-73).	50
FIGURA 41 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 78-79).	50
FIGURA 42 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 78-79).	51
FIGURA 43 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 78-79).	51
FIGURA 44 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 90-91).	52
FIGURA 45 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 91).	52
FIGURA 46 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 91).	52
FIGURA 47 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 94-101).	53
FIGURA 48 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 94-101).	53
FIGURA 49 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 100-101).	54
FIGURA 50 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 106-108).	54
FIGURA 51 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 106-107).	54
FIGURA 52 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 1-3).	55
FIGURA 53 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 12-14).	55
FIGURA 54 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 12-18).	55
FIGURA 55 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 19-23).	56
FIGURA 56 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 1-2).	56
FIGURA 57 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 20-23).	56
FIGURA 58 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 23-28).	57
FIGURA 59 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 1).	57
FIGURA 60 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 44).	57
FIGURA 61 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 41-46).	58
FIGURA 62 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 59-62).	58
FIGURA 63 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 1-2).	58
FIGURA 64 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 1).	59
FIGURA 65 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 3-4).	59
FIGURA 66 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 3-4).	59

FIGURA 67 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 9-11).	60
FIGURA 68 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 9-11).	60
FIGURA 69 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 15-17).	60
FIGURA 70 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 15-17).	60
FIGURA 71 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 1-10).	61
FIGURA 72 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 1-8).	62
FIGURA 73 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 1-4).	62
FIGURA 74 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 5-8).	63
FIGURA 75 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 32-37).	63
FIGURA 76 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 42-47).	64
FIGURA 77 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 7).	64
FIGURA 78 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 51).	64
FIGURA 79 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 19).	65
FIGURA 80 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 11-13).	65
FIGURA 81 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 14-22).	65
FIGURA 82 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 23-31).	66
FIGURA 83 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 31-38).	66
FIGURA 84 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 48-57).	67
FIGURA 85 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 50-57).	67
FIGURA 86 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 60-64).	68
FIGURA 87 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 70).	68
FIGURA 88 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 1 (c. 93).	68
FIGURA 89 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 21-23).	68
FIGURA 90 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 74-77).	69
FIGURA 91 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 73-77).	69
FIGURA 92 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 77).	69
FIGURA 93 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 91-92).	70
FIGURA 94 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 93-98).	70
FIGURA 95 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 93-95).	71
FIGURA 96 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 196-198).	71
FIGURA 97 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 97-98).	71
FIGURA 98 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 99-100).	72
FIGURA 99 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 201-205).	72
FIGURA 100 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 100-101).	72

FIGURA 101 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 108-111).....	73
FIGURA 102 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 112-116).....	73
FIGURA 103 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 2 (c. 12-14).....	73
FIGURA 104 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 219-229).....	74
FIGURA 105 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 108-117).....	75
FIGURA 106 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 293-297).....	76
FIGURA 107 – <i>Sonata de Concierto</i> – Mov. 3 (c. 151-153).....	76

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Obras para violão solo	84
QUADRO 2 - Música de Câmara (com violão)	86
QUADRO 3 - Concertos.....	90
QUADRO 4 - Outros instrumentos solo.....	91
QUADRO 5 - Música de Câmara.....	92
QUADRO 6 - Concertos para outros instrumentos	94
QUADRO 7 - Transcrições	94
QUADRO 8 - Obras para Orquestra.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 JAIME ZENAMON	18
1.1 Perfil biográfico	18
1.2 Elementos composicionais na escrita para violão	22
2 SONATA	28
2.1 Forma Sonata	28
2.2 Sonatas para violão	30
2.3 Sonatas brasileiras para violão	33
3 PAPEL DO EDITOR	38
4 SONATA DE CONCIERTO	41
4.1 Primeiro movimento - Vigoroso	42
4.2 Segundo movimento - Inspirado	54
4.3 Terceiro movimento - Agitado	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	79
APÊNDICE	83
APÊNDICE 1 – CATÁLOGO DE OBRAS	84
APÊNDICE 2 – PARTITURA REVISADA	97
ANEXO	122

INTRODUÇÃO

O interesse em desenvolver a presente pesquisa surgiu logo após o primeiro contato com a obra de Zenamon, mais precisamente *The Black Widow*¹ (1990), escrita para violão solo, cujos títulos remetem aos momentos da cópula da aranha viúva negra (I - *Seduction*; II - *Dance and Love*; III - *Satisfaction*). Nossa identificação com o estilo de Zenamon resultou em uma investigação sobre suas obras para violão, e a possibilidade de contato direto com o compositor estimulou de forma significativa o desenvolvimento dessa pesquisa.

Com um considerável catálogo de obras em que o violão é amplamente inserido, o trabalho de Zenamon compreende desde peças com propósito didático, até outras de maior porte. Um exemplo disso é a série *Epigramas 1 e 2* (1989), conjunto de vinte peças curtas que visa desenvolver recursos técnicos e interpretativos específicos, e já introduz elementos que o compositor explora também em suas obras mais extensas. Muitas de suas obras foram publicadas e ainda seguem sendo comercializadas pela editora alemã Margaux, sendo os *Epigramas 3*, de 1999, sua obra mais recente encontrada no site da editora. Uma série de fatores o levaram a deixar de publicar pela Margaux, e de certa forma, isso acaba causando um impacto na circulação de suas obras, pois a única forma de acesso a suas músicas acaba sendo através do contato direto com Zenamon.

Analisando a partitura original da *Sonata de Concierto*, datada de dezembro de 2001, surgiram alguns questionamentos que, em diálogo com o compositor, reuniam elementos suficientes para uma nova edição: qual a implicação de desenvolver uma edição da *Sonata de Concierto*? Até que ponto as alterações realizadas por um editor podem contribuir para a performance e edição final da obra? Assim, visando ampliar a circulação no cenário do violão, esta pesquisa tem como objetivo desenvolver a revisão e edição desta obra, fornecendo soluções técnicas e musicais ao intérprete, bem como digitações e articulações que não constam no original. Porém, restringimos a indicação para pontos específicos relacionados à articulação, como motivos recorrentes com ligado mecânico ou articulações em *campanellas*, por exemplo. Vale mencionar que a pesquisa teve também dois outros desdobramentos: 1) a atualização do catálogo completo de obras do compositor, proporcionando um olhar panorâmico de suas

¹ Esta peça foi apresentada no processo seletivo do PPG-Mus da UNESPAR. A gravação pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=OmjXwITW-iE&ab_channel=MarcosCasanova>.

composições até o ano de 2023; 2) e a gravação da peça², a fim de promover as reflexões e soluções propostas nesta pesquisa a partir do desenvolvimento de nossa edição.

Este trabalho se justifica pelo fato da *Sonata de Concierto* se destacar no catálogo de obras do compositor por ser sua única sonata para violão solo, além de contribuir para a disseminação do repertório brasileiro de concerto, principalmente no que diz respeito a esta forma composicional. De certa maneira, esta pesquisa não deixa de ser também um resgate, visto que a *Sonata* não circulou desde sua estreia, em 2002, talvez pelo fato de a partitura não ter sido publicada ou por não haver gravações disponíveis.

Na revisão de literatura, foi possível encontrar duas dissertações de mestrado: Silva Junior (2002), que aborda aspectos históricos e estilísticos a respeito das obras de Zenamon, além de organizar um catálogo de obras do compositor; e Carneiro (2008), que, apesar de não tratar diretamente das obras para violão, corrobora com aspectos relevantes sobre o estilo composicional de Zenamon por meio da obra *Danzas Híbridas* (Op. 132), para clarone solo. Encontramos também três artigos de especialização: Mantelli (2001), que desenvolveu um catálogo temático das obras para violão solo de Jaime Zenamon; Almeida e Mello (2007), voltado a uma análise da obra *Casablanca* (Op. 77), para duo de violões; e Tenório (2010), que trata de uma análise técnico-interpretativa resgatando as ideias do próprio compositor na peça *Sonata Andina*, também para duo de violões. Os autores abordados no capítulo três, no qual discutimos sobre o papel do editor foram: James Grier (1996); Thurston Dart (2000); Frank Koonce (2002); Flávio Apro (2004) e Carlos Alberto Figueiredo (2004).

No primeiro capítulo, abordamos o perfil biográfico do compositor, seu catálogo de obras completo, suas obras para violão solo e em formações camerísticas, além de discorrer sobre elementos composicionais na sua escrita para violão. O catálogo foi organizado da seguinte maneira: 1.2.1 - Obras para violão (solo, música de câmara e concertos); 1.2.2 - Outros instrumentos (solo, música de câmara e concertos); 1.2.3 - Transcrições; 1.2.4 - Obras para orquestra.

No segundo capítulo, discorreremos sobre a forma sonata, sua definição e aplicação nas obras de períodos distintos da história da música; as sonatas para violão, com destaque para as compostas por Leo Brouwer (1939) e a *Sonata for guitar Op.47* de Alberto Ginastera (1916-1983), única obra deste compositor para violão solo e que foi um marco para o instrumento; e por fim, as sonatas brasileiras para violão, sendo a primeira, escrita por César Guerra-Peixe (1914-1993), em 1969, dedicada ao violonista Turíbio Santos.

² Nossa gravação da *Sonata de Concierto* pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkx6HQC_jgk>.

No terceiro capítulo trazemos uma breve discussão a respeito do papel do editor no desenvolvimento de uma edição, e o quarto capítulo compreende o foco desta pesquisa, no qual apresentamos as alterações realizadas no processo de revisão e editoração da *Sonata de Concierto*.

1 JAIME ZENAMON

1.1 Perfil biográfico

Compositor, violonista e regente, Zenamon nasceu em La Paz, Bolívia, em 20 de fevereiro de 1953. Filho de pais europeus que haviam migrado para a Bolívia, sua mãe tocava violão e cantava e, por incentivo da família, começou a estudar guitarra elétrica vindo a integrar mais tarde, ainda na Bolívia, a banda de rock³ *Los Flintstones*.

FIGURA 1 – *Chewy, Chewy*, primeiro LP de Los Flintstones (1968).



Fonte: Discogs⁴.

Após seu pai passar por alguns problemas de saúde, devido à altitude elevada em La Paz (cerca de 3.625m), a família mudou-se para Israel onde Zenamon começou a estudar violão de maneira mais intensa. Cansados dos constantes conflitos que ocorriam no Oriente Médio desde a década de 1940 (e que perduram até hoje), aliado ao desejo de retornar à América do Sul, a família veio para o Brasil em 1972, estabelecendo-se em Curitiba.

Como intérprete, Zenamon começou aos poucos a tornar-se conhecido na cena musical da capital paranaense. Após conhecer a pianista Henriqueta Garcez Duarte (1928-2020), uma das fundadoras do Festival Internacional de Música e idealizadoras do instituto Pró-Música de Curitiba, relata a ela a necessidade de estruturar o ensino do violão clássico em Curitiba, assim como já ocorria em São Paulo e no Rio de Janeiro. Desta forma, Zenamon teve um papel central

³ Em uma recente masterclass com o violonista Gustavo Costa, na qual interpretei a obra *The Black Widow*, Costa comentou que a peça parecia evocar ares “psicodélicos” em alguns momentos.

⁴ Disponível em: < https://www.discogs.com/pt_BR/release/13382666-The-Flintstones-Chewy-Chewy>. Acesso em: 8. jul. 2022.

no desenvolvimento do violão em Curitiba, sendo um dos responsáveis pela criação do curso fundamental de violão na EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em outubro de 1977. Foi nesse período que começou a realizar viagens para a região Sudeste do Brasil, vindo a conhecer importantes compositores⁵ como Luis Bonfá (1922-2001), Tom Jobim (1927-1994) e Sebastião Tapajós (1943-2021).

Os seminários internacionais de violão de Porto Alegre, ocorridos entre os anos de 1969 e 1988, atuaram como porta de entrada de Abel Carlevaro e outros pedagogos uruguaios e argentinos no Brasil (WOLFF, 2008. p. 18). Em entrevista à Tenório (2010, p. 6), Zenamon menciona a relevância que os seminários tiveram em sua formação, seja como instrumentista ou mais tarde como compositor:

Eu tive professores uruguaios e argentinos[...] Os seminários de Porto Alegre abriram uma perspectiva enorme e a gente teve ajuda de pessoas fantásticas, que nem pais da gente, mães, uma coisa assim, absurda. A família Zarate, o Jorge Martinez Zarate e a mulher dele, eram mais do que família, porque o apoio que eles deram era muito sério, muito grande e então você vê que isso tem uma influência para toda a vida, e esses momentos que a gente passava nos ambientes dos alunos, tinha muita influência do folclore argentino e uruguaio e foi o momento em que eu conheci alguns personagens como Mercedes Sosa, Cacho Tiraio, que era um violonista, Eduardo Falú, Juan Falú, Atahualpa Yupanqui. Enfim, essa parte me influenciou muito, influenciou esses cantos, essa maneira de fazer música. (TENÓRIO, 2010. p. 6).

Em sua formação como violonista, teve aulas com Abel Carlevaro (Uruguai), Almosnino (Hungria) e Avber Brender⁶ (Israel); aulas de composição com Guido Santórsola (Itália), Nicola Flagello (Itália/EUA) e Wladimir Nokolovsky⁷ (Calendônia/Rússia); e também estudou regência com Alceo Bocchino (Brasil), Carlos Prates (Brasil), Guido Santórsola (Itália) e como ouvinte nas classes do maestro Herbert von Karajan (Áustria/Alemanha) na Academia Karajan Stiftung.

Em 1980, Zenamon vai à Alemanha para atuar como professor de violão da Escola Superior de Artes de Berlim (Hochschule der Kunste), onde permaneceu até 1992. Ainda na década de 1980, participou do grupo Neue Musik (Nova Música), e apontou que este período na Alemanha foi o de maior produção em sua carreira, atuando intensamente como professor, intérprete e compositor.

⁵ Fonte: <<http://memoriasparana.com.br/jaime-mirtenbaum-zenamon-2017-musica-la-paz-bolivia/>>. Acesso em: 05 set. 2022.

⁶ Discípulo de Andrés Segovia.

⁷ Discípulo de Shostakovich.

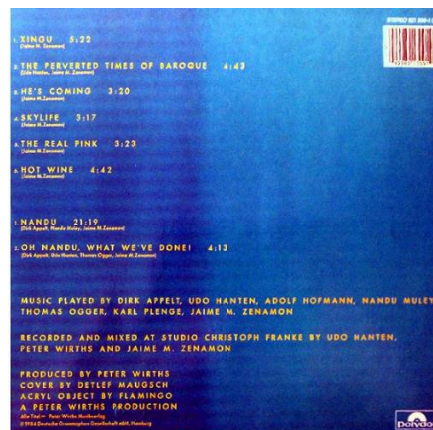
A partir da década de 1980, começou a se firmar como compositor. Vale destacar a versatilidade de seu trabalho, pois além de intensa produção para violão, música de câmara e outras formações, Zenamon, lançou em 1984 um LP autoral pelo selo Polydor em que é possível perceber influências de diferentes gêneros, como da música eletrônica, pop, jazz e *country*. O disco reúne obras de sua autoria e em parceria com outros compositores: Lado A - *Xingu* (Jaime Zenamon); *The perverted times of baroque* (Udo Hanten e Jaime Zenamon); *He's coming* (Jaime Zenamon); *Skylife* (Jaime Zenamon); *The real pink* (Jaime Zenamon); *Hot Wine* (Jaime Zenamon). Lado B - *Nandu* (Dirk Appelt, Udo Hanten e Jaime Zenamon); *Oh Nandu, What we've done!* (Dirk Appelt, Udo Hanten, Thomas Ogger e Jaime Zenamon).

FIGURA 2 – Capa do LP *Zenamon* (1984).



Fonte: Discogs⁸.

FIGURA 3 – Contracapa do LP *Zenamon* (1984).



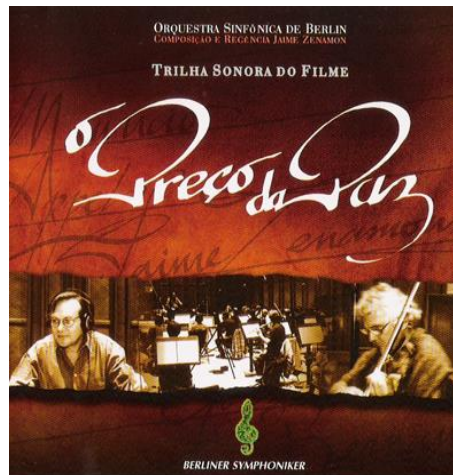
Fonte: Discogs⁹.

⁸ Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/1569140-Zenamon-Zenamon>>. Acesso em: 22 set. 2022.

⁹ Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/1569140-Zenamon-Zenamon>>. Acesso em: 22 set. 2022.

Em maio de 1996, a pedido da Orquestra Sinfônica de Berlim, compôs *Orakel*, para violino e orquestra sinfônica, recebendo o prêmio de melhor composição do ano para orquestras pelo Instituto Paul Woistschaft (Alemanha). Em agosto de 2000, tornou-se o primeiro brasileiro a reger a Orquestra Sinfônica de Berlim, por ocasião da gravação da trilha sonora de sua autoria escrita para o filme brasileiro “O Preço da Paz”, dirigido por Paulo Morelli, em 2003, que retrata a vida do Barão do Serro Azul:

FIGURA 4 – Capa do disco da trilha sonora do filme “O Preço da Paz” (2003).



Fonte: Discos do Brasil¹⁰.

Outra premiação de destaque foi no Festival de Cinema de Curitiba, em maio de 2002, pelo curta-metragem “Do tempo em que eu comia pipoca”, dirigido por Heloísa Passos e Catherine Agniez, que recebeu o troféu Pinhão de Prata, prêmio de Melhor Trilha Sonora do Festival, composta por Jaime Zenamon.

Atualmente, Zenamon segue em constante produção musical e reside em Colombo, região metropolitana de Curitiba. Seu catálogo de obras é extenso e inclui dezenas de peças para violão solo ou em diversas formações camerísticas, e que pode ser consultado de forma integral nos apêndices deste trabalho.

¹⁰ Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/o-preco-da-paz-trilha-sonora>>. Acesso em: 20. mai. 2022.

1.2 Elementos composicionais na escrita para violão

Por atuar constantemente como professor de violão, muitas das obras de Zenamon possuem um viés didático, como as *24 Estampas* (1986) sobre as quais ele comenta: “melhorar as condições musicais, ampliando gradualmente o conhecimento da música moderna; melhorar as condições técnicas, sem esquecer o sentido melódico, sonoro, rítmico e dinâmico das obras” (SILVA, 2002, p. 68). Silva (2002, p. 67) também aponta uma relação entre a música de Villa-Lobos (1887-1959) e Brouwer com a de Zenamon, principalmente no que diz respeito a aproveitamentos idiomáticos do instrumento.

Também com finalidade didática, podemos citar a série *Epigramas* (1989). Trata-se de uma coleção de vinte obras curtas para violão, mas que exploram uma série de elementos explorados por Zenamon em suas obras de maior porte. Podemos citar a *Pausa, Epigrama* de número quinze, em que o compositor explora durante toda a peça um *acelerando* gradual aliado a um *crescendo*. Esse mesmo gesto ocorre em vários trechos de *Seduction*, primeiro movimento de *The Black Widow*, uma das peças mais conhecidas de Zenamon para violão.

De fato, a característica descritiva, conforme observa o próprio compositor, acaba sendo um aspecto significativo para compreender sua música, afinal, trata-se um elemento presente em várias de suas obras para violão¹¹. Zanon¹² (2006) destaca que o ponto forte de sua música “é justamente essa capacidade evocativa, de estabelecer uma atmosfera vívida e marcante e a sustentar por longos períodos”, sendo particularmente admirado como compositor de trilhas cinematográficas.

Suas obras também são bastante influenciadas pela música popular sul-americana, como a *Sonata Andina* (1982), para duo de violões. Em entrevista à Tenório (2010), Zenamon comenta:

Eu morava naquela época na Alemanha e imaginava bons tempos quando eu estudava no Uruguai. As pampas, as estepes, os churrascos, aquela coisa de andar a cavalo. Isso não existe na Europa, aquelas estepes, aquelas pampas, e aí você tem a parte Andina, ter a parte Andina na mente facilita a sua fantasia, você começa a associar a música às montanhas, aos cavalos. Por isso, essa peça se chama música descritiva, ela está descrevendo alguma passagem, algum momento que te influenciou muito na vida. (TENÓRIO, 2010, p. 5).

¹¹ *Demian* (1987), obra baseada no livro do escritor alemão Hermann Karl Hesse; *The Black Widow* (1990), cujos movimentos correspondem aos momentos de cópula da aranha viúva negra; *Casablanca* (1995), baseada no filme dirigido por Michael Curtiz; *Prelúdios Poéticos*, com inspiração na poesia e no período da *Belle Époque*.

¹² Programa O Violão Brasileiro: Nossos compositores. Programa n. 136 - Os Brasileiros Adotivos III: Jaime Zenamon e Conrado Paulino. Série apresentada pelo violonista Fábio Zanon na Rádio Cultura FM.

Pode-se perceber também essa influência no *Epigrama Milongita*, em que a melodia superior explora o padrão rítmico da milonga durante toda a obra, aliado a um padrão de arpejo bastante tradicional no acompanhamento:

FIGURA 5 – 20 *Epigramas – Milongita* (c. 1-4).



Fonte: Elaboração do autor.

Outro elemento presente na *Milongita* e que Zenamon utiliza em diferentes obras é uma progressão harmônica explorando o ciclo das quintas, com uma resolução bastante característica em acorde maior com sétima maior:

FIGURA 6 – 20 *Epigramas – Milongita* (c. 5-12).

Fonte: Elaboração do autor.

No primeiro movimento da *Sonata de Concierto*, espera-se uma resolução do $\text{vii}^\circ/\text{V7}$ na dominante, mas Zenamon surpreende e utiliza o quinto grau com sétima maior no terceiro tempo do compasso 4:

FIGURA 7 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 1-4).

Fonte: Elaboração do autor.

Desse modo, o acorde deixa de ter função dominante, proporcionando um colorido harmônico diferente. Segundo Kotska e Payne (1994, p. 155), esse tipo de resolução configura uma cadência deceptiva, quando o ouvido espera uma cadência autêntica V- I, mas ouve em vez dela um V - ?.

Já no segundo movimento, a condução de uma cadencial ii-V para um acorde com sétima maior assemelha-se à sua peça *Chinese Blossom*, também para violão. Além da harmonia, a similaridade entre elas é reforçada também pelo direcionamento da melodia:

FIGURA 8 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 2-3).

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 9 – *Chinese Blossom* (c. 2-3).

Fonte: Elaboração do autor.

No primeiro movimento da *Sonata Andina*, para duo de violões, Zenamon explora a chacarera, “gênero musical originário do sul da Bolívia e norte da Argentina” (BACCHIERI, 2012, p. 2) que possui forte relação com a dança. Trata-se de um ritmo ágil em 6/8, bastante

perceptível neste movimento incluindo a característica “sobreposição e justaposição dos ritmos 6/8 e 3/4” (TENÓRIO, 2010, p. 7):

FIGURA 10 – *Sonata Andina* – Mov. 1 (c. 35-38).

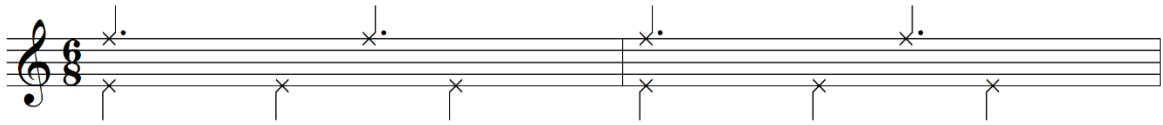
Fonte: Elaboração do autor.

Na obra camerística *Reflexões n. 6* (1985), para violão e violoncelo, pode-se notar mais uma vez a utilização de ritmos populares sul-americanos no movimento final. Assim como na *Sonata Andina*, Zenamon apontou que a *Reflexões n. 6* também teve inspiração na cultura dos *gauchos* e na planície dos pampas, bioma que compreende o Estado do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Esta peça foi gravada pelo próprio compositor ao violão em duo com o violoncelista Matias de Oliveira Pinto no CD *Impressionen*¹³, gravado ao vivo em 1997 e lançado pela gravadora Kreuzberg Records.

No final do terceiro movimento de *Reflexões n. 6* (III - *Vivíssimo*), percebe-se grande similaridade entre o acompanhamento realizado pelo violão e a levada de polca paraguaia. Isso é reforçado não só pela escrita, como também pela execução de Zenamon na gravação. A polca paraguaia é um “gênero musical que surgiu da dialética do encontro do repertório campesino do Paraguai (...), com as danças de salão importadas da Europa no século XIX” (HIGA, 2005, p. 2). Segundo Borba (2022, p. 73), “na polca paraguaia escuta-se o baixo em 3 pulsos e 2 pulsos no acompanhamento no médio/agudo”:

¹³ O disco inclui também obras de Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer, além de peças para violoncelo solo de Jacques Ibert e Paulo Costa Lima.

FIGURA 11 – Ritmo na polca paraguaia.



Fonte: Elaboração do autor a partir de Borba (2022, p. 73).

Essa mesma proporção pode ser encontrada a partir do compasso 33 no terceiro movimento de *Reflexões n. 6*:

FIGURA 12 – *Reflexões n. 6* – Mov. 3 (c. 33-36).

Fonte: Elaboração do autor.

A partir do compasso 115, há a presença da levada rítmica que é escrita da seguinte forma:

FIGURA 13 – *Reflexões n. 6* – Mov. 3 (c. 115-116).

Fonte: Elaboração do autor.

Apesar da edição trazer a indicação de *rasgueo*, na gravação, com o próprio compositor ao violão, pode-se perceber em alguns momentos a utilização do *chasquido*, “efeito percussivo realizado pela mão direita nas cordas agudas e com a parte superior das unhas” (IRAVEDRA, 2014, p. 83). Foschiera (2019, p. 91) destaca que ao mesmo tempo que os dedos indicador (i), médio (m) e anular (a) devem atuar como se fossem um só dedo golpeando/percutindo as cordas agudas, com a parte da palma da mão próxima do pulso abafando as cordas mais graves.

A inserção do *chasquido* em alguns momentos acaba implicando em um acompanhamento com características percussivas e com uma acentuação marcada, além de criar uma articulação em *staccato* no segundo tempo do baixo, devido ao corte realizado pela mão direita nas cordas superiores¹⁴. Embora na edição não seja escrito dessa forma, trouxemos um exemplo que contempla a representação deste efeito:

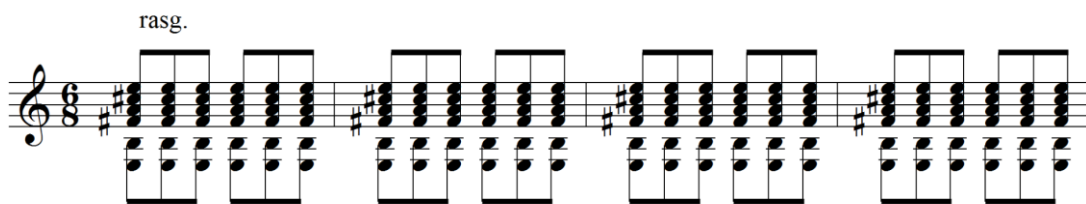
FIGURA 14 – *Reflexões n. 6* – Mov. 3 levada rítmica com *chasquido* (c. 115-116).



Fonte: Elaboração do autor.

A análise desses elementos presentes em *Reflexões n. 6* contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento de nossa edição e interpretação da *Sonata de Concierto*. Zenamon nos relatou uma similaridade entre as duas obras, principalmente nos trechos que exploram os acordes e a respectiva levada de polca, como podemos ver nos trechos finais de ambas as peças:

FIGURA 15 – *Reflexões n. 6* – Mov. 3 (c. 133-136).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 16 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 299-302).



Fonte: Elaboração do autor.

¹⁴ Dessa forma, assemelha-se bastante ao acompanhamento da polca galopa, estilo derivado da polca paraguaia, que possui andamento mais rápido e acentuação característica.

2 SONATA

2.1 Forma sonata

O pianista e escritor Charles Rosen (1927 – 2012) destaca que a forma sonata foi definida pelos teóricos do segundo quartel do século XIX, com base na prática do final do século XVIII e início do século XIX, e tem sido a mais prestigiada das formas musicais. O autor acrescenta ainda que a forma se refere à estruturação de um único movimento e não ao conjunto de uma sonata, sinfonia ou obra de música de câmara com três ou quatro movimentos, e consiste em três grandes partes (exposição, desenvolvimento e recapitulação):

No seu significado padrão, é uma forma de três partes, em que a segunda e a terceira estão intimamente ligadas de modo a implicar uma organização de duas partes. As três partes são chamadas exposição, desenvolvimento e recapitulação: a organização em duas partes aparece mais claramente quando, como acontece frequentemente, a exposição é tocada duas vezes (a seção de desenvolvimento e recapitulação também é por vezes, mas mais raramente, repetida).¹⁵ (ROSEN, 1988, p. 1, tradução nossa).

É importante ressaltar essa distinção entre a sonata, com sua respectiva estruturação através dos diferentes movimentos que compõem a obra, e a forma sonata (ou forma *allegro* sonata), que diz respeito ao modelo composicional em que geralmente é escrito o primeiro movimento da sonata. Green (1965) aponta que a forma sonata desempenhou um papel tão importante nos vários movimentos da sonata que o nome acabou sendo associado a ela.

Segundo Rosen (1988, p. 2), a exposição estabelece a tonalidade, apresenta o principal material temático e a modulação para a dominante ou para outra tonalidade relacionada. Uma característica da forma sonata é justamente o contraste de tonalidades entre os dois temas que são apresentados na exposição. O primeiro tema ou tema principal aparece na tônica, seguido por uma transição que encaminha à nova tonalidade para a apresentação do segundo tema, na região da dominante e muitas vezes apresentando caráter lírico e *cantabile* em oposição ao primeiro, embora este não seja uma regra, como aponta Green:

Embora o contraste melódico entre o primeiro e o segundo temas ocorra com muita frequência, não é uma condição *sine qua non* da forma sonata. Ao contrário, geralmente nas que são chamadas formas sonata monotemáticas, os dois temas são similares, senão virtualmente idênticos, e elementos de uma melodia podem ser

¹⁵ No original: In its standard meaning, it is a three-part form, in which the second and third parts are closely linked so as to imply a two-part organization. The three parts are called exposition, development, and recapitulation: the two-part organization appears most clearly when, as often happens, the exposition is played twice (the development and recapitulation section is also sometimes, but more rarely, repeated). (ROSEN, 1988, p. 1).

usados tanto no tema principal quanto no subordinado. (GREEN, 1965, p. 177, tradução nossa)¹⁶.

Já no desenvolvimento há a apresentação de trechos modulatórios e o ritmo harmônico é mais intenso, fazendo com que a obra ganhe dramaticidade e alcance aqui o seu clímax. Rosen (1988, p. 2) destaca que “a técnica de desenvolvimento é a fragmentação dos temas da exposição e a reelaboração dos fragmentos em novas combinações e sequências.”¹⁷. Em casos mais raros, pode ainda ser apresentado um novo tema, e é com Beethoven que o desenvolvimento acaba ganhando dimensões maiores, chegando a constituir a maior parte da obra em algumas de suas composições. O fim do desenvolvimento prepara o regresso à tônica com uma passagem chamada retransição.

Na recapitulação, ocorre a repetição dos temas apresentados na exposição, que podem aparecer na região da tônica ou não. É frequente o segundo tema ser ajustado à tonalidade principal da peça, e a recapitulação ser responsável por restabelecer a estabilidade e equilíbrio nesse retorno à tonalidade de origem. Rosen (1988, p. 2) ressalta ainda que as obras mais longas geralmente são completadas por uma coda.

Caplin (1998) afirma que a forma sonata é a mais importante na música instrumental do período clássico, e que quase todas as obras com mais de um movimento, exceto o concerto, contêm pelo menos um movimento escrito com esta forma. Apesar de sua constante utilização especialmente no período clássico, relata ainda que a forma sonata seguiu exercendo enorme influência sobre a prática composicional em estilos musicais posteriores, e permaneceu uma forma viável, embora bastante modificada, pelo menos até meados do século XX. Dentre as obras que se utilizaram desta forma, figuram obras para instrumento solo, duo e demais combinações camerísticas, sinfonias, concertos para solista e orquestra, aberturas de óperas e balés. Caplin (1998, p. 195) destaca que “muitos historiadores e teóricos consideram-na a forma composicional mais desenvolvida e complexa da época, aquela que os compositores revelam a sua maior habilidade técnica e potencial expressivo.”¹⁸

¹⁶ No original: Though melodic contrast between first and second themes occurs with great frequency, it is not a *sine qua non* of the sonata form. Often, in what are called monothematic sonata forms, the two themes are similar and elements of a melody may be used in both principal and subordinate themes. (GREEN, 1979, p. 177).

¹⁷ No original: and the technique of development is the fragmentation of the themes of the exposition and the reworking of the fragments into new combinations and sequences. (ROSEN, 1988, p. 2).

¹⁸ No original: many historians and theorists consider it to be the period's most highly developed and complex compositional design, the one which composers reveal their greatest technical skill and expressive potential. (CAPLIN, 1998, p. 195).

2.2 Sonatas para violão

Se considerarmos a quantidade de sonatas para outros instrumentos, como o piano ou violino, historicamente são poucos os compositores que escreveram sonatas para violão. Dalmacio (2012) aponta que em Viena, na época de Beethoven, é possível contar apenas com os nomes de Leonhard von Call (1779-1815), Simon Molitor (1766-1848), Wenzeslaus Matiegka (1773-1830), Anton Diabelli (1781-1856) e Mauro Giuliani (1781-1829), sendo uma produção ainda pequena considerando que Viena tratava-se do centro mais importante para a produção de música instrumental da época.

Dalmacio (2012) destaca ainda a relevância do esforço realizado por estes compositores em escrever obras do gênero, representando “a busca de uma linguagem nova para um instrumento novo”, visto que o estabelecimento do violão com seis cordas simples ocorreu apenas na última década do século XVIII.

Outro aspecto a destacar é o movimento paralelo que ocorria na Espanha no mesmo período, pois as sonatas para violão de Fernando Sor (1778-1893), compositor e violonista espanhol, são bastante significativas para a sua própria produção, para o repertório do violão, e para a literatura instrumental na Espanha no início do século XIX, como aponta Yates (2003, p. 52): “Todas as sonatas de Sor são obras de concerto ambiciosas, e embora as primeiras, em alguns aspectos, fiquem aquém dos elevados objetivos que Sor estabeleceu para si próprio, os resultados como um todo são invariavelmente de alta qualidade.”¹⁹

Yates (2003) continua destacando aspectos composicionais centrais nas sonatas para violão de Sor, que acabam por consolidar como um dos compositores mais relevantes do período, além de exercer papel preponderante na afirmação do violão:

(...) as sonatas de Sor estão ligadas por um fio condutor comum de intenção composicional: uma preocupação com a unidade formal em vez de exibição idiomática, com a ligação motívica e temática em vez de charme melódico; um desafio técnico que decorre da necessidade musical, da utilização de tonalidades no desenvolvimento que exploram a região do Napolitano e texturas estendidas, em vez de exibição virtuosística; uma preocupação com a unidade da forma mais ampla; e, acima de tudo, um desejo de compor uma música esteticamente substancial para um instrumento que naquela época não era geralmente considerado capaz disso. Essas obras excepcionais, escritas não simplesmente para agradar ou vender, afirmam a

¹⁹ No original: All of Sor' Sonatas are ambitious concert works, and although the early works in some respects fall short of the lofty goals Sor set for himself, the overall result is invariably of high quality. (YATES, 2003, p. 52).

opinião que Sor tinha de si próprio: que não era um violonista-compositor, mas um compositor-violonista.²⁰ (YATES, 2003, p. 53, tradução nossa).

Gerling e Holanda (2003, p. 85) afirmam que é inquestionável a relevância da sonata na história da música ocidental: “(...) além de constituir uma ferramenta pedagógica útil, tanto para o instrumentista quanto para o compositor, desde o século XVIII estabeleceu-se como um dos veículos preferenciais na expressão de obras primas da música europeia”.

Ao mesmo tempo, é também compreensível que a sonata como gênero não tenha sido a mais explorada no violão, pois já no início do século XIX há um decaimento de interesse por parte dos compositores e a produção de sonatas deixa de ser uma atividade rentável. Segundo Downs (1992), isso “pode ser atribuído às mudanças gerais no gosto e, em parte, à sensação da nova geração de compositores de que esta forma tradicional tinha alcançado seu apogeu com os compositores já reverenciados como clássicos, tais como Mozart, Haydn e Beethoven” (DOWNS, apud DALMACIO 2012, p. 1231).

Já no século XX, há um entrelaçamento através das inovações técnicas e as novas possibilidades de expressão, com a produção de sonatas do período, resultando assim em novos desafios para os violonistas. Devido ao escopo do trabalho, vamos destacar aqui apenas algumas das principais sonatas compostas nesse período e que ocupam lugar significativo no repertório do violão mundial.

Manuel María Ponce (1882-1948), importante compositor mexicano, escreveu ao todo quatro sonatas e uma sonatina: a *Sonata Mexicana*, composta em 1923 a pedido do violonista espanhol Andrés Segóvia, em que alia elementos da música popular com técnicas do impressionismo; a *Sonata Clásica*, composta entre dezembro de 1927 e janeiro de 1928 e que foi dedicada a Fernando Sor; a *Sonata n. 3*, tendo sua primeira edição publicada no ano de 1928; a *Sonata Romántica*, em que consta homenagem à Schubert e dedicatória à Andrés Segóvia; e a *Sonatina*, com data de 1930 em seu primeiro manuscrito, e que foi estreada por Segovia em maio de 1932 e publicada no ano de 1939, tendo seu nome alterado para *Sonatina Meridional*. (TAVARES, 2014, p. 280).

Em 1933 foi escrita a *Sonata* de Antônio José (1902-1936), compositor espanhol que foi precocemente assassinado na Guerra Civil pela Falange Espanhola, organização política de

²⁰ No original: (...) Sor's sonatas are bound by a common thread of compositional intention: a concern for formal unity rather than idiomatic display, for motivic and thematic connection rather than melodic charm; a technical challenge that stems from musical necessity, from the use of Neapolitan development keys and extended textures, rather than from virtuosic display; a concern for the unity of the larger form; and, above all, a desire to compose an aesthetically substantial music for an instrument at the time not generally considered capable of it. These exceptional works, written not simply to please or to sell, affirm the view Sor held of himself: that he was not a guitarist-composer, but a composer-guitarist. (YATES, 2003, p. 53).

inspiração fascista. Composta por quatro movimentos tematicamente ligados e dedicada ao violonista Regino Sainz de la Maza, esta sonata é fortemente influenciada pela escola francesa, principalmente a impressionista. Em relação ao último movimento, Wade (2001) relaciona o drama implacável da música como uma premonição do próprio final trágico de José. Embora escrita em 1933, a obra só foi publicada em 1990 e a partir de então, entrou para o repertório do instrumento.

A *Sonata Giocosa*, composta em 1958, foi a primeira sonata para violão do compositor espanhol Joaquín Rodrigo (1901-1999), que deixou obras singulares para o instrumento. Como aponta Wade (2001), a *Sonata Giocosa* trata-se de uma obra bem-humorada, representando talvez estados de espírito de sagacidade e mais semelhante a uma sonatina do que uma a uma sonata propriamente dita. Rodrigo escreveu ainda a *Sonata a la Española*, composta no ano de 1969 e o *Elogio de la Guitarra*, de 1971, que embora não seja nomeado como sonata, trata-se de uma obra composta de três movimentos em que o primeiro é construído sob a forma-sonata.

A *Sonata Op. 47* de Alberto Ginastera (1916-1983) é obra frequente nas principais salas de concerto, seja pela sua forma característica de explorar elementos da cultura popular argentina, por sua abordagem bastante criativa e moderna, e também pela utilização de particularidades do violão como o uso do *guitar chord*, que segundo Magdaleno (2012), consiste na sonoridade das cordas soltas do violão (Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi) e que é elemento recorrente em outras obras de Ginastera, como na *Danza del Viejo Boyero* do ciclo *Danzas Argentinas Op. 2* (1937) e em *Malambo for Piano Op. 7* (1940). Única obra para violão de Ginastera, a Sonata foi composta em Genebra na Suíça durante o verão de 1976 e estreada no mesmo ano pelo violonista brasileiro Carlos Barbosa Lima, a quem a obra foi dedicada.

Leo Brouwer (1939), nasceu em Havana, Cuba, e é considerado o maior compositor para violão ainda em atividade. Ao todo, o catálogo de Leo Brouwer atualmente é constituído de cinco sonatas originalmente escritas para violão solo e uma transcrição, realizada pelo violonista francês Ricardo Gallén: A *Sonata n. 1*, composta em 1990 e dedicada ao inglês Julian Bream; a *Sonata del Caminante n. 2*, de 2007 e dedicada ao violonista brasileiro Odair Assad; a *Sonata del Decamerón Negro n. 3*, dedicada a Costas Cotsiolis; a *Sonata del Pensador n. 4*, dedicada a Ricardo Gallén; a *Sonata Ars Combinatoria n.5*, de 2012, obra encomendada e dedicada à Julian Bream; e a *Sonata de los Enigmas n. 6*, anteriormente chamada de *Sonata de los Misterios*, que foi composta em 2011, dedicada a Kaori Muraji e originalmente escrita para arquialaúde, e que após a transcrição realizada em 2018, Leo Brouwer renomeou-a *Sonata de los Enigmas n. 6*.

2.3 Sonatas brasileiras para violão

A primeira sonata brasileira para violão solo foi escrita pelo compositor, musicólogo e professor César Guerra-Peixe (1914-1993). Com uma produção bastante diversificada, abrangendo música de concerto, música popular e também música para cinema, a sua *Sonata para Violão*, iniciada em 23 de setembro de 1969 e concluída em 20 de outubro do mesmo ano, contém três movimentos (I – *Allegro*; II – *Larghetto*; III – *Vivacíssimo*) e foi dedicada ao violonista Turíbio Santos.

É curioso destacar o desconhecimento de Guerra-Peixe no que diz respeito às sonatas para violão, como aponta Rodrigues (2005):

Guerra-Peixe teimava em dizer que era sua a primeira sonata para violão e ficou muito contrariado quando eu lhe disse que isso só era verdade no que se refere ao Brasil, uma vez que no repertório internacional de violão existe um grande número de sonatas de autores de diferentes nacionalidades. Interrompeu nossa aula propondo irmos a minha residência para que ele pudesse conhecer um pouco do repertório internacional do violão. Perdeu-se por longas horas entre as partituras que espalhou pelo chão do meu estúdio. Maravilhou-se com diversidade das obras e, sobretudo, revelando-se encantado com o Nocturnal Op.70 de Benjamin Britten. Nessa obra, a canção de John Dowland tema das sete variações só é apresentada no final. Nesse dia Guerra-Peixe decidiu que trabalharia mais em torno do violão. A partir daí apresentou-me diariamente durante dez dias consecutivos uma nova Lúdica para eu revisar e dedilhar. (RODRIGUES, 2005, p. 43 apud CORRADI, 2006, p. 22).

Composta em um período de maturidade do compositor, Corradi (2006, p. 78) destaca que a *Sonata* de Guerra-Peixe “reflete um pouco da diversidade estética advinda de tão distintas e enriquecedoras atividades de fases composicionais experimentadas anteriormente”. Cabe aqui destacar que Guerra-Peixe já tinha conhecimento do dodecafonismo da Segunda Escola de Viena através de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), com quem estudou por dois anos e meio, além de ter morado por três anos no Recife, onde “presenciou a música tradicional na fonte” (CORRADI, 2006, p. 18) e posteriormente em São Paulo, experiências estas que contribuíram para Guerra-Peixe estabelecer uma estética e passar a atuar com versatilidade em várias frentes.

Vale destacar que antes mesmo da *Sonata para violão*, Guerra-Peixe já havia escrito *Ponteado* (1966), para viola ou violão; *Nesta Manhã* (1969), para canto e violão; *Resta, assim, é remorso* (1969), para canto e violão; e *Mãe-D'água* (1969), canto vocalizado e violão.

Obra também anterior à sonata e que merece destaque foi a *Suíte* (I – *Ponteado*; II – *Acalanto*; III – *Choro*). Originalmente intitulada *Três Peças para Guitarra* (e seu *Ponteado* chamado *Ponteio*), foi composta em 6 de maio de 1946 e dedicada ao musicólogo Mozart de

Araújo (1904-1988). Esta peça apresenta uma fase na trajetória de Guerra-Peixe em que ele buscava aproximar elementos seriais e técnicas dodecafônicas com a música popular brasileira.

Corradi (2006), destaca que a *Suíte*, mesmo não se tratando de um dodecafonismo rigoroso, é possivelmente a primeira obra escrita para violão solo que utiliza a série de doze sons:

Constatamos que a Suíte, de Guerra-Peixe, possivelmente seja a primeira obra escrita para violão solo que se utiliza de séries de doze sons, não sendo propriamente um dodecafonismo ortodoxo como o que conhecemos na Suíte opus 146, de Ernst Krenek (1900-2004), composta em 1957, e a Three Pieces for guitar (1961), de Thomas Wilson (1927-2001). (CORRADI, 2006, p. 50).

Pode-se salientar ainda as *Breves*, seis suítes compostas por Guerra-Peixe entre os dias 3 e 14 de maio de 1981, em que cada suíte se constitui de três pequenas peças, que segundo Corradi (2006), visam desenvolver maior equilíbrio da técnica instrumental com as estruturas formais e que são destinadas a intérpretes iniciantes.

O compositor, pianista e arranjador Radamés Gnattali (1906-1988) nos deixou uma série de peças em que o violão ocupa figura de destaque. Apesar de ter escrito sonatas para piano solo, seu instrumento principal, não explorou essa forma na sua produção para violão solo. No entanto, a associação do violão com a forma sonata surge na música de câmara de Gnattali: *Sonatina n. 1* para violão e piano (1952)²¹; *Sonatina n. 2* para violão e piano (1957); *Sonatina* para flauta e violão (1959); *Sonatina* para dois violões e violoncelo (1965); *Sonata* para violoncelo e violão (1969).

O compositor e violonista Marcelo Camargo Fernandes (1956) escreveu a *Sonatina* para violão, vencedora do II Concurso Nacional de Composição para Violão que ocorreu durante a décima edição do Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre (1978). Pouco se sabe sobre sua biografia, mas segundo Serrano e Oliveira (2019), Fernandes estudou no Conservatório Brooklin Paulista, onde por breve tempo estudou composição com Sérgio de Vasconcellos Corrêa, e posteriormente continuando seus estudos com Osvaldo Colarusso e Hans-Joachim Koellreutter. A *Sonatina* é constituída de três movimentos e foi dedicada à violonista Carin Zwillig.

Em 1981, o compositor e pianista Almeida Prado (1943-2010), compôs a *Sonata n. 1* para violão solo. Escrita a pedido do violonista Dagoberto Linhares, possui quatro movimentos: I - *Allegro de Sonata*, II - *Interlúdio (Chorinho)*, III - *Cantiga*, IV - *Toccata - Rondó*. Scarduelli (2007, p. 21) aponta que a obra abrange uma fusão de elementos, pois apresenta modalismos,

²¹ Esta sonatina na verdade trata-se de uma redução do *Concertino n.2* para violão e orquestra.

complexas elaborações rítmicas, gêneros tradicionais da música brasileira e citações, como por exemplo no primeiro movimento, em que faz uso da forma sonata tradicional e explora o tema do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, de Villa-Lobos.

Compositor, crítico musical e professor, Ronaldo Miranda (1948) compôs em 1984 a *Appassionata*, obra encomendada pelo violonista Turíbio Santos, que também auxiliou no processo composicional. A estreia só foi feita anos mais tarde, em 1996, pelo violonista Fábio Zanon, que realizou a revisão da partitura, publicada posteriormente pela Editions Orphée, no ano de 2002. A obra é constituída de apenas um movimento, estruturado sob a forma sonata clássica, e que segundo Vieira (2010, p. 82), mescla elementos da linguagem neotonal com constâncias musicais brasileiras.

O maestro, pianista e compositor Marlos Nobre (1939), um dos maiores compositores em atividade no Brasil, escreveu a sua primeira obra para violão solo no ano de 1974: *Momentos I Op. 41*, uma encomenda do Ministério de Assuntos Exteriores do Brasil. Foi dedicada ao violonista Turíbio Santos que a estreou no mesmo ano no Queen Elizabeth Hall, em Londres. Silva (2007) afirma que mesmo se tratando da primeira obra para violão solo, Marlos Nobre já demonstrava grande domínio das possibilidades instrumentais do violão. A série *Momentos* consiste em três ciclos de quatro peças cada, totalizando assim doze obras, que foram concluídas entre 2004 e 2005, sendo a última *Momentos XII Op. 106*. Ainda em relação à produção de Marlos Nobre, destacamos a *Sonatina Op. 76* (1989), feita para o Duo Assad, e a *Sonata para Violão Op. 115* (2011), constituída de três movimentos (I - *Impetuoso*; II - *Cantabile*; III - *Toccata Brasilis*). A estreia desta sonata foi realizada em 18 de maio de 2015 pelo violonista Álvaro Pierri na abertura do Festival de Koblenz, um dos mais importantes festivais de violão que ocorrem anualmente na Alemanha. Antunes (2016) destaca a obra de Marlos Nobre como “uma das melhores já compostas para violão por um compositor não-violonista”.

Sérgio de Vasconcellos-Corrêa (1934) é compositor, pianista, escritor e professor. Com uma estética nacionalista e obras bastante contrapontísticas, sua primeira obra para violão foi a *Valsa*, de 1953. Doze anos mais tarde, após já ter composto outras para violão solo e também em diferentes formações, Vasconcellos-Corrêa relata sentir-se capacitado a escrever algo de maior envergadura para o violão, surgindo a *Sonatina* para violão solo, de 1973, escrita em três movimentos: I - *Alegre e decisivo*; II - *Lento*; III - *Alegre (Cateretê)*, e que teve a primeira gravação realizada pelo violonista Fábio Scarduelli no disco *Obras brasileiras para violão*, lançado em 2021.

Em 1999, o compositor e violonista Sérgio Assad (1952) escreveu sua *Sonata para violão* (I - *Allegro moderato*; II - *Andante*; III - *Presto*), sendo dedicada ao violonista japonês

Shin-ichi Fukuda, que realizou a estreia no ano seguinte no Festival Internacional de Violão de Havana, em Cuba. A obra destaca-se como uma das principais sonatas brasileiras escritas para violão. Zanon (2007) relata que impressiona a forma como Assad consegue "manter sob controle uma estrutura harmônica bastante volátil e a chegar a um modelo formal que alia contraste e continuidade"²² em que é perceptível a intenção de homenagear colegas compositores como Leo Brouwer e Dušan Bogdanović (ZANON, 2007).

Alexandre de Faria (1972) é um representante da nova geração de compositores brasileiros. Violonista e produtor musical, compôs *Entoada*, aos 21 anos, obra que embora não seja denominada como sonata, é formada por três movimentos (I - *Insistente*; II - *Cantabile*; III - *Intenso*), sendo o seu primeiro desenvolvido sob a forma sonata. Zanon (2007) aponta que o impulso de Faria para compor a obra foi a Chacina da Candelária, ocorrida no dia 23 de julho de 1993, onde oito jovens foram assassinados a tiros, e o que chama atenção na construção da obra é a utilização do intervalo de terça menor, o que naturalmente repele os clichês harmônicos impostos pela afinação do violão.

O compositor, violonista e educador musical Pedro Cameron (1949) escreveu em 2001 sua primeira sonata para violão, a *Sonata Beatriz*. Composta em homenagem à sua esposa, a obra divide-se em três movimentos: I – *Allegro*; II – *Andante Ostinato*; III – *Rondó – Allegro*. e foi estreada²³ pelo violonista Fábio Scarduelli, que também realizou a primeira gravação da peça no disco *Obras brasileiras para violão*, lançado em 2021. Talvez a obra mais difundida de Cameron para violão solo foi *Repentes*, composta em 1978 e vencedora do 1º Concurso Nacional de Composição da Funarte. Com uma linguagem atonal, *Repentes* é formada por um conjunto de 9 pequenas peças sob as quais Zanon (2007) comenta: “(...) são ao mesmo tempo contrastantes e complementares, eles são sutilmente unificados por algumas constantes de motivos e de intervalos, formando um organismo integrado e indivisível ao invés de uma simples sequência de peças”.

Dentre outros compositores que escreveram sonatas para violão, podemos citar o violonista, compositor e arranjador Paulo Porto Alegre (*Sonatas I; Sonata II; Sonata III; Sonata n. 5*); Fernando Mattos, *Sonata* (2002), composta a partir de um conto homônimo de Érico Veríssimo e dedicada ao violonista Thiago Colombo de Freitas; o próprio Thiago Colombo e sua *Fantasia-sonata Dell'immigrazione* (2014) que, segundo Mota (2018), faz forte referência a elementos da cultura italiana aliada a uma abordagem bastante idiomática do violão.

²² Informação obtida através do programa “O Violão Brasileiro”, apresentado pela Rádio Cultura FM.

²³ A estreia da *Sonata Beatriz* foi realizada no SESC do Paço em Curitiba, no dia 06/09/2018.

Por fim, das sonatas escritas para violão solo mais recentes, destacamos a *Sonata Retratos*, do compositor, violonista e professor Giacomo Bartoloni (2016) dividida em quatro movimentos: I - *Prólogo*; II - *Allegro*; III - *Scherzo*; IV - *Finale*, e dedicada a seu filho Fábio Bartoloni; a *Sonata* de Ricardo Tacuchian, de 2019 e dedicada ao violonista Mário da Silva, que realizou a estreia da obra no mesmo ano; e a *Sonata* de João Luiz, de 2022, dedicada ao jovem violonista Nicolas Porto Silva.

3 PAPEL DO EDITOR

Muitos fatores influenciam a música de cada compositor. Cada obra pode possuir características e singularidades que as diferenciam, ainda que se tratando da mesma época histórica. Assim, é importante destacar a tarefa do editor, que também pode exprimir suas ideias, mas que deve estar sempre atento à ideia original do compositor. Grier (1996) acredita que fatores históricos, econômicos e sociais estão diretamente relacionados ao produto final de uma edição:

Cada música é criada sob uma combinação única de circunstâncias culturais, sociais, históricas e econômicas. O reconhecimento de tais circunstâncias, e, portanto, a singularidade de cada produto criativo, afeta a concepção de todos os projetos editoriais: cada peça é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial.²⁴ (GRIER, 1996, p. 19, tradução nossa).

O papel do editor vem sendo discutido ao longo dos anos e, sem dúvida, é um trabalho que exige muita responsabilidade. Segundo Dart (2000), é difícil encontrar edições modernas de música antiga em que são diferenciadas as indicações do próprio compositor e as informações que o editor acrescentou: “Como resultado dessa combinação de arbitrariedade editorial e publicação irresponsável, a maioria dos estudantes de música do século XX é levada a ver a música antiga com olhos de alguém muito diferente do compositor.” (DART, 2000, p. 14).

O violonista, professor e escritor Frank Koonce, também fortalece o posicionamento de Dart (2000) pois no prefácio de seu livro *Johann Sebastian Bach - The Solo Lute Works*, aponta que “embora a edição de performance seja frequentemente útil na aprendizagem de nova literatura, reflete a opinião de seus editores e tende a não distinguir entre material original e material editado.”²⁵ (KOONCE, 2002, p. 3).

Para Grier (1996), o que define muito das escolhas editoriais é a concepção estilística do editor em relação à obra: “No contexto de uma investigação histórica e semiótica de uma

²⁴ No original: Every piece of music is created under a unique combination of cultural, social, historical and economic circumstances, and thus of the uniqueness of each creative product, affects the conception of all editorial projects: each piece is a special case, each source is a special case, each edition is a special case. (GRIER, 1996, p. 19).

²⁵ No original: Although *performance edition* often are helpful in learning new literature, they nevertheless reflect the opinion of their editors and tend not to distinguish between original and edited material. (KOONCE, 2002, p. 3).

peça e de suas fontes, a prática da edição depende, de maneira elementar, da concepção do editor sobre o estilo musical da obra.”²⁶ (GRIER, 1996, p. 28).

Em relação à edição em si, Dart (2000) aponta dez sugestões aos editores de música antiga, a fim de trazer mais clareza para o intérprete, como por exemplo, distinguir a contribuição do editor da do compositor, fornecer sinais de referência convenientes, fazer ajustes adequados na notação antiga, usar armaduras de clave mais apropriadas, utilizar claves usuais, localizar e identificar as fontes utilizadas, advertir o leitor sobre qualquer alteração feita no texto original, entre outras sugestões.

Em contraponto, Grier (1996, p. 20) acredita que é um erro tentar estipular uma metodologia específica pela qual todas e quaisquer músicas possam ser editadas: “A natureza estética da edição proíbe tal tentativa e nenhum livro poderia sugerir soluções ou mesmo diretrizes para a multiplicidade de problemas que qualquer edição gera.”

Há, porém, de se destacar a linha tênue entre a atividade do editor, na qual o produto é o texto, e a atividade do instrumentista, que externaliza a partitura e obtém como resultado final o próprio som. Apro (2004, p. 37) defende a ideia de que “o editor e o intérprete sempre acabam intervindo de alguma forma sobre o texto original, cujo próprio conceito é falso, pois assim como não há duas interpretações coincidentes, não existem duas edições idênticas de uma mesma obra.”

Figueiredo (2004) traz sete possibilidades de edição: fac-similar, que reproduz uma fonte de maneira literal, através de meios fotográficos ou digitais; diplomática, a qual consiste em um texto musical, em notação moderna, reproduzindo do modo mais fiel possível o conteúdo da fonte; crítica, que investiga e registra a intenção de escrita do compositor, baseado em várias fontes; *urtext*, que surgiram em reação a uma avalanche de edições interpretativas ou práticas no final do século XIX e que também consiste no aspecto do texto fixado na fonte, com o mínimo de intervenção editorial; prática, destinada a executantes e baseada em apenas uma única fonte; genética, que traz diversas versões consideradas definitivas pelo compositor, de uma mesma obra em diferentes momentos, podendo ainda incluir rascunhos e anotações de vários tipos que precederam o texto definitivo; aberta, que apresenta além das variantes e versões paralelas, as transformações trazidas a um texto pela tradição.

Nosso trabalho realizado na *Sonata de Concierto* se encaixa na definição de edição prática, e com relação a possíveis problemáticas a respeito deste tipo de edição, Figueiredo

²⁶ No original: Within the context of a historical and semiotic investigation into a piece and its sources, the practice of editing depends in an elemental way on the editor’s conception of the work’s musical style. (GRIER, 1996, p. 28).

(2004, p. 51) ressalta a possibilidade de “manutenção de uma série de erros, já que os editores têm a tendência a utilizar edições anteriores para seu trabalho de revisão.” Segundo o autor, esse tipo de edição não trata de trazer a intenção sonora do compositor, mas sim a do editor.

Desse modo, aproxima-se também da definição de Frank Koonce (2002) a respeito de uma edição de *performance*, na qual segundo o autor, “adapta o texto original, fornecendo soluções técnicas e musicais para o intérprete, levando em consideração as capacidades e limitações de um determinado instrumento”²⁷ (KOONCE, 2002, p. 3). Embora baseado em apenas uma única fonte, um elemento que acaba sendo um diferencial em nossa edição é justamente esta possibilidade de diálogo e constante troca de informações com o compositor. Assim, desenvolvemos nossa edição sempre respeitando o texto original e com o mínimo de interferência possível.

²⁷ No original: a *performance edition* adapts the original text, providing technical and musical solutions for the performer while taking the capabilities and limitations of a particular instrument into consideration. (KOONCE, 2002, p. 3).

4 SONATA DE CONCIERTO

Composta em 2001, a *Sonata de Concierto* é uma obra original para violão solo. Segundo Zenamon, a ideia teria partido de uma sugestão do violonista curitibano Luiz Cláudio Ribas Ferreira. Quando havia completado apenas o primeiro movimento, o Quarteto Araucária, formado por Atli Ellendersen (violino), Roberto Hübner (violino), Francisco de Freitas Júnior (viola) e Thomas Juksch (violoncelo), solicitou à Zenamon uma obra para quarteto de cordas. Ao invés de uma composição original, Zenamon optou por adaptar o primeiro movimento da *Sonata de Concierto*, uma alternativa idiomática para os instrumentos de corda de arco por explorar a tonalidade de Sol menor. Esta versão foi dedicada ao Quarteto Araucária que realizou a estreia no início de 2002. Segundo uma matéria publicada na Folha 2 da Folha de Londrina no dia 5 de abril de 2002²⁸, “a peça do violonista Zenamon, composta especialmente para o [Quarteto] Araucária, faz sua estreia mundial nesta turnê. *Sonata de Concierto* é o primeiro quarteto de cordas de Zenamon, que considera a experiência vital na carreira de um compositor.”²⁹

Ainda no ano de 2001, Zenamon concluiu a *Sonata de Concierto* para violão solo com a inclusão do segundo e terceiro movimentos (seguindo a tradicional disposição rápido – lento – rápido). Apesar de se tratar de uma sonata, seu primeiro movimento não é construído nos moldes tradicionais da forma. Segundo o compositor, a principal justificativa do título seria o fato da obra estar organizada em três movimentos contrastantes. A estreia foi realizada pelo violonista Luciano Lima no dia 25 de novembro de 2002, em Curitiba. Há também uma versão para piano solo feita pelo próprio compositor no ano de 2002, já estreada, mas sobre a qual não conseguimos obter mais informações.

Ao analisar a partitura original (2001), cedida pelo Prof. Luciano Lima, surgiram alguns questionamentos que, em diálogo com o compositor, reuniam elementos suficientes para uma nova edição. Em abril de 2023, tive a oportunidade de encontrar Zenamon e lhe apresentar a *Sonata*, possibilitando esclarecer dúvidas em relação a trechos específicos, além de permitir que nossas propostas e modificações pudessem ser avaliadas por ele. Com relação a indicações de digitações e articulações, Zenamon apontou que prefere por não as inserir em suas peças e, tratando-se de uma obra de grande porte como a *Sonata de Concierto*, pressupõe-se que o

²⁸ Fonte: < <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/musica-brasileira-em-cordas-389747.html?d=1>>. Acesso em: 8 out. 2022.

²⁹ Embora na notícia refiram-se à *Sonata de Concierto* como o primeiro quarteto de cordas de Zenamon, segundo o seu catálogo de obras pode-se constatar que *Piramide*, Op. 32, de 1987, é o seu primeiro quarteto de cordas.

intérprete tenha autonomia na tomada de decisões quanto às estratégias. A partir disso, efetuamos um levantamento de todos os trechos em que possíveis intervenções técnicas ou musicais poderiam contribuir. Discorreremos a seguir sobre as alterações realizadas em cada movimento.

4.1 Primeiro movimento – Vigoroso

Apesar de ser o movimento mais extenso, possui uma exposição relativamente curta que compreende os oito primeiros compassos. Seu trecho mais longo é o desenvolvimento, contando 61 compassos (c. 44-105), seguido de uma seção lenta e *cantabile* (c. 106-128). A reexposição ocorre do compasso 129 ao 136, concluindo com uma *codeta* (c. 137-140).

Nos dois primeiros compassos há a apresentação do motivo rítmico em figura pontuada que será desenvolvido ao longo da peça. Sol menor é confirmado como um centro tonal nos compassos 7 e 8: vii° (c. 7) resolvendo na tônica (c. 8):

FIGURA 17 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 1-8).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 4: removemos a nota Sol3 do acorde de Dó sustenido diminuto por já haver a nota oitava acima, na melodia, também visando manter a mesma textura de quatro notas para ambos os acordes:

FIGURA 18 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 4).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 1).

FIGURA 19 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 4).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 5: visando contribuir no legato, a digitação sugerida é a de realizar o Sol4 na segunda corda, seguido do acorde de Si bemol com sétima na sexta posição:

FIGURA 20 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 5).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 6: resolução no acorde de Dó menor com o baixo na sexta corda, obtendo proximidade na transição do acorde de Si bemol com sétima do compasso anterior, resultando em maior legato para todo o trecho:

FIGURA 21 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 5-6).

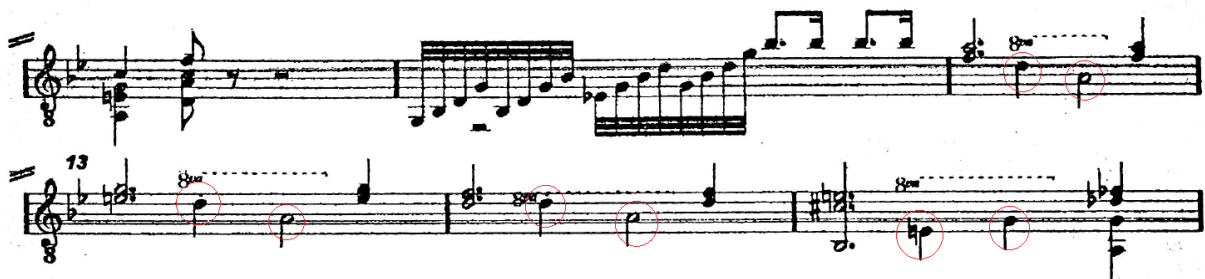
Fonte: Elaboração do autor.

C. 11: há o arpejo do acorde de Sol menor no primeiro tempo e do acorde de Mi bemol com sétima maior no segundo tempo. Para a execução desse trecho, a sugestão de Zenamon é de que haja um *acelerando* gradual no arpejo:

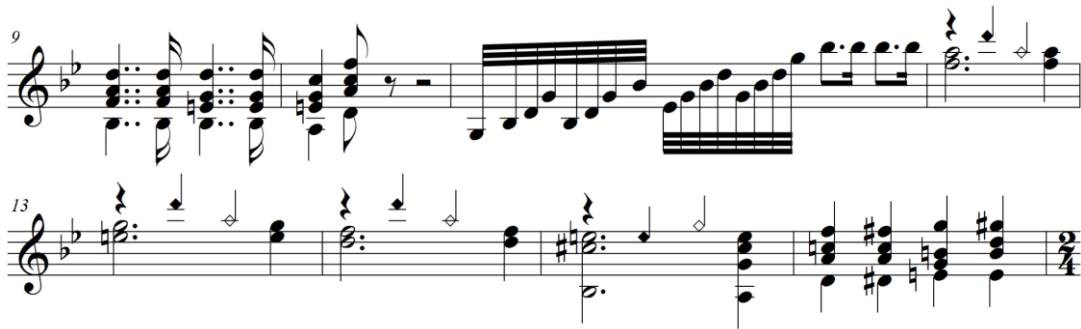
FIGURA 22 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 11).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 12-15: consta a indicação de oitava acima para as notas do acompanhamento no segundo e terceiro tempo dos respectivos compassos. Nossa opção foi pela utilização de harmônicos realizados pela mão direita:

FIGURA 23 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 10-15).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 1).

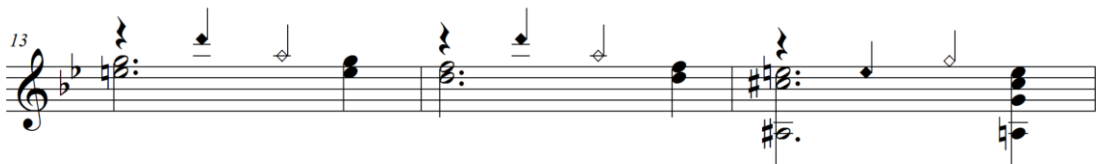
FIGURA 24 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 9-16).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 15: modificamos a nota Si bemol no baixo do primeiro tempo por considerar como acorde de Lá sustenido diminuto:

FIGURA 25 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 13-15).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 1).

FIGURA 26 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 13-15).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 16-17: a melodia se desloca de forma cromática e ascendente. Todos os acordes apresentam uma textura com quatro notas, à exceção do último, no compasso 17, contendo cinco notas. Visando uma uniformidade maior e também evitar um salto de posição na mão esquerda, eliminamos o Mi4 do acorde de Lá maior, mantendo-o assim na segunda posição:

FIGURA 27 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 13-18).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 1).

FIGURA 28 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 13-20).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 42: nos dois primeiros tempos, renomeamos o baixo de Sol sustenido para Lá bemol, por tratar-se de um acorde de Fá menor em primeira inversão:

FIGURA 29 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 42-43).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 2).

FIGURA 30 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 42-43).

Fonte: Elaboração do autor.

Outra modificação foi em relação ao acompanhamento, pois optamos por substituir a fundamental e a quinta do acorde pela terça e pela fundamental, respectivamente. Isso contribuiu para a fluência trecho, mantendo a condução desde o acorde do compasso anterior (Sol e Mi subindo cromaticamente para Lá bemol e Fá) e também a disposição do acorde seguinte (Lá bemol e Fá descendo para Sol e Fá):

FIGURA 31 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 40-43).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 2).

FIGURA 32 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 40-43).



Fonte: Elaboração do autor.

C. 44-105: considerando a extensão do trecho, uma possibilidade levantada foi a de utilização de fórmula de compasso composto, 12/8, de modo a evitar o constante uso de quiálteras:

FIGURA 33 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 44-47).

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music, each starting with a sixteenth-note pattern. Above each of these patterns is a circled number '6', indicating a fingering. The bottom staff continues the piece with similar sixteenth-note patterns and fingerings, also marked with circled '6's.

Fonte: ZENAMON (2001, p. 2).

FIGURA 34 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 44-47).

The image shows two staves of musical notation, labeled with measure numbers 44 and 46. The top staff (measure 44) shows a sixteenth-note pattern with a circled '6' above it. The bottom staff (measure 46) shows a similar pattern with a circled '6' above it. The notation is more sparse than in Figure 33, focusing on the rhythmic structure.

Fonte: Elaboração do autor.

Visando não intervir no texto e manter a fórmula de compasso do original, outra opção levantada foi a de ocultar a indicação de quiálteras. Após o primeiro tempo, subentende-se que a divisão deve ser mantida, buscando desta forma um texto com menos informações visuais:

FIGURA 35 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 44-45).

The image shows two staves of musical notation, labeled with measure numbers 44 and 45. The top staff (measure 44) shows a sixteenth-note pattern with a circled '6' above it. The bottom staff (measure 45) shows a similar pattern with a circled '6' above it. The notation is very sparse, focusing on the rhythmic structure without the detailed note heads seen in previous figures.

Fonte: Elaboração do autor.

C. 50: há um arpejo de Lá maior com uma extensão de 3 oitavas (Lá 2 ao Lá 5) entre o primeiro e segundo tempos. Para a execução do trecho, o compositor sugeriu um ligado com o dedo 1 na primeira corda entre as notas Dó sustenido 4 e Mi, proporcionando maior fluência na articulação de mão direita:

FIGURA 36 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 50).



Fonte: Elaboração do autor.

C. 56: removemos o baixo na última nota no primeiro e segundo tempo para possibilitar mais fluência na articulação da mão direita e alteramos a nota Dó bemol no baixo para Si bequadro:

FIGURA 37 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 56-57).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 3).

FIGURA 38 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 56-57).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 73: em relação ao acorde de Dó sustenido diminuto em primeira inversão no último tempo, a modificação realizada foi passar o Dó sustenido 3 uma oitava acima, obtendo assim uma forma de acorde diminuto bastante convencional ao violão e que possibilita o toque *plaquê* sem salto de cordas na mão direita:

FIGURA 39 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 72-73).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 4).

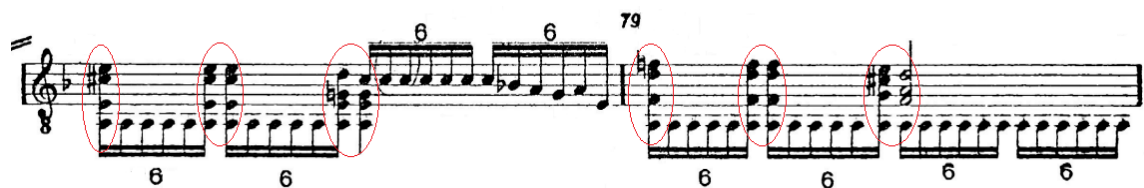
FIGURA 40 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 72-73).



Fonte: Elaboração do autor.

C. 78-79: a partir do compasso 78, consideramos que há uma referência ao motivo inicial da obra (semínima com ponto de aumento dobrado ligada à semicolcheia), com um desenvolvimento da célula rítmica aparecendo na primeira e última nota da sextina:

FIGURA 41 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 78-79).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 4).

No primeiro e segundo tempos há a presença de blocos de acordes localizados na última nota da sextina e o motivo com sextinas por vezes passa a repetir a nota do baixo do acorde. Para a execução deste trecho, removemos o baixo dos acordes presentes na última nota da quiáltera, de modo a evitar a repetição do toque do polegar da mão direita, o que tornaria a passagem pouco fluida, mantendo o baixo apenas para os acordes presentes nos tempos fortes:

FIGURA 42 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 78-79).

Fonte: Elaboração do autor.

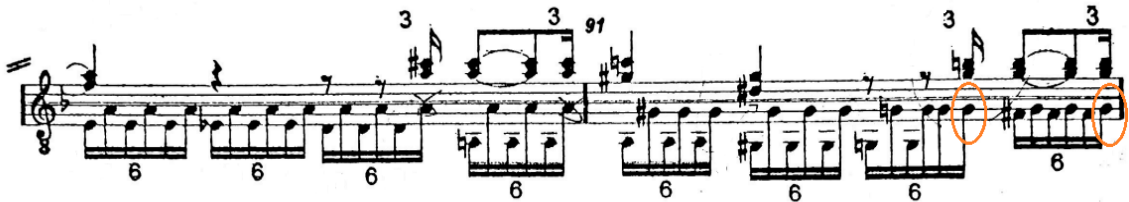
Realizamos a adição da nota Lá 3 (primeiro e segundo tempo - c. 78) ao acorde de Lá maior e ao acorde de Ré menor na segunda inversão (primeiro e segundo tempo - c. 79), possibilitando o toque com *rasgueo*, gesto bastante idiomático e que para este trecho torna-se mais eficaz do que *plaqué*, acentuando a densidade dos acordes nesta passagem:

FIGURA 43 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 78-79).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 91: a fim de manter o mesmo gesto de articulação de mão direita da seção anterior, removemos a nota Sol do ostinato no terceiro e quarto tempos:

FIGURA 44 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 90-91).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 5).

FIGURA 45 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 91).



Fonte: Elaboração do autor.

Há uma linha cromática descendente no baixo que, idealmente, teria o Fá sustenido do quarto tempo uma oitava abaixo. Porém, considerando a região da melodia e a disposição em terças, não seria possível executar o trecho com o Fá sustenido 2 no baixo. Para realizar essa transição de oitavas de modo a conectar o Fá sustenido 3 (quarto tempo), a possibilidade levantada foi a de manter o primeiro Sol 3 do baixo (contratempo do terceiro tempo) na quarta corda, buscando mais equilíbrio e unidade em relação ao timbre através da alternância de quarta e terceira corda:

FIGURA 46 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 91).



Fonte: Elaboração do autor.

C. 94-101: inclusão de acentos na melodia presente na textura dos acordes conforme destacou o compositor:

FIGURA 47 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 94-101).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 101: modificação de Fá natural para Fá sustenido no primeiro tempo, permitindo maior continuidade da linha melódica no baixo considerando também o compasso anterior, e acréscimo de acentos na melodia superior:

FIGURA 48 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 100-101).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 5).

FIGURA 49 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 100-101).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 106-107: para obter mais sustentação dos baixos, realizamos o Lá 3 localizado no segundo tempo dos respectivos compassos através de harmônicos naturais:

FIGURA 50 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 106-108).

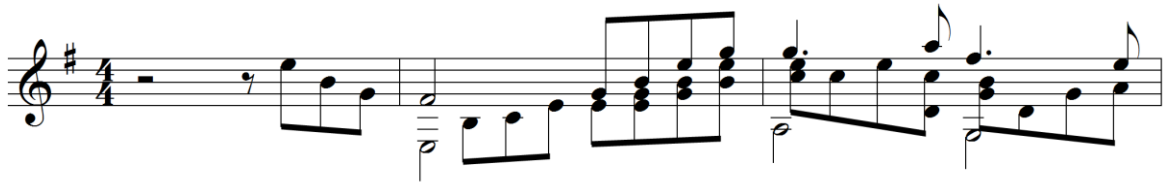
Fonte: ZENAMON (2001, p. 6).

FIGURA 51 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 106-107).

Fonte: Elaboração do autor.

4.2 Segundo movimento – Inspirado

Com uma textura homofônica, este movimento explora uma forma ternária, seguindo uma estrutura ABA'. Com relação à tonalidade, o movimento cadencial (ii – V) preparando o acorde de Sol maior nos compassos 2 e 3 acaba soando ambíguo pelo fato do movimento iniciar em Mi menor e pela posição métrica:

FIGURA 52 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 1-3).

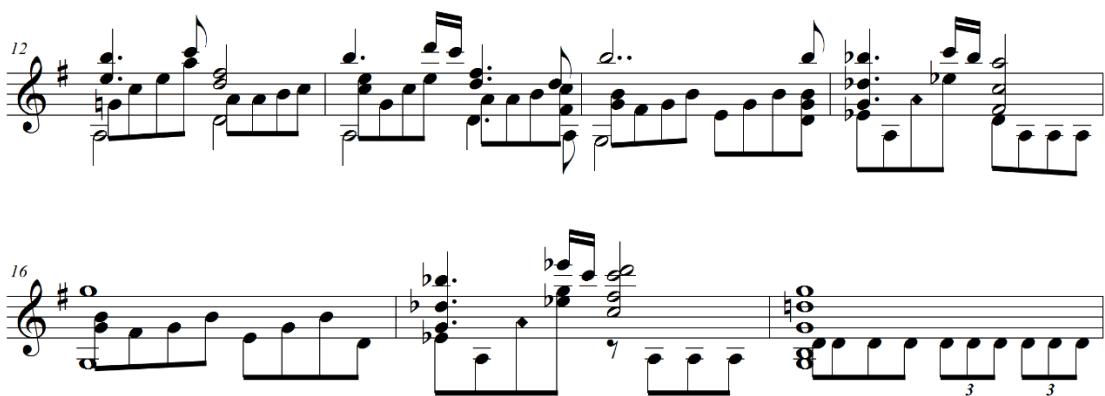
Fonte: Elaboração do autor.

Assim, Sol maior como tônica só vem a ser confirmado de maneira mais efetiva no compasso 14:

FIGURA 53 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 12-14).

Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 15, a dominante é preparada por sua dominante substituta, criando um cromatismo descendente na melodia desde o compasso anterior³⁰. No compasso 17, há uma repetição da mesma ideia, porém com uma alteração na melodia no final do trecho:

FIGURA 54 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 12-18).

Fonte: Elaboração do autor.

³⁰ Na partitura original, a numeração de compassos usa uma sequência desde o primeiro até o último movimento.

A transição para a parte B se dá entre os compassos 19 e 23 e é possível perceber uma linha melódica descendente e cromática no primeiro tempo de cada compasso, que é sucedida por um movimento em oitavas no terceiro e quarto tempo. Essa linha descendente encaminha-se até a nota Sol natural em oitavas no segundo tempo do compasso 23:

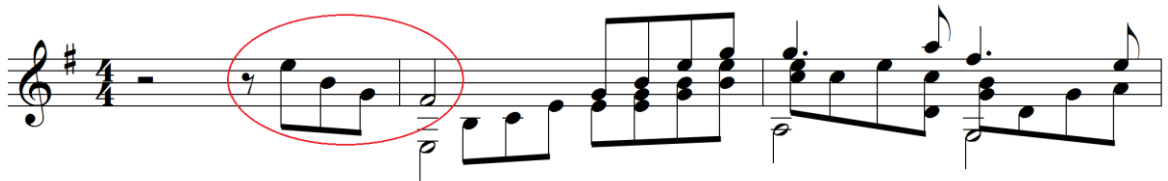
FIGURA 55 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 19-23).



Fonte: Elaboração do autor.

Vale ressaltar que no movimento em oitavas nos compassos 21 e 23, pode-se perceber o mesmo contorno do motivo em anacruse do início da peça (arpejo descendente, concluindo um semitom abaixo):

FIGURA 56 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 1-2).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 57 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 20-23).



Fonte: Elaboração do autor.

No último tempo do compasso 24, há o acorde de Ré maior com sétima em segunda inversão, seguido do acorde de Sol menor, cadência que marca o início da parte B:

FIGURA 58 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 23-28).

Fonte: Elaboração do autor.

Na apresentação deste trecho, destacam-se dois elementos que têm relação direta com o primeiro movimento: acorde de Sol menor na primeira posição e acompanhamento explorando a figuração rítmica de quiálteras:

FIGURA 59 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 1).

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 60 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 44).

Fonte: Elaboração do autor.

Na repetição, após a *fermata* no compasso 41, a expectativa seria ouvir o início em Mi menor. No entanto, seguindo a tonalidade estabelecida de Lá menor, Zenamon transpõe os quatro primeiros compassos uma quarta acima, ou seja, tendo Lá menor como relativa de Dó, ao invés de Mi menor conforme o início do movimento:

FIGURA 61 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 41-46).

Fonte: Elaboração do autor.

A repetição da parte A torna-se literal a partir do compasso 46 e estende-se até o compasso 58, sendo seguida de uma *codetta* (c. 59-62):

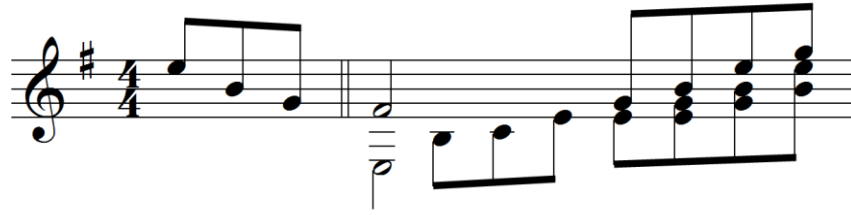
FIGURA 62 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 59-62).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 1: por apresentar um motivo inicial que começa no contratempo e se estende até o tempo forte do segundo compasso, consideramos uma anacruse, modificando assim a numeração de compassos em relação à versão original.

FIGURA 63 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 1-2).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 8).

FIGURA 64 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 1).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 4: por se tratar de uma dominante secundária (V/iii) em segunda inversão, alteramos a nota Si bemol 3 para Lá sustenido 3, sensível do terceiro grau:

FIGURA 65 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 3-4).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 8).

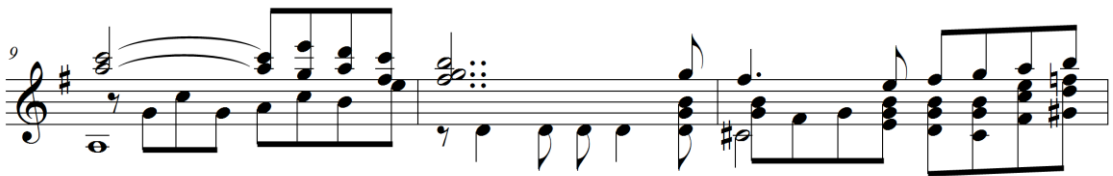
FIGURA 66 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 3-4).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 11: modificamos a nota Lá bemol 3 para Sol sustenido 3 no último acorde do compasso, por considerá-lo como acorde de Sol sustenido diminuto, sétimo grau diminuto do acorde de Lá menor do compasso seguinte:

FIGURA 67 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 9-11).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 8).

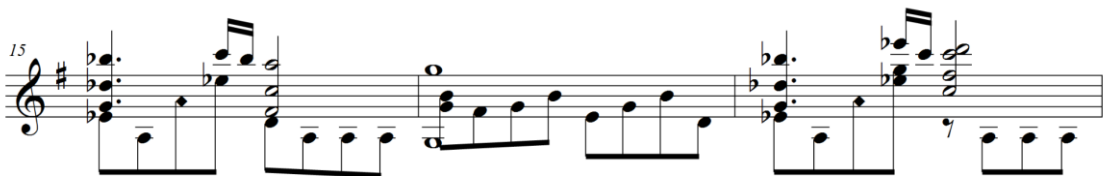
FIGURA 68 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 9-11).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 15-17: considerando o primeiro acorde como um Mi bemol com sétima (SubV7/V), modificamos o baixo original de Ré sustenido para Mi bemol e também a nota Ré sustenido 4 para Mi bemol 4 no segundo tempo. Outra alteração foi substituir a indicação de oitava acima no baixo do segundo tempo por harmônico natural:

FIGURA 69 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 15-17).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 8).

FIGURA 70 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 15-17).

Fonte: Elaboração do autor.

Na repetição da parte A, a partir do compasso 41, foram realizadas as mesmas alterações apontadas acima.

4.3 Terceiro movimento - Agitado

Com caráter bastante rítmico, é o movimento mais rápido e enérgico dentre os três. O compositor nos relatou uma similaridade em relação a aspectos rítmicos deste com o terceiro movimento da obra *Reflexões n. 6*, para violão e violoncelo.

Como anteriormente já havíamos associado o acompanhamento de polca paraguaia à *Reflexões n. 6*, esse paralelo entre as duas peças destacado pelo compositor reforçou a possibilidade de explorar as similaridades entre estas, dentre as quais a simultaneidade de compasso binário composto com ternário simples, e que aparece em três momentos significativos neste movimento.

Por estar escrito em 3/8, essa sobreposição não fica tão evidente neste terceiro movimento como na *Reflexões n. 6*, que é escrita em 6/8. Desse modo, sugerimos uma alteração na fórmula de compasso de 3/8 para 6/8, visando contribuir para uma melhor organização das frases e por não apresentar nenhuma alteração em relação à estrutura geral, conforme apontado pelo compositor³¹:

FIGURA 71 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 1-10).



Fonte: ZENAMON (2001, p. 11).

³¹ A partir desta alteração, traremos sempre a numeração de compassos referente à nossa edição.

FIGURA 72 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 1-8).

Fonte: Elaboração do autor.

O Prof. Dr. Luciano Lima comentou que, na ocasião da estreia, em 2002, o compositor havia sugerido explorar a sonoridade de *campanellas* no início deste movimento. Em nosso contato com Zenamon, em 2023, o compositor reforçou a ideia de que se escolhêssemos a articulação em *campanella*, que a mesma fosse mantida no restante da obra, proporcionando unidade, além de maior ressonância e *legato* em determinadas passagens.

Neste primeiro trecho optamos pela execução em *campanellas* e adotamos como critério essa mesma articulação ao longo do movimento. Zenamon sugeriu ainda um *crescendo* do compasso 1 ao 2 e depois do compasso 3 ao 4:

FIGURA 73 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 1-4).

Fonte: Elaboração do autor.

Nos compassos 5 e 6, há a primeira apresentação de motivo em semicolcheias e, por ser um elemento contrastante em relação à figuração rítmica dos compassos anteriores, optou-se pela utilização de ligado mecânico para esse fragmento:

FIGURA 74 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 5-8).

Fonte: Elaboração do autor.

De certa forma o ligado mecânico, que é executado em uma mesma corda através da ação de mão esquerda, vai na direção oposta da *campanella*, que é obtida através do uso de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas diferentes. Dessa maneira, optamos por essas duas formas de articulação, utilizadas conforme cada motivo é desenvolvido ao longo do movimento, buscando trazer variedade e unidade à interpretação.

Ambos os motivos aparecem separadamente na primeira parte, porém, do compasso 32 ao 37 há uma combinação dos dois fragmentos, e conseqüentemente, das articulações propostas:

FIGURA 75 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 32-37).

Fonte: Elaboração do autor.

Essa alternância ocorre novamente entre os compassos 42 e 46:

FIGURA 76 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 42-47).

Fonte: Elaboração do autor.

De forma geral, pode-se perceber a utilização de alguns elementos dos outros movimentos, como por exemplo no compasso 7, em que a linha do baixo remete ao compasso 51 do primeiro movimento, com a utilização da nota Lá em combinação com Sol sustenido:

FIGURA 77 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 7).

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 78 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 51).

apresentação das notas em arpejo e, em ambos os casos, trata-se de um elemento de ligação entre partes contrastantes:

FIGURA 79 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 19).



Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 80 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 11-13).



Fonte: Elaboração do autor.

C. 14: o compositor apontou que a intenção é de que o baixo seja realizado com a polpa do polegar. Em nossa edição, optamos por inserir a indicação *quase pizzicato* do c.28 até o c.44:

FIGURA 81 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 14-22).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 23-31: inclusão de acentos no baixo, enfatizando as notas da melodia conforme relatou Zenamon:

FIGURA 82 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 23-31).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 31: apesar de grande parte do movimento apresentar características não tonais, a partir deste ponto Zenamon sugere Mi menor como centro tonal, podendo-se perceber o estabelecimento das funções harmônicas (tônica, subdominante e dominante) que são evidenciadas pelo movimento do baixo:

FIGURA 83 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 31-38).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 52: inicia-se a primeira sobreposição de métricas binária (médio/agudo) e ternária (baixos), com uma proporção aumentada em uma unidade de dois compassos na fórmula de compasso 3/8, mas que fica mais evidente em 6/8:

FIGURA 84 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 48-57).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth notes and chords, with a 3/8 time signature indicated by the number of notes per measure. The notation includes various accidentals and rests.

Fonte: ZENAMON (2001, p. 13).

FIGURA 85 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 50-57).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth notes and chords, with a 3/8 time signature indicated by the number of notes per measure. The notation includes various accidentals and rests.

Fonte: Elaboração do autor.

C. 60: trecho similar ao apontado acima (c.52), porém com movimentação nas notas do baixo (métrica ternária) e articulação em *pizzicato*, e *staccato* para as notas superiores (métrica binária):

FIGURA 86 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 60-64).

Fonte: Elaboração do autor.

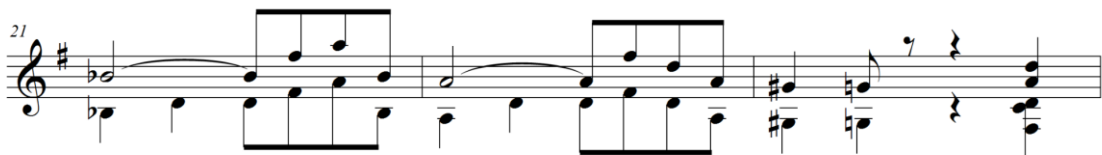
C. 70: oitavas remetem ao gesto similar ocorrido no 1° e 2° movimento (escala em oitavas, ascendente e descendente):

FIGURA 87 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 70).

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 88 – *Sonata de Concierto* – Mov. 1 (c. 93).

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 89 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 21-23).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 74: início de mais uma seção explorando a simultaneidade do ritmo binário e ternário. A diferença em relação ao trecho do c.104 está na textura dos acordes, que agora apresentam sempre seis notas. Neste trecho rítmico, com acordes em bloco do c.74 ao c.90, adotamos a

utilização da levada de polca paraguaia com a inserção do *chasquido* sempre no primeiro tempo do segundo compasso:

FIGURA 90 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 74-77).



Fonte: Elaboração do autor.

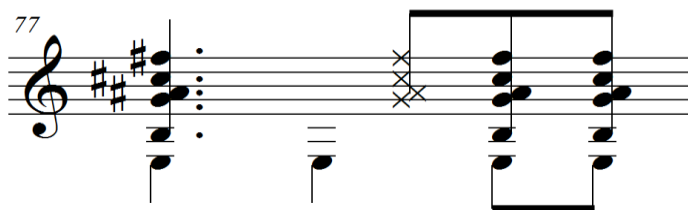
C. 77: alteração no baixo do acorde no terceiro tempo: Mi ao invés de Fá natural, conforme constatou-se através do diálogo com o compositor:

FIGURA 91 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 73-77).



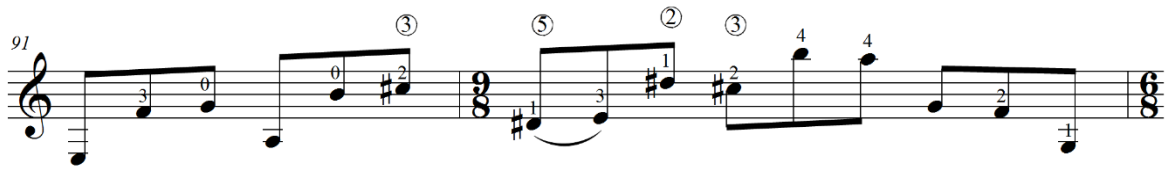
Fonte: ZENAMON (2001, p. 14).

FIGURA 92 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 77).



Fonte: Elaboração do autor.

C. 91-92: conforme critério estabelecido no início do movimento, com a digitação favorecendo o uso de *campanellas*, também adotamos a mesma articulação neste trecho:

FIGURA 93 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 91-92).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 93-97: há uma passagem escalar que percorre toda a extensão do instrumento, do Mi2 ao Si5:

FIGURA 94 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 93-98).

Fonte: Elaboração do autor.

Destacamos aqui dois parâmetros que estão diretamente ligados a uma boa execução desse trecho: interpretativo, relacionado ao andamento; e técnico, que diz respeito ao dedilhado. Com relação ao andamento, a sugestão do compositor foi a de realizar um *acelerando* gradual a partir do compasso 93. Por ser um movimento rápido, essa flexibilidade do tempo contribui à fluência, implicando em saltos de posição mais precisos de mão esquerda.

Para o dedilhado, como as semicolcheias são agrupadas de três em três, o padrão de articulação binário na mão direita (*m, i* ou *i, m,*) implicaria na alternância, ora médio, ora indicador, no tempo forte de cada compasso. Outra possibilidade de execução seria o dedilhado com três dedos (*p, m, i* ou *p, a, i,* ou *a, m, i,*), possibilitando com que o mesmo dedo recaia sempre sobre o tempo forte. Como a sugestão do compositor foi um *acelerando* gradual, recurso interpretativo que acabou implicando diretamente nos expedientes técnicos, minha opção final foi pelo padrão binário (*m, i*):

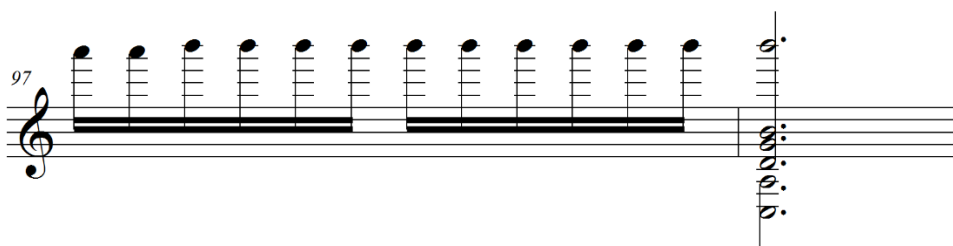
FIGURA 95 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 93-95).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 98: alteração de Si 2 para Lá 2, conforme apontou o compositor:

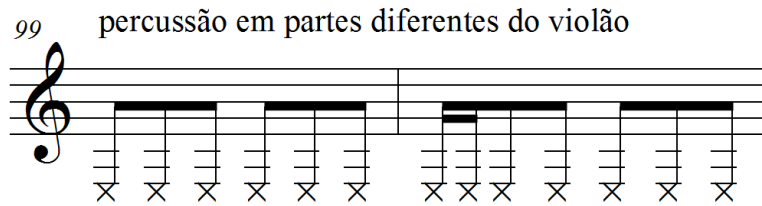
FIGURA 96 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 196-198).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 15).

FIGURA 97 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 97-98).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 99: neste trecho percussivo, o compositor salientou que poderíamos estender o número de compassos que compreendem esta passagem, e deu bastante liberdade para utilizar os mais variados recursos percussivos possíveis no instrumento, como por exemplo do toque na região anterior a pestana, além de trazer algumas referências de violão *fingerstyle*. Em nossa edição mantivemos a escrita como no original, pois o ritmo explorado dialoga diretamente com os motivos do início do movimento (colcheia e semicolcheia):

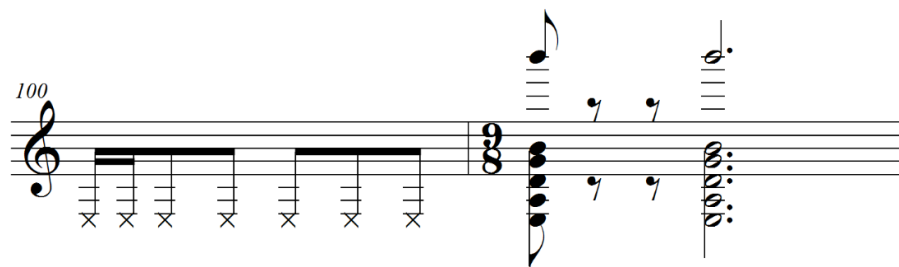
FIGURA 98 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 99-100).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 101: mesma alteração realizada no compasso 98 (alteração de Si 2 para Lá 2):

FIGURA 99 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 201-205).

Fonte: ZENAMON (2001, p. 15).

FIGURA 100 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 100-101).

Fonte: Elaboração do autor.

C. 108: segundo o compositor, este trecho possui um caráter mais livre, em que a métrica é conduzida pelo direcionamento da melodia, podendo também ser escrito em 2/4 ao invés de 4/4 ou até mesmo sem fórmula de compasso:

FIGURA 101 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 108-111).

Fonte: elaboração do autor.

No entanto, pode-se perceber bastante similaridade deste trecho com o segundo movimento a partir do compasso 112, principalmente através do contorno melódico e do ritmo:

FIGURA 102 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 112-116).

Fonte: Elaboração do autor.

FIGURA 103 – *Sonata de Concierto* – Mov. 2 (c. 12-14).

Fonte: Elaboração do autor.

As alterações realizadas em toda essa seção (c. 108 – 119) estão relacionadas à enarmonias, visando sempre manter a relação de terças no cromatismo descendente do acompanhamento (c. 108, 109, 110, 112 e 116):

FIGURA 104 – Sonata de Concierto – Mov. 3 (c. 219-229).

musica, etc. $\text{♩} = 64$

425

433

8

Fonte: ZENAMON (2001, p. 16).

FIGURA 105 – Sonata de Concierto – Mov. 3 (c. 108-117).

Menos $\text{♩} = \text{c. } 62$

108

110

112

114

116

Fonte: Elaboração do autor.

C. 153: removemos o Mi bemol 4 do acorde por ser inviável sua execução e já apresentar a mesma nota no baixo:

FIGURA 106 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 293-297).

Fonte: ZENAMON (2001).

FIGURA 107 – *Sonata de Concierto* – Mov. 3 (c. 151-153).

Fonte: Elaboração do autor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ter contato com a *Sonata de Concierto*, imediatamente me identifiquei com o estilo composicional de Zenamon, além de uma série de outros fatores: o fato de ser uma obra robusta e sua única sonata para violão solo; os elementos da música sul-americana que, de certa forma, dialogam com minhas raízes musicais; e também a possibilidade de resgate dessa obra que, como destacou o compositor em nosso contato, provavelmente não foi tocada desde a sua estreia.

O objetivo desta pesquisa foi desenvolver uma edição da *Sonata de Concierto*, fornecendo soluções técnicas e musicais ao intérprete. A partir das reflexões suscitadas neste estudo, das experimentações de diferentes possibilidades de digitação e de articulação, descrevemos sobre o processo de revisão e editoração da obra, trazendo à tona todos os pontos em que realizamos alguma modificação em relação ao texto original.

No desenvolvimento de nossa edição optamos pela economia de digitações, pois conforme mencionado anteriormente, Zenamon prefere por não as inserir em suas peças. Segundo Alípio (2014, p. 133), “a digitação é, em termos, pessoal, pois todas as suas instâncias são de interação dialética entre sujeito e objeto; mas não completamente, pois cada instância é regida por princípios”. Desse modo, restringimos a inclusão de digitação para pontos específicos relacionados à articulação, como motivos recorrentes com ligado mecânico ou articulações em *campanellas*, por exemplo.

A respeito da levada de polca, a qual discutimos no terceiro movimento da peça, reflete possibilidades de aproximação entre a tradição oral e a escrita, afinal, trata-se de um ritmo de origem popular que pode ser tocado de várias formas, principalmente em se tratando de localidades geográficas diferentes. Sendo assim, procuramos inserir em nossa interpretação da obra alguns desses elementos, por exemplo o recurso técnico do *chasquido*, que além de acentuar o interesse rítmico, trata-se de um recurso presente em diversos ritmos de manifestações populares sul-americanas.

Através da atualização do catálogo de obras de Zenamon, constatou-se que sua produção para violão é a mais expressiva, com composições que exploram desde formações camerísticas mais tradicionais, como a obra *Kinja Jara* (Op. 154), de 2011, para violão e piano, até formações camerísticas não tão convencionais, como no *Concerto para Wrocław* (Op. 107), de 2000, para quatro violões, big-band e orquestra sinfônica, além da utilização de fogos de artifício.

Concluimos que todas as possibilidades levantadas no processo de revisão e edição da *Sonata de Concierto* contribuíram significativamente para o desenvolvimento da nossa interpretação final da obra. Compreender melhor o estilo do compositor e analisar outras obras que utilizassem de elementos similares também atuaram como importante ferramenta nesse processo.

Por fim, saliento que esta foi a primeira oportunidade que tive de interação direta trabalhando uma peça com o compositor e, sem dúvidas, foi uma experiência preponderante para responder muitos questionamentos suscitados durante o desenvolvimento de nossa pesquisa. Poder estudar a obra de um compositor de grande prestígio, figura fundamental no desenvolvimento do violão em Curitiba, que se envolveu diretamente no processo, sempre solícito e atencioso às nossas indagações, foi realmente muito enriquecedor. Ressalto ainda que a proximidade com Zenamon durante nossa pesquisa resultou na encomenda de uma nova peça para violão solo, *Taurus* (Op. 196), que será objeto de projetos futuros.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, A. **Teoria da digitação**: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ALMEIDA, C. L.; MELLO, L. H. R. Casablanca op. 77, de Jaime Zenamon. *In*: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÕES DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ, I, 2007, Curitiba. **Anais do I Simpósio Acadêmico de Violões da EMBAP**, 2007. 1-16.

ALVES, R. M. **A interpretação da fantasia-sonata dell'immigrazione de Thiago Colombo com o auxílio de uma exploração idiomática**. 68 f. Artigo (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

ANTUNES, G. **Marlos Nobre**. Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/marlos-nobre>. Acesso em: 27 set. 2022

APRO, F. **Os fundamentos da interpretação musical**: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

BACCHIERI, F. A Chacarera entre Argentina e Brasil: aportes e apropriações. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXII, 2012, João Pessoa. **Anais do XXII Congresso da ANPPOM**, 2012. 47-54.

BORBA, J. **Polca Paraguaia instrumental e o violão de sete cordas**: O contexto e o fazer musical em Campo Grande, Assunción e Ypacaraí. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Artes do Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

CAPLIN, W. E. **Classical Form**: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CARNEIRO, M. S. **Música Brasileira para Clarone solo**: Catalogação de Repertório e uma Abordagem Interpretativa da obra Danzas Híbridas, Op. 132 de Jaime Zenamon. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

CORRADI JUNIOR, C. J. **César Guerra-Peixe: suas obras para violão**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DALMACIO, M. P. A Sonata para violão em Viena na época de Beethoven: A obra de Simon Molitor. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, II*, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do II SIMPOM**, 2012. 1230-1239.

DART, T. **Interpretação da música**. 2. ed. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

FIGUEIREDO, C. A. Tipos de Edição. **DEBATES – Cadernos do programa de pós-graduação em música**, n 07, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004, p. 39 – 55.

FOSCHIERA, M. M. **Violão sem fronteiras: criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana**. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

GERLING, C. C; HOLANDA, J. C. de. Resenha: os verbetes “Sonata” e “Forma sonata” no Dicionário Grove: 1956, 1980 e 2001.

GREEN, D. M. **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

GRIER, J. **The critical editing of music: history, method, and practice**. Cambridge University Press, 1996.

HIGA, E. A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais. *In: CONGRESSO DA IASPM-AL, VII*, 2005, Havana. **Anais do VII Congresso da IASPM-AL**. 2005. 142-156.

IRAVEDRA, R. **A Suíte Imágenes para violão de Carlos Aguirre: um estudo técnico-interpretativo**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

KOONCE, F. **Johann Sebastian Bach: The Solo Lute Works**. 2. ed. Neila A. Kjos Music Company: San Diego - California, 2002.

KOSTKA, S. M.; PAINE, D. **Tonal Harmony**: with an Introduction to Twentieth-Century Music. 3. ed. New York: McGraw-Hill, 1995.

MORAES, L. F. V. M. de. The Guitar Chord - an analysis of Alberto Ginastera use of the guitar as a compositional source on Sonata op. 47 for guitar. *In*: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ, VI, 2012, Curitiba. **Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP**. 2012. 1-17.

MANTELLI, R. **Jaime Zenamon**: catálogo temático – violão solo (1974-1998). Monografia (Especialização em Estética e Interpretação da Música do Século XX) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2001.

Música brasileira em cordas. **Folha de Londrina** Londrina, 4 de abril de 2002. Disponível em: < <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/musica-brasileira-em-cordas-389747.html?d=1>>. Acesso em: 8 out. 2022.

O VIOLÃO BRASILEIRO. **Violão com Fábio Zanon**. São Paulo: Rádio Cultura FM, 06 ago. 2008. Programa de rádio.

PEROTTO, L. L. **A obra para Violão de Pedro Cameron**: características idiomáticas e estilísticas. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

RIBAS, L. R. *Memórias Paraná (2017)* – Depoimento de Jaime Mirtenbaum Zenamon. Disponível em: < <https://memoriasparana.com.br/jaime-mirtenbaum-zenamon-2017-musica-la-paz-bolivia/>>. Acesso em: 5 de setembro de 2022.

ROSEN, C. **Sonata Forms**. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

SCARDUELLI, F. **A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SERRANO, R.; OLIVEIRA, T. Sonatina para violão solo de Marcelo de Camargo Fernandes: procedimentos para estabelecer o aparato crítico da obra. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIX, 2019, Pelotas. **Anais do XXIX Congresso da ANPPOM**. 2019.

SILVA, J. R. T. da. **Reminiscências Op. 78 de Marlos Nobre**: um estudo técnico e interpretativo. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA JUNIOR, M. da. **O Violão no Paraná**: uma abordagem histórico-estilística. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

TAVARES, L. S. **Las sonatas para guitarra de Manuel Ponce**. Brasília, 2014.

TENÓRIO, L. E. L. Sonata Andina de J. Zenamon: Análise Técnico-Interpretativa resgatando a visão do compositor sob sua obra. *In*: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ, III, 2009, Curitiba. **Anais do III Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP**, 2009. 1-17.

VIEIRA, M. P. **Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda**: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

WADE, G. **A concise history of the classic guitar**. Mel Bay Publications, 2001.

WOLFF, D. **O violão clássico em Porto Alegre**. Artigo publicado na Revista Brasileira – Academia Brasileira de Música, n. 28, Rio de Janeiro, 2008.

YATES, S. **Sor's Guitar Sonatas: Form and Style**. In: GÁSSER, L. Estudios sobre Fernando Sor. Barcelona: Ediciones del ICCMU, 2003.

ZENAMON, J. M. **Sonata de Concierto Op. 109**. Ed. do autor, 2001. Brasil. Partitura, 17 p. Violão.

APÊNDICE

APÊNDICE 1 – CATÁLOGO DE OBRAS

O catálogo foi organizado através de tabelas organizadas na seguinte ordem: 1.2.1 - Obras para violão (solo, música de câmara e concertos); 1.2.2 - Outros instrumentos (solo, música de câmara e concertos); 1.2.3 - Transcrições; 1.2.4 - Obras para orquestra. As fontes utilizadas para elaborar o catálogo foram os trabalhos de Mantelli (2001), Silva (2002), além de uma lista enviada pelo próprio compositor, que permitiu a atualização das obras até o ano de 2023.³²

QUADRO 1 – Violão solo

SOLO	
TÍTULO	ANO
Andante Coral, Op. 1	1974
Reflexões n. 1, Op. 3	1977
Pequeno Prelúdio Antigo, Op. 15	1980
Ventanita de Cristal, Op. 20	1983
Un Camello en la Tierra Llamada Blues, Op. 21	1983
Soñando de Alegria, Op. 24	1985
24 Estampas, Op. 26	1986
Introducción e Forreando Caprichoso, Op. 27	1986
Demian, Op. 31	1987
Reflexões n. 7, Op. 36	1988
Epigramme n. 1, Op. 39	1989
Epigramme n. 2, Op. 40	1989
Epitáfio a Bartolomé de Las Casas, Op. 41	1989
The Black Widow, Op. 49	1990

³² O compositor realiza frequentemente adaptações de obras para outras formações, desse modo, optamos por inserir o número da transcrição entre parênteses. Por exemplo: *Reflexões n. 3, Op. 5*, para violão e violino; *Reflexões n. 3, Op. 5 (n. 2)*, para violão e violoncelo; *Reflexões n. 3, Op. 5 (n. 3)*, para violão e flauta.

Chinese Blossom, Op. 55	1991
Prelúdio e Rondó Brasileiro, Op. 62	1993
Hommage à Maurice Ravel, Op. 63	1993
Sonatina Nostálgica, Op. 72	1995
Prelúdios Poéticos, Op. 79	1995
4 Etüden für Gitarre, Op. 90	1997
Zugabe n. 1, Op. 93	1997
Unicórnio, Op. 94	1997
Alfa Centauro, Op. 96	1998
Guitar Styles, Op. 98	1998
Epigramme n. 3, Op. 106	1999
Sonata de Concierto, Op. 109	2001
Versitos, Op. 116	2004
Just for You, Op. 129	2006
Pinceladas, Op. 133	2007
Imortelle, Op. 152	2010
Serenata para Rodrigo, Op. 165	2014
Tratado Romântico, Op. 187	2019
Variaciones sobre una salsa, Op. 188	2019
Cubanita, Op. 190	2019
Taurus, Op. 196	2021
Veni, Vidi, Vici. Op. 204	2023

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 2 – Música de câmara (com violão)

MÚSICA DE CÂMARA (com violão)		
TÍTULO	FORMAÇÃO	ANO
Suíte Caricaturas n. 1, Op. 2	três violões	1977
Reflexões n. 8, Op. 4	dois violões, quarteto de cordas e orquestra	1977
Reflexões n. 3, Op. 5 (n. 1)	violão e violino	1977
Reflexões n. 3, Op. 6 (n. 2)	violão e violoncelo	1977
Reflexões n. 3, Op. 7 (n. 3)	violão e flauta	1977
Suíte Pedras Preciosas, Op. 9	violão e violino	1978
Suíte Caricaturas n. 1, Op. 8 (n. 2)	violão e violino	1978
XII Pequenos Romances, Op. 10	violão e violino	1979
XII Pequenos Romances, Op. 11	violão e flauta	1979
Romance, Op. 13	violão e violino	1979
Scherzo Samba, Op. 14	dois violões e violino	1980
Berlin 5 graus ao Sol, Op. 16	violão e violino	1980
Galliard, Op. 18 (Sobre um tema de John Dowland)	violão, flauta e violoncelo	1982
Sonata Andina, Op. 19	dois violões	1982
Rabbit Walz, Op. 22	dois violões	1983
Reflexões n. 6, Op. 25	violão e violoncelo	1985
Três Retratos, Op. 28 (n. 1)	violão e flauta	1986
Três Retratos, Op. 29 (n. 2)	violão e violino	1986
Minimal song, Op. 30	quatro violões	1987
Piramide, Op. 33	quatro violões	1987

Contrastes, Op. 35	quatro violões	1988
Berlin – (T)Rio, Op. 37	três violões	1988
Bahava Gita, Op. 38	violão e soprano	1988
Una Salsita por el Amor de Dios, Op. 42	três violões	1989
Melancoly, Op. 43	violão e quarteto de cordas	1990
Tango, Op. 44	violão e violino	1990
Tango, Op. 45 (n. 2)	violão e flauta	1990
A Musical Folder, Op. 48	quatro violões	1990
Impressionen, Op. 52	dois violões	1991
Impressionen, Op. 52 (n. 2)	violão e flauta	1991
Canto Amazônico, Op. 57	dois violões	1991
Experiências, Op. 58	orquestra de violões	1991
10 Romances, Op. 56	dois violões	1991
Reflexões n. 9, Op. 59	violão, flauta e clarinete	1992
Reflexões n. 2, Op. 60	violão e flauta	1992
12 Fantasias, Op. 66	dois violões	1993
12 Fantasias, Op. 67 (n. 2)	violão e flauta	1994
12 Fantasias, Op. 68 (n. 3)	violão e violoncelo	1994
Tango, Op. 46 (n. 3)	violão e violoncelo	1995
Tango, Op. 47	três violoncelos	1995
Tres Cuentos para Dos Guitarras, Op. 74	dois violões	1995
Casablanca – a place, a story and a kiss, Op. 77	dois violões e dois ventiladores	1995
Reflexões n. 6, Op. 85 (n. 2)	violão e flauta	1995
Togo Tocata, Op. 81	violão, marimba e vibrafone	1996
Monogamia, Op. 82	dois violões	1996

Sonata Tropical, Op. 84	quatro violões	1996
Robison Crusoé, Op. 88	violão e CD	1997
Chilli com Tango, Op. 89	violoncelo e violão	1997
Divertimentos, Op. 99	violão e saxofone alto	1998
Le Petit Cirque des Enfants, Op. 100 (n. 3)	violão, flauta e violoncelo	1998
Concerto Místico, Op. 101	dois violões, dois bandolins, bandola e contrabaixo	1998
Casablanca n. 2, Op. 108	dois violões	2001
Divertimentos, Op. 99 (n. 3)	violão e flauta	2001
Pequeñas Joyas, Op. 110	quatro violões	2002
11 Ensayos, Op. 114	dois violões e flauta	2003
Recordando Pirenópolis, Op. 115	arranjo para violão, canto, dois violinos, flauta, bandolim e violoncelo	2003
Versitos, Op. 116 (n. 2)	duo de violões	2004
Entre Los Cactus, Op. 118	violão, violino e percussão	2005
Boa Viagem, Op. 119	violão, violino e percussão	2005
2005, Op. 120	três violões	2005
Luz y Sombra, Op. 121	violão e clarinete	2005
Baião de Côco, Op. 122	violão e bandolim	2005
Prefácio, Op. 124	violão, violino e violoncelo	2005
Prefácio, Op. 124 (n. 2)	violão, flauta e violoncelo	2005
El Pendulo y El Destino, Op. 125	cinco violões	2005
Cantos Místicos, Op. 128	violão e violoncelo	2005
Reflexões n. 8, Op. 4 (n. 2)	violão, flauta fagote e orquestra de cordas	2006

Reflexões n. 8, Op. 4 (n. 3)	violão, fagote e orquestra de cordas	2006
Polonaise n. 1, Op. 130	três violões	2006
Música e Poesia – La Vie em Close, Op. 138, para obras musicadas de Paulo Leminski e Assad Amadeu	violão e mezzo-soprano	2008
Itajacuru, Op. 143	violão, bandolim e orquestra de cordas	2008
Cantos Místicos n. 2, Op. 128	violão, violoncelo e canto	2009
Romance, Op. 149	dois violões e violino	2010
Bossa, Op. 150	violão e bandolim	2010
Prefacio, n. 2, Op. 124	violão, flauta e violoncelo	2010
Reflexões n. 9, Op. 59 (n. 3)	violão, flauta e violoncelo	2010
Samsara, Op. 153	três violões	2010
Kinja Jara, Op. 154	violão e piano	2011
Canto y Malambo, Op. 155	violão e flauta	2011
Cantos Místicos, n. 2, Op. 156	violão, violoncelo e soprano	2011
Morumbi, Op. 159	quatro violões e violoncelo	2012
Fantasia Frenética, Op. 161	violão e contrabaixo	2013
Saltitango, Op. 162	violão e acordeon	2013
Genesis Geométrico, Op. 163	orquestra de violões	2013
Ushuaia, Op. 164	violão, orquestra de cordas e bandolim	2013
Amandy, Op. 166	violão e bandolim	2014
Sona Sonata, Op. 170	dois violões	2014
Ierisitos, Op. 172	grupo de violões infantil	2014
Sugart, Op. 87 (n. 2)	violão e bandolim	2014

2 Palomitas, Op. 173	dois violões, violino, contrabaixo e percussão	2014
Abayomi, Op. 174	três violões	2014
Mango y Malambo, Op. 175	violão e flauta	2014
Abaeté, Op. 177	quatro violões e órgão	2015
Chaconzen, Op. 184	dois violões, violoncelo, contrabaixo e percussão	2018
Bons tempos, Op. 192	dois violões	2019
To Brazil and Bach, Op. 193	clave e guitarra	2020
Sermos um só, Op. 194	mezzo soprano e violão	2020
Pechelzen, Op. 195	violão e violoncelo ou violino e piano	2022
From the Balkans with love, Op. 199	seis violões	2023
Coisas da vida, Op. 202	violão, flauta, clarinete, oboé e fagote	2023

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 3 – Concertos para e com violão

CONCERTOS		
TÍTULO	FORMAÇÃO	ANO
Iguaçu, Op. 23	violão e orquestra sinfônica	1985
Poema, Op. 65, n. 2	violão e orquestra de cordas	1993
Doppel Konzert, Op. 76	violão, flauta e orquestra de cordas	1995
Carisma, Op. 91	dois violões, orquestra de cordas e percussão	1997
Concerto Para Wroclaw, Op. 107	quatro violões, big-band e orquestra sinfônica e fogos	2000

	de artifício	
Chamego, Op. 112	violão, violino e orquestra sinfônica	2003
Trippelkonzert, Op. 144	violão, flauta, xilofone, percussão e orquestra de cordas	2008
La Madre Monte, Op. 198	violão, violoncelo e orquestra sinfônica	2016

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 4 – Outros instrumentos (solo)

SOLO		
TÍTULO	INSTRUMENTO	ANO
Chaconne, Op. 12	Violino	1979
Pequena Suíte ao Estilo Barroco, Op. 17	Violino	1981
Iguatú, Op. 34	Violoncelo	1988
Paginas del Altiplano (5), Op. 80	Flauta	1995
Spiritual's n. 1 - Fiesta de Los Espíritos, Op. 83	Órgão	1996
Danças (3), Op. 86	Oboé	1997
Taverna, Op. 95	Violino	1998
Mixturas (3), Op. 97	fagote	1998
Sonata de Concierto, Op. 109 (n. 3)	Piano	2002
Ana Carolina, Op. 123	Piano	2005
Danzas Híbridas, Op. 132	Clarone	2006
Chacona, Op. 134	Violino	2007
Sonata fácil, Op. 182	Piano	2017

RIH Covid (rest in hell covid), Op. 198	Viola	2022
---	-------	------

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 5 – Música de câmara

MÚSICA DE CÂMARA		
TÍTULO	INSTRUMENTO	ANO
Piramide, Op. 32	quarteto de cordas	1987
Sonata Antiga, Op. 50	dois violoncelos	1990
Reflexões n. 9, Op. 59 (n. 2)	dois violoncelos	1992
Der Sklaven Marsch - Marcha dos Escravos, Op. 73	três violoncelos	1994
Tango, Op. 47 (n. 4)	três violoncelos	1995
Missa Brevis, Op. 70	órgão, flauta e viola	1995
Suíte Caricaturas n. 2, Op. 71	quarteto de sopros	1995
Triana Sonata, Op. 78, n. 1	piano e violino	1995
Le Petit Cirque des Enfants, Op. 100	flauta, clarinete e fagote	1998
Le Petit Cirque des Enfants, Op. 100 (n. 2)	três violoncelos	1998
Descobrimento, Op. 104	quinteto de cordas	1999
Arriba Aruba, Op. 105, n. 1	dezesseis tipos de flauta	1999
Sonata de Concierto, Op. 109 (n. 2)	quarteto de cordas	2001
Sax Power, Op. 111	quatro saxofones	2002
Quasimodo, Op. 117	quatro clarinetes	2004
Gabbe, Op. 126	quarteto de cordas	2005
Arriba Aruba, Op. 105, n. 1	duas flautas	2006

Lapinha, Op. 136	quarteto de cordas	2007
Divertimentos, Op. 99 (n. 2)	dois violoncelos	2008
Sueño (12 Fantasias), Op. 66	dois violoncelos	2008
Oasis, Op. 146	violoncelo e quarteto de cordas	2009
Paradigma, Op. 147	oito harpas e orquestra de bandolins	2009
Reflexões n. 10, Op. 148	orquestra de bandolins	2009
Tango, Op. 44 (n. 5)	piano, violino, bandoneon, vibrafone e contrabaixo	2010
Tango, Op. 44 (n. 6)	piano e violino	2010
Caatinga, Op. 158	orquestra de bandolins	2012
Curitiba Tecida Pelos Povos, Op. 157	orquestra de cordas e coro misto	2012
Ushuaia, Op. 164 (n. 2)	quinteto de cordas	2014
Mirage, Op. 168	oboé, fagote e piano	2014
Saudades, Op. 171	doze violoncelos	2014
Mundo perpetuo, Op. 183	conjunto de cordas (bandolins, violões etc.)	2014
Doyle, mayn, doyle! Op. 178	soprano e viola	2016
Poinsettia, Op. 179	orquestra de bandolins	2016
Mofas o pombo no balaio, Op. 180	violino e trombone	2016
Von Ferner Felder, Op. 181	Metais	2017
Arritmia, Op. 191	órgão e flauta Pan	2017
Manuscrito, Op. 185	orquestra de bandolins	2018
Carisma, n. 2, Op. 186	orquestra de bandolins	2018
Variaciones sobre uma salsa, Op. 189 (n. 2)	dois violinos	2019

By the brailings, Op. 197	violino e viola	2022
Desideri di'liberta Dell'Ucraina, Op. 200	soprano, tenor, piano, percussão e cordas	2022

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 6 – Concertos para outros instrumentos

CONCERTOS		
TÍTULO	FORMAÇÃO	ANO
MIR - Concertino Slavico, Op. 51	violoncelo e orquestra de câmara	1990
Llanura, Op. 53	clarinete e orquestra de cordas	1991
Llanura, Op. 54	flauta e orquestra de cordas	1991
Poema, Op. 64, n. 1	clarinete e orquestra de cordas	1993
Orakel, Op. 69	violino e orquestra sinfônica	1995
Sugart, Op. 87	mezzo-soprano e orquestra	1997
Katabasys, Op. 131	violino e orquestra de cordas	2006
Angra, Op. 137	dois violoncelos e orquestra de cordas	2007

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 7 – Transcrições

TÍTULO	INSTRUMENTO	ANO	COMPOSITOR
Quadros de uma Exposição	violino e violão	1997	Mussorgsky
Quadros de uma Exposição	dois violões	1998	Mussorgsky
3 Danças, Op. 142	violão e violino	2008	M. Camargo

			Guarnieri
Classical Hits, Op. 113	flauta e violão	2003	
Classical Hits, Op. 113	violão e acordeon	2003	
Tubular Bells, Op. 87	dois violões e orquestra sinfônica		M. Oldfield
Katzenfuge, Op. 127	três violões	2005	D. Scarlatti
Bachiana brasileira n. 2 - Trenzinho do Caipira, Op. 139, n. 1	banda sinfônica	2007	H. Villa-Lobos
Bachianas brasileiras n. 5, Op. 141	banda sinfônica	2007	H. Villa Lobos
Bachianas brasileiras n. 2 - Trenzinho do Caipira, Op. 140 (n. 2)	três bandas sinfônicas e orquestra sinfônica	2008	H. Villa-Lobos
Cuatro estaciones porteñas	quinteto de cordas	2009	A. Piazzolla
História do Tango	quinteto de cordas	2009	A. Piazzolla
Virgenes del Sol, Op. 151	dois violões e violino	2010	(Folclore Andino)
Milonga del Angel	quinteto de cordas	2011	A. Piazzolla
Virgenes del Sol, Op. 167	dois violões e cordas	2014	(Folclore Andino)
Hino de Curytiba, Op. 178	piano, coro, quarteto de cordas, oboé, trompa e fagote.	2015	Bento Mossurunga

Fonte: Elaboração do autor.

QUADRO 8 – Obras para orquestra

TÍTULO	INSTRUMENTOS	ANO
Symphonietta n. 1, Op. 61	concerto para orquestra de cordas	1992
Tango, Op. 44	orquestra sinfônica	1995
Trilogia, Op. 102	orquestra sinfônica	1998
O Fantasma de Canterville, Op. 135	ópera infantil	2007
A Lenda das Cataratas do Iguaçu, Op. 145	ballet e orquestra sinfônica	2009
Origami latino, Op. 160	orquestra infantil ou juvenil	2013

Fonte: Elaboração do autor.

APÊNDICE 2 – EDIÇÃO REVISADA

Sonata de Concerto (Op 109)

I - Vigoroso

Revisão: Marcos Casanova

Jaime Zenamon

Vigoroso ♩ = ca. 80

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff (measures 1-4) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (measures 5-7) includes fingering numbers (1-4) and dynamic markings (mf, f). Above measure 6, there are Roman numerals ② VI and V, and a circled 3 above a sixteenth-note triplet. The third staff (measures 8-10) features a sixteenth-note triplet with fingering 1 2 3 4 0 and a circled 6 above it. The fourth staff (measures 11-13) includes a circled III above a sixteenth-note triplet and a circled 4 above a quarter note. The fifth staff (measures 14-18) continues the melodic line with various chordal accompaniment.

23

IV

27

32

35

VIII

V

39

41

43

12/8

44

② ③

45

② ③

⑥ ⑤

46

47

VI IX

② ② ② ③

48

III

④

49

I

50

②

Musical score for guitar, measures 58-64. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of six systems, each with a single staff. Measure numbers 58, 59, 60, 61, 62, 63, and 64 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-4). A section marked 'III' begins at measure 60. A circled '4' and '5' are placed above the staff in measure 63, and a circled '5' is placed above the staff in measure 64. The score concludes with a final chord in measure 64.

58

59

60

61

62

63

64

III

④
⑤

⑤

6

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79 *rasg.* *rasg.*

80

81

82

83

III

84

85

86 **VII**

87

88

89

90

91 **IV**

92

93

94

96

98

100

102

104

rall.

molto espress.

106

legato

109

112

115

118

121

124

129

Musical notation for measures 129-132. The key signature has one flat (B-flat). Measure 129 features a treble clef and a series of chords: a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 130 continues with a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 131 contains a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 132 features a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line.

133

Musical notation for measures 133-136. The key signature has one flat (B-flat). Measure 133 features a treble clef and a series of chords: a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 134 continues with a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 135 contains a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 136 features a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line.

137

Musical notation for measures 137-140. The key signature has one flat (B-flat). Measure 137 features a treble clef and a series of chords: a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 138 continues with a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 139 contains a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line. Measure 140 features a B-flat major triad, a B-flat major triad with a dotted second line, and a B-flat major triad with a dotted second line.

II - Inspirado

The musical score is written for guitar and bass in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble clef (guitar) and a bass clef (bass). The score includes various chords and fingerings:

- System 1:** Starts with a 4/4 time signature. The guitar part has a 4-fingered chord on the first beat, followed by a 2-fingered chord on the second beat and a 3-fingered chord on the third beat. The bass part has a 3-fingered chord on the first beat, followed by a 4-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat.
- System 2:** The guitar part has a 3-fingered chord on the first beat, followed by a 4-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. The bass part has a 2-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 3-fingered chord on the third beat. A Roman numeral **II** is written above the second measure.
- System 3:** The guitar part has a 1-fingered chord on the first beat, followed by a 4-fingered chord on the second beat and a 2-fingered chord on the third beat. The bass part has a 2-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. A Roman numeral **VII** is written above the second measure.
- System 4:** The guitar part has a 4-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. The bass part has a 2-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. A Roman numeral **VII** is written above the second measure.
- System 5:** The guitar part has a 4-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. The bass part has a 2-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. A Roman numeral **V** is written above the first measure.
- System 6:** The guitar part has a 4-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. The bass part has a 2-fingered chord on the first beat, followed by a 3-fingered chord on the second beat and a 1-fingered chord on the third beat. A Roman numeral **VII** is written above the first measure, and a Roman numeral **X** is written above the second measure.

34

36

38

41

44

47

50

53

V

Musical notation for measures 53-55. Measure 53 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. A 'V' is written above the first measure. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 54 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 55 features a half note G4 in the melody and a half note G3 in the bass.

56

Musical notation for measures 56-58. Measure 56 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 57 features a half note G4 in the melody and a half note G3 in the bass. Measure 58 features a half note G4 in the melody and a half note G3 in the bass.

59

Musical notation for measures 59-61. Measure 59 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Measure 60 features a half note G4 in the melody and a half note G3 in the bass. Measure 61 features a half note G4 in the melody and a half note G3 in the bass. The piece concludes with a double bar line.

III - Agitado

Agitado ♩ = c. 60

Musical notation for measures 1-5. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 1 starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Measure 5 ends with a circled 4.

Musical notation for measures 6-9. Measure 6 starts with a circled 4. Measure 9 ends with a circled 2.

Musical notation for measures 10-13. Measure 10 starts with a circled 3. Measure 13 ends with a circled 4.

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 starts with a circled 4. Measure 17 ends with a circled 5.

quase pizz.-----

Musical notation for measures 18-21. Measure 18 starts with a circled 3. Measure 21 ends with a circled 1.

23

Musical notation for measures 23-26. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 23 starts with a circled '3' above a triplet of eighth notes. Accents (>) are placed over the first and third notes of each triplet. The bass line consists of dotted half notes: F#2, F#3, F#4, G4, F#3, F#2, F#3, F#4.

27

Musical notation for measures 27-30. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 27-29 continue the triplet pattern with accents. Measure 30 is a whole note chord in bass clef: F#2, F#3, F#4.

31

Musical notation for measures 31-34. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 31-34 feature a complex melodic line with triplets and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). The bass line consists of dotted half notes: F#2, F#3, F#4, G4, F#3, F#2, F#3, F#4.

35

Musical notation for measures 35-38. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 35-38 continue the complex melodic line with triplets and fingerings. The bass line consists of dotted half notes: F#2, F#3, F#4, G4, F#3, F#2, F#3, F#4.

39

Musical notation for measures 39-42. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 39-42 continue the complex melodic line with triplets and fingerings. The bass line consists of dotted half notes: F#2, F#3, F#4, G4, F#3, F#2, F#3, F#4.

43

Musical notation for measures 43-46. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 43-46 continue the complex melodic line with triplets and fingerings. The bass line consists of dotted half notes: F#2, F#3, F#4, G4, F#3, F#2, F#3, F#4.

46

③

③

③

③

50

③

②

④

①

54

③

①

60

③

pizz.

65

③

ord.

70

①

④

③

④

①

73

II

77

I

81

85

V IV

89

③ ⑤ ② ③

93

96

99 percussão em partes diferentes do violão

103 atrás*

percussão (simile)

Menos ♩ = c. 62

108

110

112

V

Nota (c. 105): "atrás" significa o comprimento de corda entre parte de trás da pestana e as tarraxas.

114

2. 3 4 1. 3 3 4 ⑥

116

118

8va-----

Tempo I

③

122

III

① ② ② ③ ③ ④

126

④

130

134

138

VII

142

146

150

153

156

Musical notation for measures 156-158. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 156 features a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#). Measure 157 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#). Measure 158 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#).

159

Musical notation for measures 159-161. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 159 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#). Measure 160 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#). Measure 161 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#).

162

Musical notation for measures 162-164. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 162 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#). Measure 163 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#). Measure 164 has a treble clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#) and a bass clef with a dotted quarter note chord (F#, C#, G#).

ANEXO – PARTITURA ORIGINAL

Jaime M. Zenamon

SONATA DE
CONCIERTO OP. 109

(To my good friend: *Dale Kavanagh*)

Brasil 20/12/2001

I-Vigoroso
II-Inspirado
III-Agitado

Durée aprox. 17:00 Min.

Sonata de concierto Op.109

Vigoroso ca. $\text{♩} = 80$

(to my good friend DALE)

Jaime M. Zenamon
Brasil 20/12/01

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats).

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "C VI" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "3" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "43" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "6" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "6" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "49" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "6" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A handwritten "6" is written above the staff. A double bar line is present at the end of the staff.

This page of a musical score for guitar contains nine staves of music. The notation includes various fret numbers (6, 3) and techniques such as triplets and slurs. Measure numbers 55, 61, and 67 are indicated at the start of their respective staves. The music is written in a single system across the page.

Staff 1: Measure 55. Fret numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Staff 2: Fret numbers: 6, 6, 6, 3, 3, 6, 6, 6, 6.

Staff 3: Fret numbers: 6, 6, 3, 3, 3, 3, 6, 6, 6, 6.

Staff 4: Measure 61. Fret numbers: 6, 6, 3, 3, 3, 3, 6, 6, 6, 6.

Staff 5: Fret numbers: 6, 6, 6, 3, 3, 6, 6, 6, 6.

Staff 6: Fret numbers: 6, 6, 6, 3, 3, 6, 6, 6, 6.

Staff 7: Measure 67. Fret numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Staff 8: Fret numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Staff 9: Fret numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

This page contains a handwritten musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is primarily composed of sixteenth-note runs and chords, with many notes marked with a '6' to indicate barre positions. The lyrics, written in a stylized script, are: "w a t a m i a n a j m i m i", "73 a i a m i a", "m a j a i a", and "w a j m i m". The score includes various performance instructions such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *simile*. There are also several circled numbers (3, 6, 7, 9) and other markings that appear to be fingering or measure indicators. The page number "85" is written near the bottom of the page.

103

Musical notation for measures 103-108. The first system (measures 103-104) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains eighth-note triplets and sixteenth-note runs. The second system (measures 105-108) continues with similar rhythmic patterns, ending with a *rall.* marking.

molto espr.

Musical notation for measures 109-114. The first system (measures 109-110) includes a *legatto* marking. The second system (measures 111-114) features a melodic line with slurs and a final measure with a fermata.

109

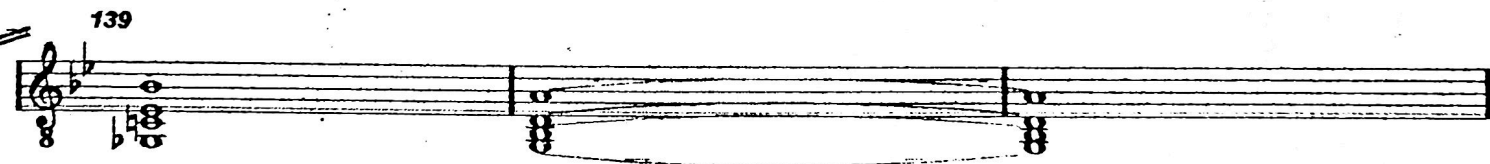
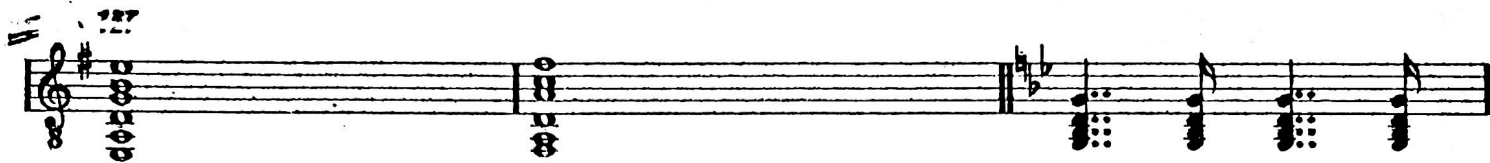
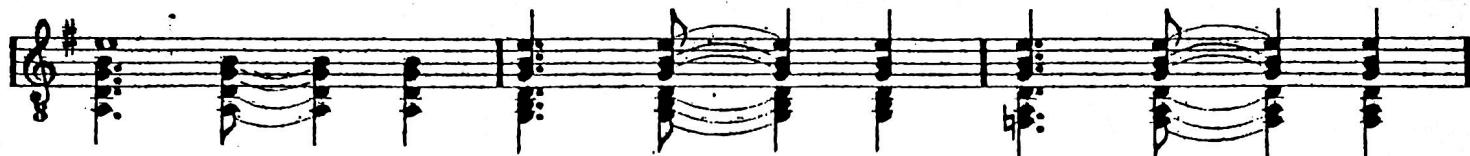
Musical notation for measures 109-114. The first system (measures 109-110) includes a triplet of eighth notes. The second system (measures 111-114) continues with eighth-note patterns and rests.

115

Musical notation for measures 115-120. The first system (measures 115-116) features eighth-note triplets. The second system (measures 117-120) continues with eighth-note patterns and rests.

121

Musical notation for measures 121-126. The first system (measures 121-122) includes eighth-note triplets. The second system (measures 123-126) continues with eighth-note patterns and rests.



Inspirado ca.

$\text{♩} = 74$

||

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 'Inspirado ca.' with a quarter note equal to 74 (♩ = 74). A double bar line is present at the beginning of the first staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. Measure numbers 145, 151, 157, 163, and 169 are indicated. There are several annotations: a circled tempo marking, a circled measure 145, a circled measure 163, and a circled measure 169. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

176

199

A handwritten musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music. The first measure has a treble clef and a sharp sign. The second measure has a sharp sign and a circled annotation that reads "molto rall.". The rest of the staff contains various musical notes and rests.

A handwritten musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains several measures of music, including a double bar line and a circled annotation that reads "molto rall.". The rest of the staff contains various musical notes and rests.

III

Agitado ca. $\text{♩} = 60$

209

217

225

233

241

249

297

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat, measures 297-304. Features eighth-note runs and sustained bass notes.

305

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat, measures 305-312. Includes a long melodic line and a descending eighth-note pattern.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat, measures 313-320. Features a series of chords and a descending eighth-note pattern.

313

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat, measures 313-320. Features a series of chords and a descending eighth-note pattern.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat, measures 313-320. Features a series of chords and a descending eighth-note pattern.

321

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat, measures 321-328. Includes a stacc. marking and a pizz. marking.

329

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat, measures 329-336. Features eighth-note runs and sustained bass notes.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one flat, measures 329-336. Features eighth-note runs and sustained bass notes.

337

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

348

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

353

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

361

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

369

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, starting on G4 and moving stepwise up to D5. There are rests between the notes.

Musical notation for measures 377-385. The first system contains measures 377 and 378. The second system contains measures 379, 380, and 381. The third system contains measures 382 and 383. The fourth system contains measures 384 and 385. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and ties.

Musical notation for measures 383-393. The first system contains measures 383 and 384. The second system contains measures 385, 386, and 387. The third system contains measures 388, 389, and 390. The fourth system contains measures 391, 392, and 393. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and ties.

Musical notation for measures 393-401. The first system contains measures 393 and 394. The second system contains measures 395, 396, and 397. The third system contains measures 398, 399, and 400. The fourth system contains measure 401. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and ties.

Musical notation for measures 401-409. The first system contains measures 401 and 402. The second system contains measures 403, 404, and 405. The third system contains measures 406, 407, and 408. The fourth system contains measure 409. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and ties. The text *golpes en diferentes partes de la guitarra* is written above the staff in the second system.

Musical notation for measures 409-417. The first system contains measures 409 and 410. The second system contains measures 411, 412, and 413. The third system contains measures 414, 415, and 416. The fourth system contains measure 417. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and ties.

Musical notation for measures 417-425. The first system contains measures 417 and 418. The second system contains measures 419, 420, and 421. The third system contains measures 422, 423, and 424. The fourth system contains measure 425. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and ties.

Musical notation for measures 425-433. The first system contains measures 425 and 426. The second system contains measures 427, 428, and 429. The third system contains measures 430, 431, and 432. The fourth system contains measure 433. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and ties. The text *golpes* is written below the staff in the first system.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A long horizontal line spans the width of the staff, indicating a sustained note or chord. The line is positioned on the G4 line of the staff.

meno, ca. ♩ = 64

425

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A slur is placed over a group of notes in the second measure.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A slur is placed over a group of notes in the second measure.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A slur is placed over a group of notes in the second measure.

433

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A slur is placed over a group of notes in the second measure.

8va

veloz, tempo 1

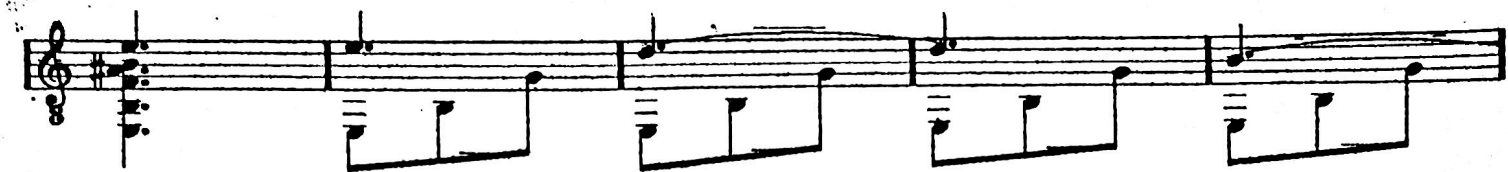
A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A slur is placed over a group of notes in the second measure.

441

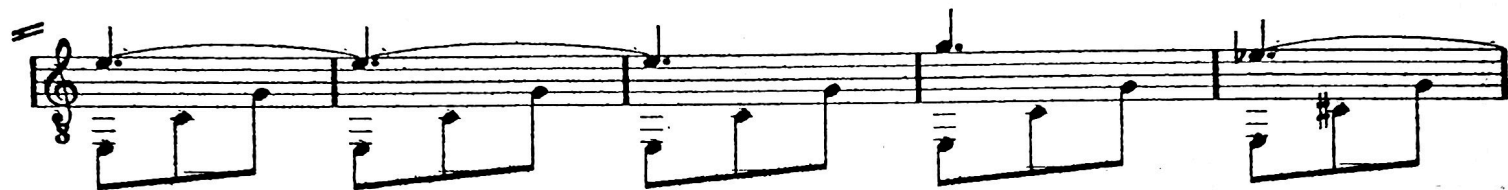
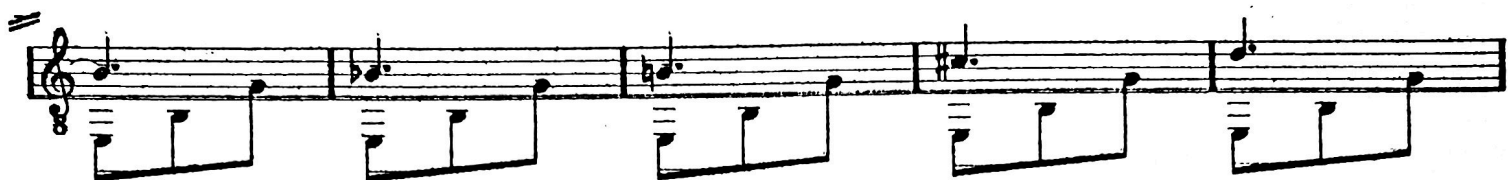
A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A slur is placed over a group of notes in the second measure.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. A slur is placed over a group of notes in the second measure.

449



457



465



473



481



489



Musical staff 1, measures 497-504. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Measure 497 is marked with the number 497.

Musical staff 2, measures 505-512. The staff continues the musical sequence with various chordal textures.

Musical staff 3, measures 513-520. The staff contains musical notation with measure 513 explicitly marked.

Musical staff 4, measures 521-528. The staff features complex chordal structures and melodic fragments.

Musical staff 5, measures 529-536. The staff continues the musical progression with various rhythmic and harmonic elements.

Musical staff 6, measures 537-544. The staff contains musical notation with measure 521 explicitly marked.


Musical staff 7, measures 545-552. The staff concludes the page with final musical notation.

AUTORIZAÇÃO DO COMPOSITOR

Eu, Jaime Zenamon, casado, de RG _____XXXXXXXX
PR _____ e CPF XXXXXXXX _____,

autorizo o apensamento da partitura da Sonata de Concierto Op. 109, para violão, na dissertação intitulada “O Processo de revisão e edição da Sonata de Concierto (Op. 109) para violão solo de Jaime Zenamon”, de Marcos Casanova, para afins de pesquisa de modo que o seu livre acesso no meio acadêmico possibilite a exclusiva consulta da referida obra musical.

Curitiba, 26 de outubro de 2023.



Assinatura