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

VINÍCIUS LUÍS GOMES DA SILVA

O PROCESSO DE PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE AO VIOLÃO DA ROSSINIANA N.4 OP.122 DE MAURO GIULIANI

CURITIBA
2026

VINÍCIUS LUÍS GOMES DA SILVA

O PROCESSO DE PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE AO VIOLÃO DA ROSSINIANA N.4 OP.122 DE MAURO GIULIANI

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. Fábio Scarduelli.

CURITIBA
2026

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).

Gomes da Silva, Vinícius Luís
O Processo de Preparação da Performance ao Violão da Rossiniana n.4 OP.122 de Mauro Giuliani / Vinícius Luís Gomes da Silva. -- Curitiba-PR,2026.
235 f.: il.

Orientador: Fábio Scarduelli.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Mauro Giuliani. 2. Rossiniana n.4. 3. Transcrição. 4. Interpretação Musical. 5. Violão. I - Scarduelli, Fábio (orient). II - Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE APROVAÇÃO

Vinícius Luís Gomes da Silva

O PROCESSO DE PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE AO VIOLÃO DA ROSSINIANA N.4 OP.122 DE MAURO GIULIANI

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 14 de agosto de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabio Scarduelli
Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Alisson Alípio
Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Rafael Iravedra
Membro Externo | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

A Ata de Defesa assinada pelos membros da Banca Examinadora encontra-se na documentação da Secretaria do PPGMUS-UNESPAR

Curitiba

2026

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fábio Scarduelli pela oportunidade a mim concedida de desenvolver essa pesquisa como seu orientando, pelas orientações de valor inestimável, pelas inúmeras correções da dissertação, pelas aulas de violão e pelo incentivo constante para o aprimoramento da pesquisa.

Aos professores Alisson Alípio e Rafael Iravedra pelas correções, contribuições e orientações nas bancas de qualificação e defesa.

Aos professores André Egg e Allan de Paula Oliveira pelo apoio durante todo o meu período como aluno do PPGMUS.

À professora Ângela Deeke Sasse por me encorajar a me inscrever como aluno ouvinte do PPGMUS e a participar do processo de seleção de mestrado.

Ao professor André Egg por todas as orientações a respeito do processo de seleção do mestrado.

Aos professores Margareth Milani, Alisson Alípio, Fábio Scarduelli, Rafael Iravedra e aos colegas mestrandos participantes do Grupo de Pesquisa em Performance Musical pelos estudos e debates nos encontros do grupo.

Ao professor Fábio Scarduelli e aos colegas mestrandos Lorena Bellenzier, Yuri Stremel e Christian Guilherme de Melo pelas estudos e debates no Grupo de Orientação.

Ao professor Fábio Scarduelli pelas aulas ministradas no curso História do Violão.

Aos professores Miliandre Garcia, Flora Holderbaum, Fábio Scarduelli, Alisson Alípio, André Egg, Luciano Chagas Lima, Felipe Ribeiro, pelas aulas ministradas no mestrado.

Aos colegas pesquisadores Felipe dos Anjos Afonso e Helvis Costa por proporcionarem acesso a material indispensável a essa pesquisa.

À agente administrativa Patrícia Stuart pelas inúmeras orientações relacionadas a minha vida acadêmica.

À minha esposa Berenice Marie, à minha filha Letícia Marie, aos meus pais Sérgio Hilmar e Elizete Bahls e aos meus irmãos Celsius Augustus e Caio Lucius pelo amor e apoio incondicional ao longo de toda minha vida.

RESUMO

As Rossinianas são um conjunto de seis peças do violonista e compositor italiano Mauro Giuliani (1781-1829), baseadas em material temático das árias de óperas de Gioachino Rossini. Esta dissertação tem como objetivo estabelecer parâmetros para construção de uma concepção interpretativa para a Rossiniana n.4. A pesquisa se desenvolve a partir de um estudo contextual da obra, da discussão de problemas relacionados à sua execução e da comparação de fontes primárias, a saber; manuscritos das árias das óperas de Rossini e a versão fac-símile da primeira publicação da Rossiniana n.4. A preparação para a performance e, consequentemente, a interpretação desta obra se justificam por sua relevância no repertório do violão. O método está organizado em três etapas. Primeiramente, é feita uma contextualização a partir do estudo de textos e tratados da época e atuais que abordam as técnicas interpretativas para o repertório do século XIX, assim como a história desse compositor. Em seguida, é feita a análise da Rossiniana n.4 por meio da comparação das fontes primárias e da análise de suas partes complementares (introdução, transições, variações, variações de frases e coda) com o propósito de encontrar indicações de caráter expressivo nos manuscritos de Rossini e identificar os recursos técnicos, interpretativos e composicionais utilizados por Giuliani na reprodução da atmosfera operística. Finalmente, identificam-se aspectos técnicos e interpretativos no intuito de se estabelecer parâmetros para a construção de uma concepção interpretativa da Rossiniana n.4. Os referenciais da pesquisa são Flávia V. Pereira, Carl Philipp Emanuel Bach, Manuel Garcia, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Heck, Clive Brown, Giuseppe Zangari. A comparação entre as fontes revela indicações de acentuação, articulação, dinâmica e manipulação do tempo nos manuscritos de Rossini que enriquecem a interpretação das transcrições de Giuliani, assim como auxilia na compreensão do texto musical das transcrições esclarecendo detalhes da textura e do caráter orquestral que ficam encobertos pelas limitações de uma partitura destinada à escrita para violão. Ademais, a comparação das transcrições com as orquestrações de Rossini e de outros compositores do classicismo contribui para a percepção de uma intenção interpretativa fundamentada para essas passagens. O estudo do referencial de pesquisa auxilia na compreensão das árias e de suas transcrições e esclarece questões importantes ligadas ao emprego de ornamentação e à prática da improvisação. Esta pesquisa traz subsídios para a construção de uma concepção interpretativa da Rossiniana n.4, criando condições para que o músico estabeleça uma relação mais ativa com a composição e, nesse sentido, tendo uma atuação mais próxima à linguagem na qual esta obra foi concebida.

Palavras-chave: Mauro Giuliani; Rossiniana n.4; violão; transcrição; interpretação musical.

ABSTRACT

The Rossiniane are a set of six pieces by the Italian guitarist and composer Mauro Giuliani (1781–1829), based on thematic material from opera arias by Gioachino Rossini. This dissertation aims to establish parameters for constructing an interpretive approach to Rossiniana n.4. The research proceeds through a contextual study of the work, a discussion of performance-related issues, and a comparison of primary sources, specifically; manuscripts of Rossini's opera arias and a facsimile of the first edition of Rossiniana n.4. The performance preparation and, consequently, the interpretation of this work are justified by its significance within the guitar repertoire. The methodology is organized into three stages. First, the work is contextualized through a study of historical and contemporary texts and treatises addressing interpretive techniques for the 19th-century repertoire, as well as the composer's history. Next, Rossiniana n.4 is analyzed by comparing primary sources and examining its constituent sections (introduction, transitions, variations, phrase variations, and coda); the goal is to find indications of expressive character in Rossini's manuscripts and to identify the technical, interpretive, and compositional devices Giuliani employed to recreate an operatic atmosphere. Finally, technical and interpretive aspects are identified to establish parameters for developing an interpretive concept for Rossiniana n.4. Key references for the research include Flávia V. Pereira, Carl Philipp Emanuel Bach, Manuel Garcia, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Heck, Clive Brown, and Giuseppe Zangari. A comparison of the sources reveals indications regarding accentuation, articulation, dynamics, and temporal manipulation in Rossini's manuscripts that enrich the interpretation of Giuliani's transcriptions; it also aids in understanding the musical text of the transcriptions by clarifying details of texture and orchestral character that are obscured by the limitations of a score written for the guitar. Furthermore, comparing the transcriptions with the orchestrations of Rossini and other Classical-era composers contributes to a well-founded understanding of the intended interpretation for these passages. Studying the relevant research material aids in understanding the arias and their transcriptions, while clarifying important issues regarding the use of ornamentation and the practice of improvisation. This research provides a basis for developing an interpretive approach to Rossiniana n.4, enabling the musician to establish a more active relationship with the composition and, in doing so, to perform in a manner closer to the musical language in which the work was conceived.

Keywords: Mauro Giuliani; Rossiniana n.4; guitar; transcription; musical interpretation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO....10
1 CONTEXTUALIZAÇÃO....13
2 INVESTIGAÇÃO DA OBRA....17
2.1 Comparação entre as fontes....17
2.1.1 Comparação das fontes entre o *Andante* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Forse un dí conoscerete* da Ópera *La Gazza Ladra* de Rossini....17
2.1.2 Comparação das fontes entre o *Andante* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *e ben, per mia memori*a da ópera *La Gazza Ladra* de Rossini....35
2.1.3 Comparação das fontes entre o *Allegro Maestoso* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Ah! Quel suon già d'Israele* da ópera *Mosè in Egitto*....49
2.1.4 Comparação das fontes entre o *Maestoso* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Piacere ugual gli dei* da ópera *Matilde di Shabran* de Rossini....72
2.1.5 Comparação das fontes entre o *Più Mosso* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Non v'è del Conte Asdrubale* da ópera *La pietra del paragone* de Rossini....75
2.2 Análise da Introdução da Rossiniana n.4....88
2.2.1 Primeira Parte....88
2.2.2 Segunda Parte....109
3 PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE....125
3.1 Desafio técnico-idiomático na Rossiniana n.4....125
3.1.1 Apresentação do desafio técnico-idiomático....125
3.1.2 Origem do desafio técnico-idiomático....127
3.1.3 Soluções com diferentes digitações e soluções com alterações no texto musical....128
3.1.4 Apresentação da transcrição de soluções adotadas por diferentes violonistas....134
3.1.5 Defesa da escolha baseada nas discussões anteriores....137
3.2 Outras questões interpretativas....141
3.2.1 Digitação....141
3.2.2 Idiomatismo....145
3.2.3 Manipulação do tempo....148
3.2.4 Manipulação do timbre....150
3.2.5 Linguagem orquestral....152
3.2.6 Linguagem polifônica....161
3.2.7 Acentuação....163

3.2.8 Articulação; Dinâmica; Ornamentação.....164
3.2.9 Ornamentação.....167
3.2.10 Improvisação.....169
CONCLUSÃO.....182
REFERÊNCIAS.....186
ANEXOS.....188

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é estabelecer parâmetros para construção de uma concepção interpretativa da Rossiniana n.4 de Mauro Giuliani. A pesquisa se desenvolve a partir de um estudo contextual da obra, da discussão de problemas relacionados à sua execução e da comparação de fontes primárias, a saber: árias das óperas de Rossini e a versão fac-símile da primeira publicação da Rossiniana n.4.

Os objetivos específicos são: analisar a Rossiniana n.4 de Giuliani, obra composta com cinco temas de árias de óperas de Rossini, buscando identificar os recursos utilizados para reproduzir a atmosfera operística no violão; estudar textos e tratados da época, bem como pesquisas atuais que discutem as técnicas interpretativas para esse repertório; e identificar aspectos técnicos interpretativos, estabelecendo parâmetros para a construção de uma concepção interpretativa da Rossiniane n.4.

O método aplicado nesta pesquisa seguiu três etapas: Contextualização, dedicada à apresentação de um breve histórico sobre Mauro Giuliani, sobre as Rossinianas e sobre o processo de interpretação desse repertório; Investigação da obra, dedicada à comparação e à análise das diferentes partes da obra; Preparação da Performance, dedicada ao estudo de soluções para questões técnicas que trazem dificuldade para a interpretação da obra e à discussão dos aspectos técnico-interpretativos abordados na pesquisa, com o objetivo de estabelecer parâmetros que auxiliem os violonistas na construção de sua concepção interpretativa da obra.

A preparação para a performance da Rossiniana n.4 e, consequentemente, a sua interpretação se justificam pela relevância desta obra e de seu compositor na história da música e no repertório de música para violão. Neste sentido, o estudo de textos e tratados de época e de pesquisas atuais sobre o assunto se mostra condição imprescindível para a identificação das técnicas interpretativas comuns a esse período e para situar o trabalho dentro das abordagens interpretativas de música antiga. Da mesma forma, a análise da Rossiniana n.4 por meio da comparação das fontes primárias se apresenta como uma ferramenta essencial na identificação dos recursos composicionais e interpretativos utilizados por Giuliani para reproduzir no violão a atmosfera operística dessas músicas.

Na história da música ocidental, as adaptações, transcrições, reduções, orquestrações e variações do repertório sempre foram amplamente utilizadas e aceitas como prática corrente

(Pereira, 2011, p. 3). Porém, a noção de obra acabada e perfeita, uma imposição de parte dos compositores do século XX na busca por uma nova maneira de expressar a sua arte, teve influência negativa sobre elas desencadeando o seu abandono gradual no âmbito da música de tradição escrita (Pereira, 2011, p. 33, 34). Todavia, no universo da música popular, elas continuaram a ser utilizadas sem jamais perderem o seu status como ferramentas de expressão autêntica. Há grandes semelhanças entre a prática dos músicos do passado e a prática dos músicos populares da atualidade no que diz respeito ao manejo das composições. A intervenção do intérprete de música popular no material musical a ser apresentado nunca foi abandonada ao longo da história e é até mesmo esperada e desejada pela própria classe artística e pelo público que consome esse tipo de música. Na música popular o repertório contemporâneo e o antigo tendem a ser interpretados e reinterpretados no estilo atual, em constante transformação, resultando em novas composições e novos arranjos para antigas composições. A similaridade entre a prática profissional do músico popular do século XX e XXI e a prática do músico do século XIX também justifica um estudo aprofundado de uma obra que materializa o emprego eficiente dessas técnicas em sua composição. O estudo desta obra de Giuliani, de sua escrita musical, da abordagem interpretativa da época, servirá como fonte de informação para a formação e aperfeiçoamento de músicos da atualidade seja na interpretação do repertório do período clássico, seja na contribuição para interpretação de repertório da música popular de diferentes culturas que tenha similaridade com as práticas da música européia dos séculos XVIII e XIX.

Esse tema de estudo e seus desdobramentos tem relação direta com a formação acadêmica e a prática profissional de seu autor. Formado em Licenciatura em Música e Pós-graduado *lato sensu* em Análise Musical, mantém atividades que envolvem técnicas de reelaboração e reescrita musical, análise, harmonia, arranjo, orquestração e contraponto. Em sua atuação como violonista de concerto, transita por um repertório que vai do erudito à música instrumental brasileira. Como músico popular, possui experiência em arranjos para violão solo e de acompanhamento, para canto e para outros instrumentos, e como cantor e violonista, realiza constantemente adaptações e arranjos de trechos de canções populares. Em sua experiência como corista, estudou canto lírico durante sua formação acadêmica para se aperfeiçoar em sua atuação como cantor e integrou grupos vocais de Curitiba. Como músico profissional e pesquisador, busca o constante aperfeiçoamento técnico e interpretativo, tanto como violonista quanto como cantor.

Este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro, intitulado Contextualização, traz informações sobre Giuliani e sua obra, bem como sobre Rossini e sua produção de óperas. Traz

um breve histórico das Rossinianas e informações sobre a Rossiniana n.4, abordando ainda o processo histórico de intervenção do intérprete em obras do passado.

O segundo capítulo, Investigação da Obra, está organizado em duas partes. A primeira parte faz a comparação das fontes das árias de Rossini com as transcrições de Giuliani na adaptação e recriação das cenas de ópera. Faz também a análise das transições entre as transcrições, da coda, das variações de algumas transcrições e das variações de algumas frases que Giuliani compôs para fazer a conexão entre todas as partes da obra. A segunda parte traz a análise da introdução da Rossiniana n.4 e de suas transições.

A análise e a comparação são feitas compasso a compasso, observando-se as semelhanças e diferenças entre as ideias originais e suas adaptações, tanto na comparação entre as fontes quanto na análise da introdução e, também, das partes complementares.

O terceiro capítulo, intitulado Preparação da Performance, está organizado em duas partes. A primeira traz o desafio técnico-idiomático na Rossiniana n.4. Faz a análise e a discussão dos compassos 7 e 8 da página 13 (versão fac-símile publicada pela A. Diabelli et Comp.), passagem da música em destaque na pesquisa devido à sua complexidade de execução e à presença de uma abordagem técnica estranha ao estilo e à prática da época na obra de um compositor experiente e idiomático como Mauro Giuliani. A passagem é apresentada juntamente com hipóteses para a sua existência. Soluções de digitação e alteração do texto musical são expostas e explicadas, assim como algumas soluções de intérpretes de renome em suas gravações e apresentações. Finalmente, é apresentada a escolha para a interpretação desses compassos fundamentada nas discussões estabelecidas no estudo. A segunda parte do terceiro capítulo, Questões Interpretativas, faz a discussão das informações trabalhadas nos capítulos precedentes com a finalidade de estabelecer parâmetros para auxiliar os violonistas na construção de sua concepção interpretativa da obra para preparação da performance.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Mauro Giuliani viveu nos séculos XVIII e XIX e foi um dos grandes compositores e violonistas da música do período Clássico. Nasceu em Biseglie em 1781 e morreu em Napoli em 1829, sendo criado em Barlett e tendo emigrado para Viena em 1806 para se estabelecer na carreira de músico. Depois, retornou a Itália, vivendo principalmente em Roma e Nápoles, onde seu trabalho se concentrou no gênero principal da época, a ópera (Zangari, 2013, p. 18).

A sua obra para violão é relevante para a formação de repertório de músicos profissionais e para o ensino de violão nos diferentes níveis de aprendizagem e constitui um repertório conhecido e amplamente respeitado por todos aqueles que estudam o violão clássico (Heck, 1995, p. 193). Embora suas composições não tenham influência na evolução do estilo musical clássico, não há dúvida de sua importância no desenvolvimento do primeiro repertório de concerto e de câmara para o violão (Heck, 1995, p. 193). Sua produção compreende estudos, *pot-pourris*, fantasias, sonatas, sonatinas, rondós, árias, sinfonias, tema e variações e caprichos em obras para violão solo e para música de câmera e contribuiu para a mudança da imagem do violão de simples instrumento acompanhador para a de um solista; seja na posição principal na condução da melodia, seja como acompanhador arrojado na condução de contracantos, contrapontos e harmonias que compõe uma atmosfera musical complexa para as melodias que acompanha (Zangari, 2013, p. 20). Giuliani foi o primeiro grande virtuoso e compositor para o violão do período clássico e seu estilo foi amplamente aclamado e imitado. A sua obra é importante tanto em comparação ao que havia sido escrito anteriormente na Itália quanto ao que estava sendo composto em Viena (Heck, 1995, p. 193).

Gioachino Antonio Rossini (1792–1868) alcançou prestígio, fortuna e influência musical no início do século XIX. Esse sucesso está ligado à capacidade de inventar melodias marcantes, trabalhar e escrever para grandes cantores e fornecer orquestrações ricas em cor e vida (Zangari, 2013, p. 31). A obra de Rossini teve impacto sobre o trabalho de Giuliani e seus contemporâneos e as versões no violão e em outros instrumentos de seus temas de árias de maior sucesso eram prática corrente na atuação profissional do músico do classicismo (Zangari, 2013, p. 26, 27).

As partituras do repertório dos séculos XVIII e XIX não possuem muitas marcações feitas por seus compositores. Estes esperavam que o intérprete tivesse uma interpretação baseada em seu conhecimento prévio do estilo da música e do compositor, e que fizesse intervenções típicas do estilo no material musical. O intérprete estava ciente de como aplicar elementos expressivos como

acentuação, articulação, dinâmica, timbre, vibrato e tempo rubato de forma condizente com a prática do seu tempo, assim como estava ciente de como contribuir com o acréscimo de ornamentações, embelezamentos e na criação de variações, arranjos e novas composições (Brown, 2002, p. 415, 416). “O embelezamento e a elaboração de todos os tipos de música pelos intérpretes era endêmico e, em muitos aspectos, fundamental para a experiência estética do compositor, do intérprete e do ouvinte” (Brown, 2002, p. 415-416).

Músicos e compositores usavam essas práticas para obter um tipo de interpretação mais ativa e consciente das músicas de sua época e das precedentes (Pereira, 2011, p. 3). Elas foram usadas no período medieval e renascentista nas transcrições de música vocal para o meio instrumental e, ao longo da história da música, na ampliação de repertório para alguns instrumentos. Também foram usadas no período Romântico na divulgação do repertório orquestral dos grandes compositores em reduções para piano e na expansão do comércio de partituras voltadas ao consumo doméstico e aos músicos amadores (Pereira, 2011, p. 14, 15, 16). As adaptações, as transcrições, as reduções, as orquestrações e as variações eram amplamente utilizadas e aceitas como prática corrente, e eram mesmo esperados pelo público (Pereira, 2011, p. 3).

Giuliani, seguindo esse modelo de produção, fazia adaptações, transcrições e arranjos de músicas que estavam em voga; e as Rossinianas são um exemplo de como o compositor empregava essas técnicas (Zangari, 2013, p. 29, 30). Em seu período Vienense, Giuliani e seus contemporâneos encontraram um público de músicos amadores ávidos por partituras de arranjos acessíveis dos grandes sucessos da época e, também, um público abastado disposto a pagar por espetáculos privados e por concertos públicos; tendo esse repertório executado pelos músicos profissionais em evidência (Zangari, 2013, p. 30). Havia um ambiente que encorajou e apoiou uma grande quantidade de atividades de violão clássico, o que resultou em uma quantidade considerável de partituras impressas para este instrumento (Heck, 1995, p. 193).

Esse tipo de abordagem caiu em desuso e teve um abandono gradual no âmbito da música de tradição escrita a partir do século XX. Os intérpretes se tornaram mais fiéis ao conteúdo escrito e imaginado pelo compositor, muitas vezes se restringindo à reprodução estrita daquilo que está na partitura (Brown, 2002, p. 138). Ainda havia espaço para o manejo no campo da expressividade, porém, pouco ou quase nenhum para mudanças no material musical. Essa mudança teve um impacto na interpretação da música antiga, visto que se passou a considerar a notação dos compositores clássicos e românticos como literal e definitiva e a se aderir a ela tão fielmente quanto possível na execução (Brown, 2002, p. 138).

A voz humana era o modelo a ser seguido na música instrumental dos séculos XVIII e XIX. Assim, a observação das práticas vocais e instrumentais desse período pode servir de instrumento para a compreensão e aprendizado da estética da época (Zangari, 2013, p. 3). O estudo de manuscritos e partituras da época podem dar pistas do contexto emocional das árias e revelar indicações de expressividade, detalhes de instrumentação e outras informações relevantes para a interpretação desse repertório. Da mesma forma, os métodos, tratados, críticas musicais e outros escritos do século XVIII e XIX são fonte de informação da prática musical da época (Zangari, 2013, p. 3).

No processo de transcrição das árias e da composição de suas partes complementares, Giuliani, como músico do século XIX, fez várias intervenções no material musical de maneira a expandir pequenas ideias musicais em passagens mais complexas na elaboração de uma obra de grande dimensão; caracterizada pela coerência do discurso musical. Nesse sentido, entender a abordagem interpretativa do passado pode auxiliar o intérprete da atualidade a executar a Rossiniana n.4 com uma concepção interpretativa mais próxima à linguagem na qual esta obra foi concebida. Da mesma forma, pode prover o intérprete com embasamento para responder às possíveis dificuldades de digitação, dedilhado e responder à necessidade de alterações do texto musical.

As Rossinianas são um conjunto de seis composições nas quais Giuliani utiliza árias das óperas sérias e cômicas de Rossini como material temático. As cinco primeiras foram escritas entre 1820 e 1823 e a última em 1828 (Zangari, 2013, p. 8, 9). Elas combinam o talento melódico de Rossini com o virtuosismo e a personalidade de Giuliani. Possuem um nível técnico e musical avançado e chamam a atenção pela adaptação das árias à linguagem idiomática do violão (Zangari, 2013, p. 8, 9). São organizadas em uma introdução, semelhante a uma abertura, seguidas por temas e variações, transições e uma coda que evoca o grande final operístico (Zangari, 2013, p. 34). Todas as Rossinianas têm essa seção final evocando esse momento de grande energia e demonstração de virtuosismo. Na ópera, é uma cena em que todos os participantes cantam ao mesmo tempo até a chegada de um fortíssimo e é considerada a grande contribuição de Mozart para este gênero (Copland, 2013, p. 160).

As Rossinianas n.4 e n.5 foram publicadas pela primeira vez em Viena por Diabelli e anunciadas no Jornal de Viena em 9 de agosto de 1824. A Rossiniana n.4 apresenta um estilo de escrita mais sutil e menos ostensivo em comparação às três primeiras que são de duração e estrutura similares e têm estilo mais vigoroso e virtuoso (Jeffery, 2002, p. 9). É organizada em cinco partes:

introdução (*Sostenuto* e *Allegro Maestoso*), *Andante* (*Andante* e *Allegro Spiritoso*), *Allegro Maestoso, Maestoso* e Coda (*Più mosso*).

A introdução foi composta com material motívico e temático das transcrições das árias *Forse un dí conoscerete* da ópera *La Gazza Ladra* e *Ah! Quel suon già d'Israele* da ópera *Mosè in Egitto*, as árias de maior destaque na Rossiniana, e a sua estrutura formal e harmônica reproduz em certa medida a da fantasia; do *Andante* até o *Più Mosso*. Ela está organizada em duas partes, cada uma desenvolvida com material de uma das árias, conectadas por uma transição e finalizada com uma segunda transição de conexão com a fantasia.

A estrutura formal da Rossiniana n.4 pode ser descrita da seguinte maneira:

o *Sostenuto* compreende a primeira parte da introdução e o *Allegro Maestoso* a transição para segunda parte da introdução, a segunda parte da introdução e a transição para o *Andante*;

o *Andante* compreende a transcrição da primeira ária (*Forse un dí conoscerete*), uma transição para a transcrição da segunda ária, a transcrição da segunda ária (*E ben per mia memoria*) e, a partir do *Allegro Spiritoso*, a transição para a transcrição da terceira ária;

o *Allegro Maestoso* compreende a transcrição da terceira ária (*Ah! Quel suon già d'Israele*), a primeira e segunda variações da transcrição da terceira ária e a transição para a transcrição da quarta ária;

o *Maestoso* compreende a transcrição da quarta ária (*Piacere ugual gli dei*);

o *Più mosso* compreende a transcrição da quinta ária (*Voglio ascoltar*) e o desenvolvimento de uma coda nos moldes de um grande final operístico.

As árias de Rossini usadas na composição da Rossiniana n.4 são as seguintes:

Forse un dí conoscerete, duetto, La Gazza Ladra, Atto II (Ninetta, Giannetto);
Mi cadono le lagrime, duetto E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra, Atto II (Ninetta, Pippo);
Ah, quel suon già d'Israel, Mosé in Egitto, Atto I (Osiride, Elcia);
Piacere ugual gli dei, finale, Matilde di Shabran (Corradino);
Voglio ascoltar, Introduzione, La Pietra del Paragone, Atto I.

2 INVESTIGAÇÃO DA OBRA

2.1 Comparação entre as fontes

Este capítulo é composto pela análise comparativa da obra Rossiniana n.4 (Op.122) com suas fontes primárias, árias das óperas de Rossini, no intuito de observar as modificações rítmicas, harmônicas, melódicas, texturais, formais e expressivas das transcrições de Giuliani em relação às composições originais. Está organizada em cinco partes, sendo cada uma delas destinada à análise de uma das transcrições. As transições entre as transcrições, as variações de algumas das transcrições, as variações de algumas frases e a coda também são analisadas nessas cinco partes seguindo a sua ordem de aparição na obra. A análise começa a partir do último sistema da página 4 da versão fac-símile da edição A. Diabelli et Comp. da Rossiniana n.4, sendo o trecho precedente, correspondente à introdução, analisado na parte consecutiva do capítulo. Essa decisão foi tomada tendo em vista o fato da introdução ter sido composta com material motívico e temático das transcrições das árias *Forse un dí conoscerete* da ópera *La Gazza Ladra* e *Ah! Quel suon già d'Israele* da ópera *Mosè in Egitto* e a convicção de que a análise dos eventos percebidos nas transcrições dessas duas árias facilitará a visualização e o entendimento dos eventos percebidos na análise da introdução. Neste sentido, outro aspecto relevante consiste no fato da estrutura formal e harmônica da introdução reproduzir em certa medida a da fantasia; do *Andante* até o *Più Mosso*.

A análise foi feita respeitando a ordem de aparição dos eventos do começo ao fim da fantasia, em grupos de dois ou mais compassos comparados aos seus correspondentes nas árias de Rossini. Primeiramente, mostra-se o evento na ária para, em seguida, ser feita a análise comparativa com a transcrição de Giuliani.

2.1.1 Comparação das fontes entre o *Andante* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Forse un dí conoscerete* da Ópera *La Gazza Ladra* de Rossini.

Na ária em Lá Maior, o tema é apresentado inicialmente pela personagem Ninetta na soprano e depois é repetido pelo personagem Gianneto no tenor. Rossini produz um efeito interessante na apresentação e repetição do tema graças à diferença de timbre, colorido e altura das vozes nas diferentes oitavas. No *Andante* (p. 4, c. 29), Giuliani emula no violão esse efeito apresentando o tema primeiramente em Ré Maior e depois em Lá Maior na sua repetição. A diferença de timbre, colorido e altura das vozes nas duas tonalidades traz ao ouvinte uma sensação

semelhante à que Rossini produz com a alternância entre as vozes.

A análise se inicia com a comparação entre o tema, na voz da soprano, e a sua transcrição em Ré Maior.

Na ária, a soprano (*Ninetta*) apresenta o tema.



FIGURA 1 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, o tema é apresentado na tonalidade de Ré Maior.



FIGURA 2 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Nos primeiros compassos, já se pode notar diferenças importantes entre as duas versões. No tempo anacrústico do exemplo abaixo, há uma mudança na melodia nas primeiras notas do arranjo de Giuliani. Na ária, ela parte da fundamental do acorde de I grau e se move por graus conjuntos até a terça do mesmo no compasso seguinte. A orquestra está em bloco com a melodia articulada em *staccato,* com exceção dos fins de frase, e em *pp*.



FIGURA 3 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, Giuliani arpeja o acorde do I grau a partir da quinta, passando pela fundamental e alcançando a terça no compasso seguinte. Considera-se a hipótese que ele tenha feito essa alteração no intuito de fazer soar a harmonia, arpejando o acorde ao mesmo tempo em que toca a melodia. Também há uma mudança no ritmo que passa de uma semínima (primeiro e segundo terços do tempo anacrústico) e uma colcheia (terceiro terço do tempo anacrústico) para duas colcheias (segundo e terceiro terços do tempo anacrústico) na versão de Giuliani. Essa diferença só aparece na comparação com o manuscrito de Rossini.



FIGURA 4 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na ária, Rossini ornamenta o fim da semi-frase abaixo com uma apojatura sobre a terça do acorde do IV grau.



FIGURA 5 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, Giuliani ornamenta a terça do IV grau com um grupeto inferior, com alteração da segunda inferior, seguida pela mesma apojatura da ária com uma pequena variação rítmica.



FIGURA 6 – *Andante, Rossiniana n.4.*

O fragmento de frase abaixo foi modificado na sua versão no *Andante*.



FIGURA 7 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra.*

Foi levemente alterado com o acréscimo de uma nota mais aguda no primeiro terço do primeiro tempo do compasso, quinto grau da escala, e a repetição de outra no primeiro terço do segundo tempo, terceiro grau, e a adaptação do ritmo para a acomodação das novas notas. Além disso, há uma diferença importante entre as duas fontes na indicação de articulação. Rossini escreve a melodia desse compasso em *staccato* com notas desligadas por pausas, enquanto Giuliani não faz nenhuma indicação de articulação em sua versão. Seria interessante para o intérprete considerar o *staccato* na execução desse trecho ao violão. Essa diferença só aparece no manuscrito de Rossini.



FIGURA 8 – *Andante, Rossiniana n.4.*

O exemplo abaixo também tem mudanças significativas na versão de Giuliani.



FIGURA 9 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, Giuliani emprega ornamentação livre no segundo e terceiro terços do primeiro tempo do primeiro compasso e acrescenta notas à melodia no terceiro terço do segundo tempo do primeiro compasso utilizando material melódico do compasso seguinte; no exemplo acima, a melodia do segundo e terceiro terços do segundo tempo do primeiro compasso está sobre a fundamental do V^7; no exemplo abaixo, essa melodia é construída com o arpejo do acorde de sétima da dominante e está somente no terceiro terço do segundo tempo. No que diz respeito à articulação, observa-se a presença do *portato* em dois fragmentos do exemplo acima. A mesma articulação poderia ser empregada no *Andante*, inclusive no fragmento que foi criado no terceiro terço do segundo tempo do primeiro compasso. A orquestra continua em bloco com a melodia articulada em *staccato,* com exceção dos fins de frase, e em *pp*.



FIGURA 10 – *Andante, Rossiniana n.4.*

No fim da frase do exemplo anterior (figura 9), observa-se, na ária, uma fermata na fundamental do acorde do V grau que sugere a improvisação de ornamentação.



FIGURA 11 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra.*

No *Andante,* Giuliani faz uma ornamentação de livre interpretação chamada de cadência melódica. Esse tipo de recurso era muito usado na música da época para que os intérpretes pudessem improvisar livremente (Med, 1996, p. 331). Em seu ensaio sobre como tocar teclado, C. Ph. E. Bach (2009, p. 130) explica, quando fala sobre a ornamentação, que as fermatas despertam no ouvinte uma atenção particular e que devem ser sustentadas pelo intérprete por tanto tempo quanto o caráter da peça exigir. Segundo ele, ocorrem de três maneiras: sobre a penúltima nota do baixo; sobre a última nota do baixo ou depois dela; ou sobre uma pausa. As fermatas sobre as pausas ocorrem mais frequentemente em *Allegro* e são executadas com bastante simplicidade, enquanto as outras duas se encontram comumente em peças lentas e afetuosas e devem ser ornamentadas ou se pecará pela simplicidade, sendo a ornamentação mais elaborada a mais necessária neste caso do que em outros (Bach, 2009, p. 130). Em seu tratado da arte do canto, Garcia (1863, p. 77 e 78) explica que a fermata é uma suspensão do sentido musical que pode ser momentânea ou que pode dar lugar a um repouso final chamado cadência perfeita. Segundo ele, a fermata se refere também, por extensão, aos ornamentos que são colocados nela frequentemente. Elas quase dobram a duração da nota ou da pausa sobre a qual estão escritas e, em quase todos os tipos de música, representam a moldura na qual o cantor pode fazer brilhar o seu bom gosto ou empregar o poder de seus recursos; o acompanhamento fica suspenso durante a execução dessas passagens virtuosas de ornamentação (Garcia, 1863, p. 77 e 78). Com o passar dos anos, ao longo do século XIX, alguns compositores passaram a escrever as frases da cadência como sugestão para amadores e aprendizes de música que ainda não teriam a competência de improvisar ou mesmo, em alguns casos, esperando uma leitura literal das notas no intuito de evitar os excessos considerados de mau gosto cometidos por certos intérpretes. Segundo Garcia (1863, p. 77 e 78), até o século XVIII o cantor modulava mais ou menos segundo sua vontade, mas, na época em que seu tratado foi escrito, essa liberdade era exclusivamente permitida aos artistas capazes de unir uma ciência profunda a um bom gosto infalível (Garcia, 1863, p. 77 e 78). Como as partituras das Rossinianas de Giuliani também eram voltadas para o consumo de amadores e diletantes, provavelmente o compositor escreveu esta e outras ornamentações para atender às necessidades desse público. Essa intenção do editor e do compositor pode ser percebida no anúncio de Diabelli no Jornal de Viena em 9 de agosto de 1824 concebido para promover as vendas das Rossinianas 4. e 5.

> O gênio da composição de Mauro Giuliani para violão só produz resultados esplêndidos. Estas últimas obras do grande mestre reúnem mais uma vez tudo o que pode contribuir para o brilho e o deleite, numa forma que desperta a mais arrebatadora atenção. As belíssimas

> melodias de Rossini, que o admirado virtuoso do violão adaptou com sua maestria especial e extraordinária, de forma admirável, à natureza do instrumento, estão tão interessante e surpreendentemente interligadas e entrelaçadas, com uma riqueza de ideias altamente eficazes e originais, que a execução relativamente fácil dessas fantasias certamente será recompensada com o efeito mais brilhante e encantador; não se poderia improvisar com mais beleza no violão. Na primeira fantasia, com grande interesse, ouve-se inesperadamente a tão amada marcha de Die Zauberschere (a Tesoura Mágica), que é variada duas vezes. Quem, entre os amantes da guitarra que acompanham o espírito da época, desejará por muito tempo ficar sem o prazer incomparável de executar esse gênero musical singular, cuja existência foi tantas vezes e tão veementemente desejada, um desejo que agora foi tão esplendidamente atendido? (Diabelli, 1824 apud Jeffery, 2002, p. 10, tradução nossa).

As fermatas colocadas na nota real anterior ao ornamento, *lá* 3 no primeiro terço do primeiro tempo, e na nota real posterior ao ornamento, *lá* 1 no segundo terço do primeiro tempo, permitem a execução da cadência sem as restrições dos limites do compasso (Med, 1996, p. 331).

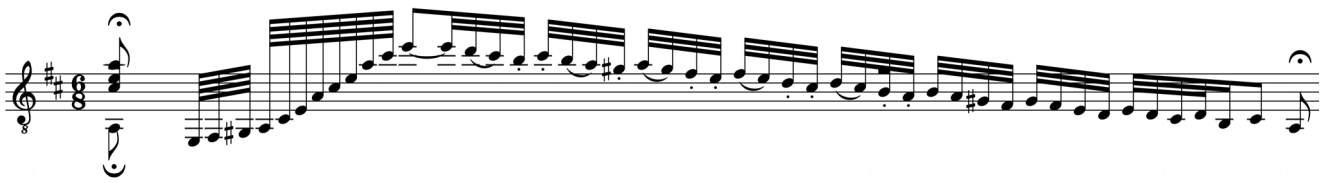


FIGURA 12 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na continuação da ária, acontece um diálogo entre o clarinete em *lá* e a soprano. No exemplo abaixo, observa-se a melodia no clarinete acompanhada dos fagotes e das trompas em *lá*. Quanto à articulação e a dinâmica, observa-se semicolcheias em duas notas ligadas e uma em *staccato* e os sinais de *decrescendo* para cada grupo de tercinas.

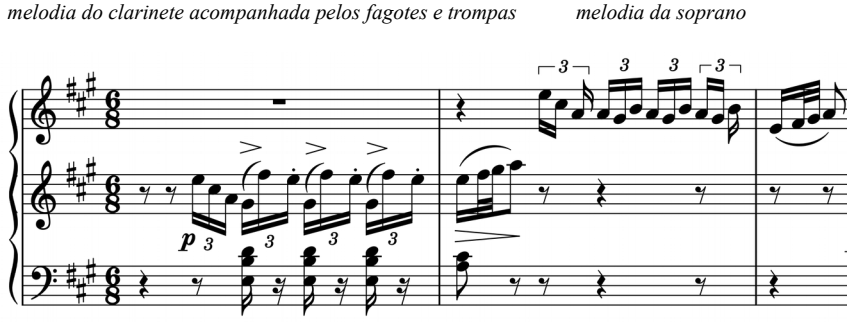


FIGURA 13 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No exemplo abaixo, pode-se ver em destaque a resposta na soprano.



FIGURA 14 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No *Andante*, este diálogo é apresentando em diferentes oitavas. A oitava mais baixa representando a melodia do clarinete e a oitava mais alta a da soprano. No que diz respeito à articulação, o primeiro compasso tem uma articulação diferente da do compasso correspondente no exemplo do clarinete. As três semicolcheias do primeiro, segundo e terceiro terços do segundo tempo do *Andante* estão articuladas com um ligado na segunda e terceira semicolcheias do terço, enquanto na versão do clarinete estão articuladas com um ligado na primeira e na segunda semicolcheias do terço e um *staccato* na terceira. Já no segundo compasso, a articulação é a mesma do compasso correspondente no exemplo da soprano, embora sejam escritas de maneira diferentes; ligado sobre a primeira e segunda semicolcheia e *staccato* sobre a terceira na versão de Giuliani, e ligado sobre a primeira e segunda semicolcheias e semicolcheia destacada do grupo na de Rossini (a diferença aparece por completo no manuscrito).

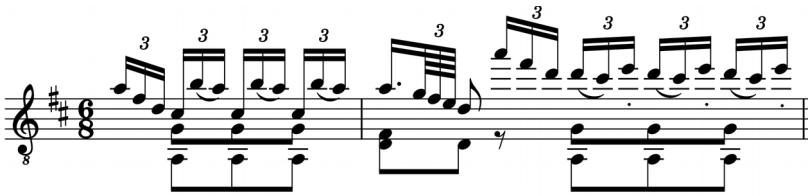


FIGURA 15 – *Andante, Rossiniana n.4*.

No próximo compasso da ária, a flauta entra no diálogo tocando a melodia juntamente com o clarinete. Abaixo, observa-se o diálogo da flauta e do clarinete com a soprano.



FIGURA 16 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No exemplo abaixo, pode-se ver em destaque a resposta da soprano.



FIGURA 17 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No *Andante*, o diálogo da flauta e do clarinete com a soprano continua representado nas diferentes oitavas no violão. Observa-se na oitava mais grave a frase da flauta e do clarinete e na mais aguda a da soprano. Durante esse trecho, Giuliani faz variações ornamentadas nos fins de frases localizados no primeiro e no segundo terços do primeiro tempo dos compassos (essas ornamentações serão comentadas na parte final da comparação entre as fontes). No que diz respeito à articulação, Giuliani repetiu a do exemplo da figura 15 cujos fragmentos de frase, com exceção das ornamentações, são os mesmos dos compassos abaixo.

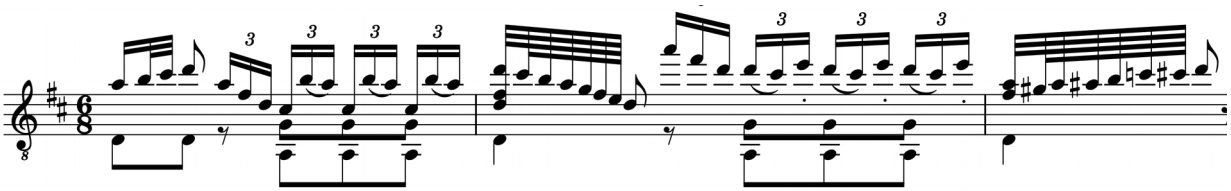


FIGURA 18 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na continuação da ária, as cordas fazem o acompanhamento para a melodia da soprano. Observa-se a indicação de *pianíssimo* no primeiro compasso e *Forte* no terceiro no começo da cadência melódica. Gravação em 1’04” no link: https://youtu.be/wt4m3iGK9yU?si=bm9dD6G9ONTZH216

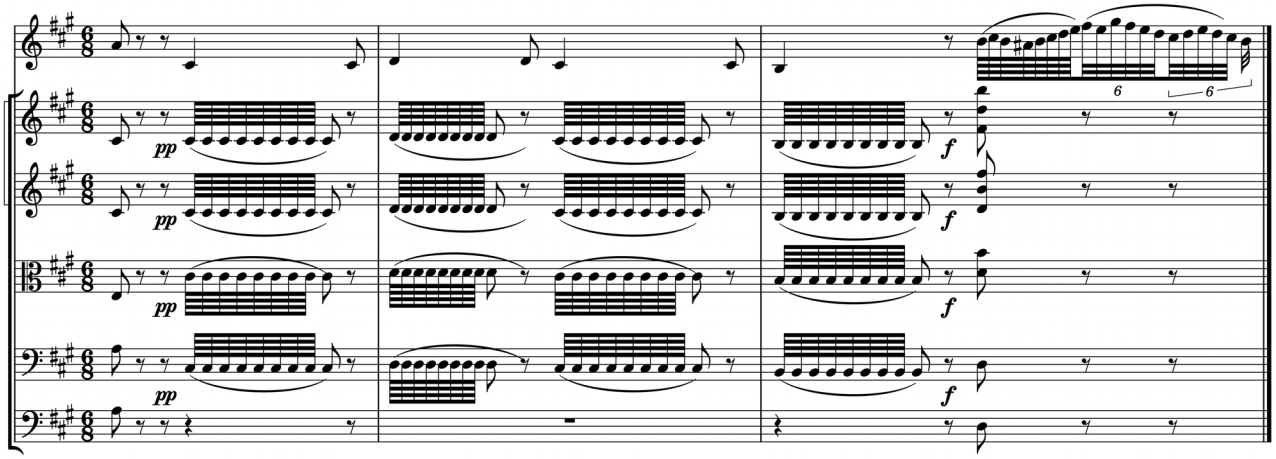


FIGURA 19 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No *Andante,* Giuliani usa um recurso muito interessante para reproduzir no violão o acompanhamento das cordas. Essas notas repetidas em semifusas são muito difíceis de executar no violão e, mesmo que alguns intérpretes consigam executá-las, provavelmente não alcançariam um resultado sonoro similar ao do acompanhamento da ária. Giuliani redistribui a nota da melodia e as do acompanhamento em três oitavas em um tipo de trêmulo (recurso violonístico da mão direita que possibilita tocar notas repetidas e arpejos muito rapidamente). O resultado é muito eficaz porque a melodia na soprano e no baixo são facilmente destacadas por questões acústicas e técnicas do instrumento e a voz central se soma ao trêmulo para resultar em um efeito muito parecido com o que Rossini produz nas cordas de sua orquestra. A diferença de timbre das três cordas nas diferentes oitavas também desempenha um papel fundamental na criação de uma textura similar àquela da combinação dos timbres da soprano e das cordas (é um recurso muito parecido com o que Villa-Lobos usa no Estudo 11). A indicação de dinâmica das cordas pode ser aplicada na interpretação desse trecho ao violão. Gravação em 4'25" no link: https://youtu.be/L1sA8iWke6Y?si=Goy-ZEzxqphNUbWH

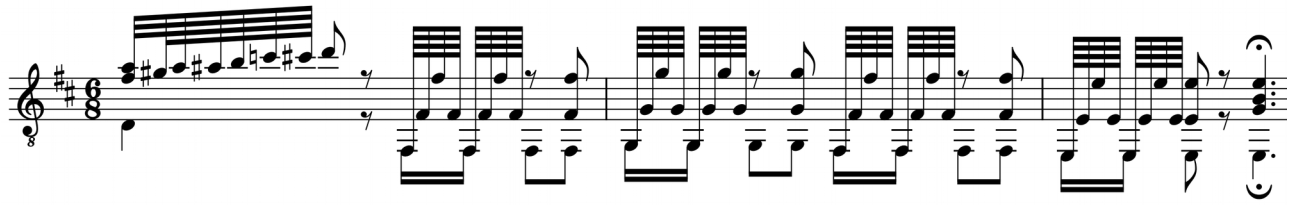


FIGURA 20 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na continuação da ária, observa-se que Rossini escreveu uma frase ornamentada no fim do compasso do exemplo da figura 19 e, no final do compasso seguinte, escreveu uma *fermata* que sugere a improvisação de ornamentação em uma cadência melódica.

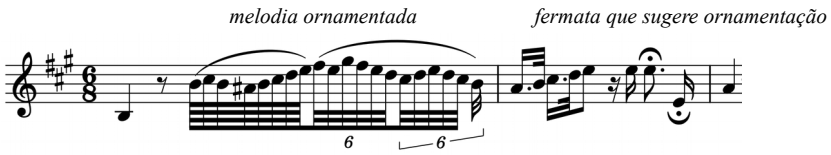


FIGURA 21 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, primeiramente Giuliani elabora uma cadência melódica de forma a evocar a frase ornamentada que Rossini escreveu no primeiro compasso.

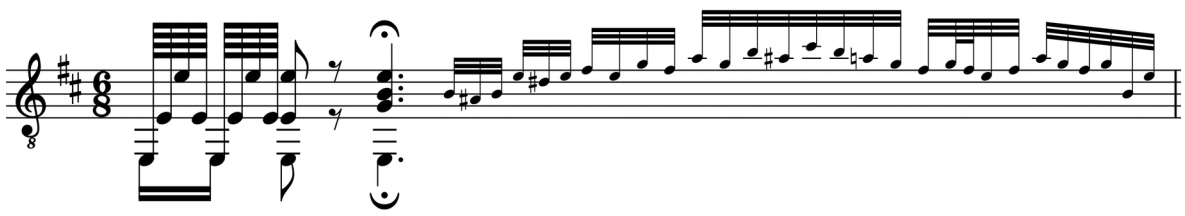


FIGURA 22 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Em seguida, elabora uma nova cadência para a *fermata* do compasso seguinte.



FIGURA 23 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Após as cadências melódicas, Giuliani faz dois compassos modulatórios para Lá Maior. O primeiro compasso está em Ré maior (I $V^{o}_{9}/_{V}$ V) e, o segundo, em Lá Maior ($V^{o}_{\flat 9}/_{VI}$ VI IV I^{6}_{4} V). O último tempo do primeiro compasso já pode ser analisado em Lá. A armadura permanece em Ré, mas o *Andante* doravante está em Lá.



FIGURA 24 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Abaixo, observa-se na ária os compassos correspondentes ao trecho acima.



FIGURA 25 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

A análise prossegue com a comparação entre o tema no tenor com a sua transcrição em Lá Maior.



FIGURA 26 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No *Andante*, a repetição está na nova tonalidade, Lá Maior.



FIGURA 27 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na ária, a melodia em tempo anacrústico para o primeiro compasso do exemplo abaixo começa na fundamental do acorde de I grau e se move por graus conjuntos até a terça do mesmo.



FIGURA 28 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No *Andante*, essa melodia é construída com o arpejo de Lá Maior a partir da fundamental chegando por salto de sexta à terça do acorde no primeiro tempo do compasso. Ela foi harmonizada com I^6_4 V resolvendo em I.



FIGURA 29 – *Andante, Rossiniana n.4.*

A transcrição do *Andante* em Lá Maior é quase igual à em Ré, por conseguinte, a comparação entre as duas versões se mostra uma ferramenta esclarecedora. Observa-se algumas diferenças entre elas na harmonização da melodia. No exemplo à esquerda, em Ré Maior, a nota do

primeiro terço do primeiro tempo é harmonizada com a tríade do I grau. No exemplo à direita, em Lá Maior, essa nota é harmonizada com um intervalo de sexta. Em Ré Maior, a nota do terceiro terço do primeiro tempo é harmonizada com o V^{o}_{7}. Em Lá Maior, ela é harmonizada com o V^{o}_{b9}. Em Ré Maior, a nota do primeiro terço do segundo tempo é harmonizada com um intervalo de sexta, enquanto em Lá Maior é harmonizada com a tríade do I grau. Na comparação com a ária, percebe-se que neste fragmento de frase Giuliani fez a harmonização da melodia em blocos, tanto na transcrição em Ré Maior quanto na em Lá, de forma similar àquela feita por Rossini no acompanhamento das cordas na orquestra. Na transcrição para violão, a melodia em bloco é acompanhada pelo baixo pedal na tônica[1].



FIGURA 30 – *Andante, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani usou nas duas tonalidades, com uma variação no ritmo, a mesma ornamentação no segundo, terceiro terços do primeiro tempo e primeiro terço do segundo tempo construída sobre o acorde do IV grau.



FIGURA 31 – *Andante, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se variações na harmonia na comparação entre o fragmento de frase nas duas tonalidades. No terceiro terço do segundo tempo do compasso, onde o $V/_{V7}$ aparece como V^{o}_{7} em Ré Maior, reaparece como V^{o}_{b9} em Lá Maior. No primeiro terço do primeiro tempo e no primeiro terço do segundo tempo em Ré Maior, o ii é substituído pelo IV em Lá Maior



FIGURA 32 – *Andante, Rossiniana n.4.*

1 A barra final em algumas figuras da dissertação é uma decisão editorial que não implica no encerramento do trecho musical, mas designa o encerramento do exemplo.

Giuliani usou a mesma ornamentação nas versões dessa apojatura em cada tonalidade do *Andante*.



FIGURA 33 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

Ademais, em Ré Maior (ex. à esquerda) se observa um novo fragmento de frase sobre o arpejo de Lá^{7} no terceiro terço do segundo tempo, enquanto em Lá Maior (ex. à direita) se observa uma variação melódica no segundo e terceiro terços do segundo tempo do compasso em comparação a melodia original.



FIGURA 34 – *Andante, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se a frase da ária de Rossini.



FIGURA 35 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No exemplo abaixo, observa-se a sua versão no *Andante* com ornamentação no segundo e terceiro terços do primeiro tempo e variação no fragmento de frase sobre o primeiro, segundo e terceiro terços do segundo tempo com a melodia harmonizada com o acorde $V^{o}_{7}/_{V}$. Observa-se a indicação do *portato* no terceiro e no sexto tempos do exemplo acima. Como não existe uma frase correspondente no exemplo abaixo, poder-se-ia aplicá-lo na articulação da ornamentação.



FIGURA 36 – *Andante, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se mais uma cadência melódica antecedendo a repetição da segunda parte da melodia. À esquerda, observa-se o mesmo fragmento de frase na ária.

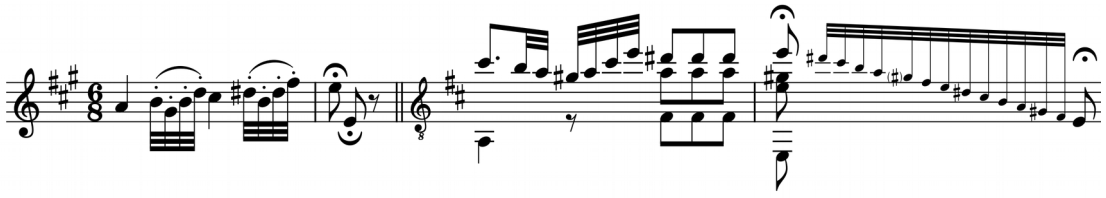


FIGURA 37 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra e Andante*.

Na ária, o diálogo entre o clarinete em *lá* e a melodia se repete com o tenor. No exemplo abaixo, observa-se a melodia no clarinete acompanhada dos fagotes e das trompas em *lá*. Quanto à articulação e a dinâmica, observa-se semicolcheias em duas notas ligadas e uma em *staccato* e os sinais de *decrescendo* para cada grupo de tercinas.



FIGURA 38 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No exemplo abaixo, pode-se ver em destaque a resposta no tenor.



FIGURA 39 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

Na ária, a flauta entra no diálogo tocando a melodia com o clarinete. Abaixo, observa-se o diálogo da flauta e do clarinete com a voz do tenor.



FIGURA 40 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No exemplo abaixo, pode-se ver em destaque a resposta do tenor.



FIGURA 41 – *Ária Forse un dí conoscerete, La Gazza Ladra*.

No *Andante*, observa-se o diálogo do tenor com os clarinetes e as flautas na alternância entre as diferentes oitavas. Na ária, Rossini inverteu a ordem dos fragmentos de frases na repetição; aqueles que estavam na orquestra passaram para a voz do tenor e aqueles que estavam na voz da soprano passaram para a orquestra; sem inverter a ordem de entrada da voz e da orquestra. Na transcrição de Giuliani não houve mudança. Como aconteceu na exposição em Ré Maior, Giuliani fez variações ornamentadas nos fins de frases. Quanto à articulação, Giuliani faz a mesma da sua versão em Ré Maior. A articulação do segundo compasso coincide com a articulação da orquestra desse fragmento na versão de Rossini.



FIGURA 42 – *Andante, Rossiniana n.4.*

No *Andante*, observa-se a continuação do diálogo entre o tenor e o clarinete e as flautas. Observa-se também as variações nos fins de frase no primeiro e segundo terços do primeiro tempo dos compassos. Observa-se ainda o começo da transição, a partir do terceiro terço do primeiro tempo do segundo compasso, para a segunda ária de Rossini que compõe o *Andante* (figura 47, p. 32). A articulação se mantem a mesma da sua versão em Ré Maior.

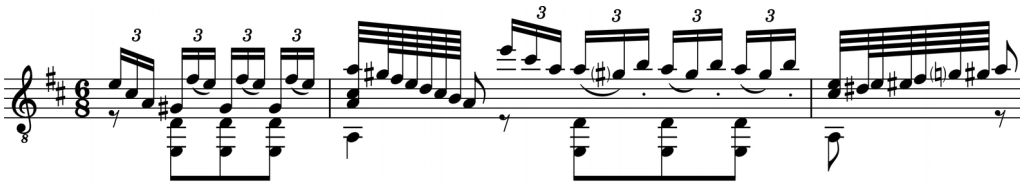


FIGURA 43 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Em seu ensaio sobre a maneira correta de se tocar teclado, C. Ph. E. Bach (2009, p. 73) afirma que os ornamentos eram mais usados em andamentos lentos e moderados e em notas longas, assim como se aplicavam melhor aos trechos em que uma melodia está se definindo e seu significado parcial ou completo já foi revelado. Esses casos eram mais frequentes nas cadências perfeitas e nas imperfeitas, nas cesuras e nas fermatas (Bach, 2009, p. 73). No período Clássico, a ornamentação também era empregada com mais frequência e mais livremente em passagens em andamento mais lento. O *Andante* da Rossiniana n.4 é um bom exemplo de como Giuliani empregou esse recurso em passagens onde originalmente não existia ou onde tinha sido empregado de forma mais simples.

Abaixo, pode-se observar a comparação entre alguns finais de frase na ária e sua ornamentação nas partes de violão na transcrição de Giuliani. Primeiramente, ordenou-se os exemplos em Ré Maior e, depois, os exemplos em Lá Maior. Os exemplos em Ré Maior estão organizados com o fragmento original em Lá Maior à esquerda, sua transposição para Ré Maior no centro e a sua versão com a ornamentação de Giuliani à direita. Os exemplos em Lá Maior estão organizados com o fragmento original à esquerda e a sua versão ornamentada à direita.









FIGURA 44 – *Rossiniana n.4, Comparação das Ornamentações com as frases originais*.

Pode-se observar o uso de ornamentação em toda a transcrição da ária *Forse un dí conoscerete*. Abaixo, observa-se alguns exemplos retirados do *Andante*.



FIGURA 45 – *Rossiniana n.4, Comparação das Ornamentações com as frases originais.*

2.1.2 Comparação das fontes entre o *Andante* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *e ben, per mia memori*a da ópera *La Gazza Ladra* de Rossini

A transição (p. 6, c. 5) para a transcrição da ária *E ben, per mia memoria* se inicia com o desenvolvimento melódico e harmônico de um motivo retirado da ária *Forse un di conoscerete*. Ele é composto de tercinas de semicolcheias com as notas da apojatura da terça, da terça e da quinta do acorde V^7 precedidas de um fragmento em ritmo anacrústico com o arpejo de Lá Maior.

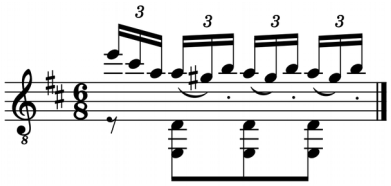


FIGURA 46 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Abaixo, pode-se ver como esse motivo foi transposto em cada grau da escala a partir da nota *si* até chegar a nota *lá* no acorde $G\#^o$ onde passa por uma pequena modificação melódica antes do acorde de $B\#^o$, $V^o{}_{b9}$ do $V/_{vi}$. A harmonia do trecho é $V^o{}_7/_{ii}$, ii^6, $V^o{}_7/_{IV}$, IV^6, $V^o{}_7/_{vi}$, vi^6, $V^o{}_7$, $V^o{}_7/_{iii}$, chegando ao $V/_{vi}$ no primeiro tempo no compasso seguinte ($A\#^o/_E$, $Bm/_D$, $C\#^o/_E$, $D/_{F\#}$, $E\#^o/_{G\#}$, $F\#m/_A$, $G\#^o/_B$, $B\#^o$). O motivo passa pelos acordes de função subdominante (ii, IV, vi), precedidos por suas dominantes individuais, até chegar no $V^o{}_7$, dominante da tonalidade. No entanto, não resolve na tônica (I grau), mas, sim, em uma cadência para a tônica relativa, vi grau ($V^o{}_7/_{iii}$, $V/_{vi}$, vi^6), logo, traçando um caminho que expressa uma tendência de modulação para Fá# menor. Nos compassos seguintes, essa tendência se intensifica na alternância entre o $V/_{vi}$ e o vi^6 (figura 47).

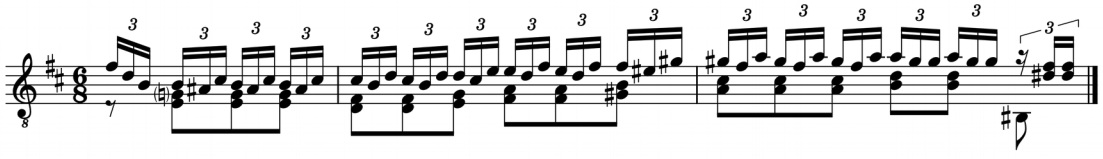


FIGURA 47 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Na continuação da transição, Giuliani coloca na voz do baixo, sobre o arpejo de C# ($V/_{vi}$), o motivo de uma das melodias da ária *E ben, per mia memoria* em alternância com outro motivo da mesma ária, sobre o acorde de $F\#m/_{C\#}$ (vi). O primeiro anuncia o que está por vir, pois é parte da

melodia principal exposta no começo da próxima ária (figura 50), enquanto o segundo reproduz no *Andante* o efeito de suspense e tensão da orquestra de Rossini. Gravação em 6’05” no link: https://youtu.be/L1sA8iWke6Y?si=Fls5WV8Bthr8876c

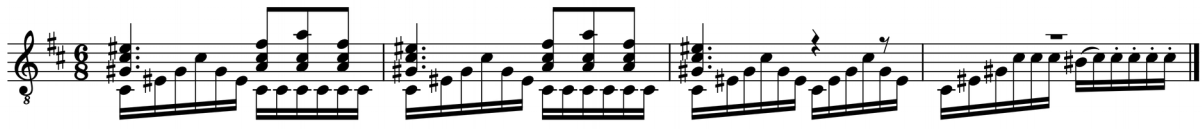


FIGURA 48 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Na ária, antes do começo do tema, Rossini cria uma atmosfera dramática com uma melodia construída sobre a alternância dos acordes V^7 e i^6_4 (D^7 e $Gm/_D$) sobre a quinta do V^7 e a terça do i^6_4. No *Andante*, Giuliani recria essa mesma atmosfera sobre a harmonia do $V^7/_{vi}$ e do vi^6_4 (C# e $F\#m/_{C\#}$), mas com a transposição da melodia original para a terça do $V^7/_{vi}$ e a fundamental do vi. A relação de semitom da melodia se mantém, mas com uma pequena alteração rítmica e melódica (a fundamental do vi alterna com a sua terça). Como acontece na ária, no *Andante* o motivo sobre o vi ($F\#m/_{C\#}$) se repete duas vezes antes daquele sobre o $V/_{vi}$ (C#) se estabelecer nos dois compassos seguintes (figura 48). A conclusão da transição realizada de forma tão expressiva na dominante de Fá# menor poderia facilmente confirmar a nova tonalidade, todavia, Giuliani surpreende o ouvinte com a próxima transcrição ainda em Lá Maior. Gravação em 3’45” no link: https://youtu.be/8NMoGaLMDEs?si=MDE_K9KSdLr-wEcn



FIGURA 49 – *atmosfera dramática, ária E ben, per mia memoria.*

A ária *E ben, per mia memoria* está em Sol Maior. O começo da melodia da personagem Pippo foi construído com a alternância dos harpejos de V^7 e I^6_4. Foi desse fragmento de frase que Giuliani tirou um dos motivos da transição entre as duas transcrições do *Andante* (figura 48). O acompanhamento na orquestra é feito em *pp* e *pizzicato* nas cordas e *pp* e *sottovoce* nas madeiras.



FIGURA 50 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

A transcrição foi feita em Lá Maior, seguindo a tonalidade do trecho em que foi inserida no *Andante*. Giuliani colocou a voz da personagem Pippo no baixo acompanhada por acordes incompletos nas vozes da soprano e da contralto.

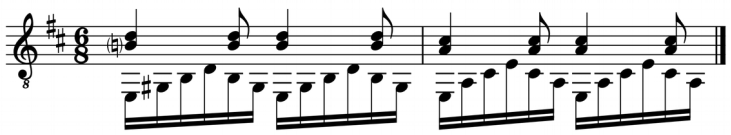


FIGURA 51 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na ária, a voz da personagem Ninetta começa um diálogo com a personagem Pippo.



FIGURA 52 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, a voz de Ninetta é tocada na soprano com uma pequena alteração rítmica. Esses compassos, somados aos dois precedentes (figura 51), formam uma frase antecedente de seis compassos.



FIGURA 53 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na ária, pode-se observar indicações de dinâmica, articulação e ornamentação que podem ser consideras pelo intérprete na preparação do mesmo trecho na Rossiniana n.4.



FIGURA 54 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

Giuliani faz a transcrição desse trecho com uma pequena alteração rítmica e melódica e não coloca nenhuma indicação de dinâmica ou articulação. Esta frase consequente forma um período com a frase antecedente da figura 51 e 53.



FIGURA 55 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na ária de Rossini, o período precedente se repete. Pode-se ver abaixo o começo dessa repetição.

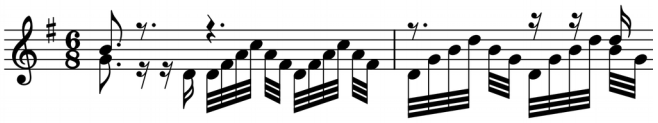


FIGURA 56 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, Giuliani optou por fazer variações em vez de repeti-lo literalmente. Em interpretações desta ária, os cantores também costumam fazer variações desse trecho em vez da repetição literal. A variação da melodia foi construída sobre a mesma harmonia da passagem original (V^7 e I^6_4) com as notas da melodia de Pippo precedidas por aproximações cromáticas e diatônicas de semitom sobre o V^7 (*mi,* ^{fáx} *sol#,* $^{lá\#}$*si*, $^{dó\#}$*ré*, $^{lá\#}$*si*, ^{fáx} *sol#*) e sobre o I^6_4 (mi, $^{sol\#}$lá, $^{si\#}$dó#, $^{ré\#}$mi, $^{si\#}$dó#, $^{sol\#}$lá). São os mesmos arpejos e na mesma disposição em que estavam na voz do baixo, entretanto, agora na voz da soprano.



FIGURA 57 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Na ária, pode-se ver a continuação da repetição. A melodia da voz de Ninetta foi construída sobre o quinto grau da escala precedido por uma apojatura do sexto para o quinto grau.



FIGURA 58 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, a variação do trecho acima foi elaborada sobre a mesma harmonia da frase original (V^7 e I^6_4 V^7 I). Giuliani a construiu com as notas do arpejo de V^7 (*mi, sol#, si, ré*) e I^6_4 (*mi, lá, dó#, mi*), a melodia de Pippo, combinadas com a nota principal da melodia de Ninetta, o quinto grau da escala, sendo tocada na voz da contralto como uma nota pedal e, também, com um ritmo bem próximo do original, na voz do baixo. Observa-se, após a repetição do fragmento elaborado com o arpejo do V^7, a adição de um fragmento elaborado com o arpejo do I grau; concluindo a variação do antecedente (segundo compasso da figura 60). Neste exemplo, percebe-se a importância da comparação das fontes para que o intérprete saiba como tratar a textura polifônica implícita. A voz de Pippo está na soprano, enquanto a voz de Ninetta se mantém na mesma tessitura na voz da contralto e duas oitavas abaixo na voz do baixo. A textura polifônica da transcrição pode se perder caso o intérprete não ressalte adequadamente cada voz.

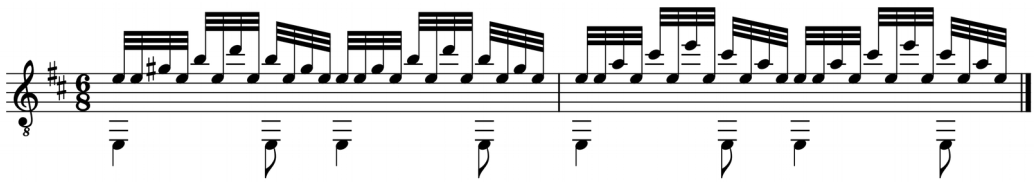


FIGURA 59 – *Andante, Rossiniana n.4.*

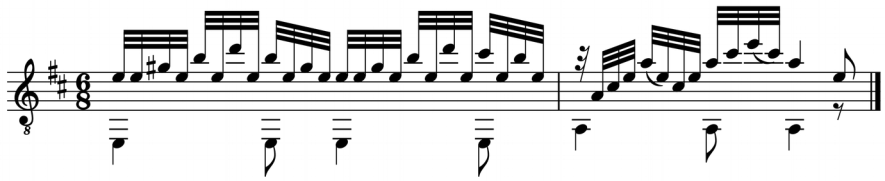


FIGURA 60 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Abaixo, pode-se ver a continuação da repetição na ária com indicações de articulação, dinâmica e ornamentação que podem ser consideradas na interpretação da transcrição para violão. Algumas partes da melodia foram ornamentadas em grupos de tercinas. A primeira nota de cada tercina corresponde a nota da melodia.

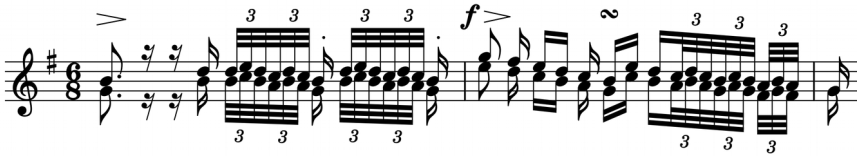


FIGURA 61 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, observa-se a variação da frase acima, consequente, com a melodia nas notas articuladas em *staccato*, nas notas mais agudas dos grupos de fusas e nas últimas notas do grupo de fusas. A comparação entre as fontes é uma ferramenta importante para que o intérprete saiba que notas destacar no violão. Na partitura de Giuliani, a articulação *staccato* seguida de notas ligadas contribui nesse sentido.

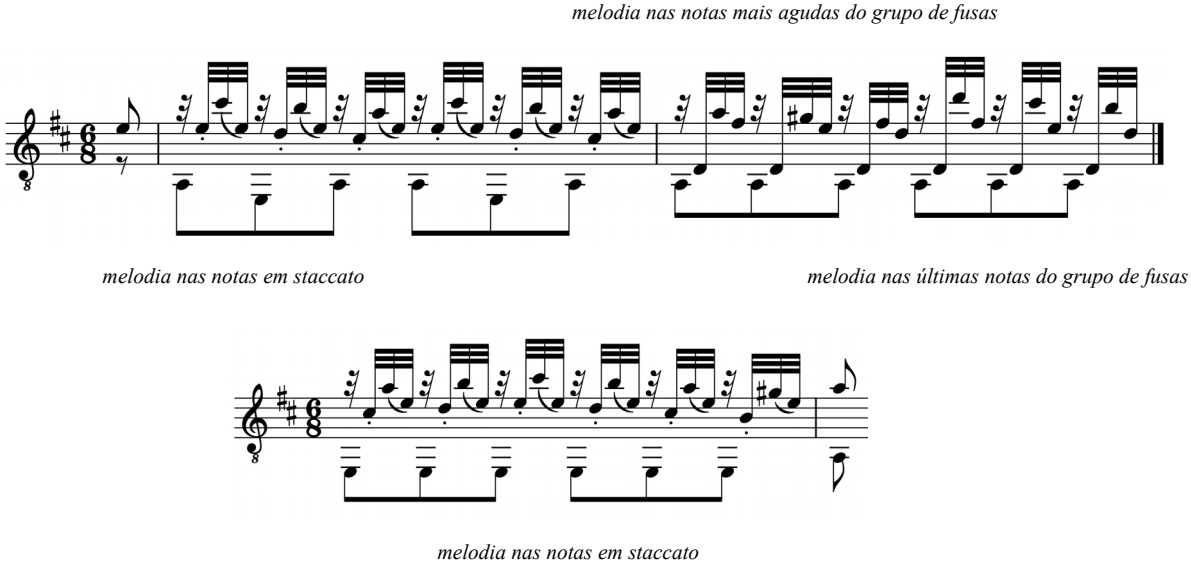


FIGURA 62 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Abaixo, pode-se ver a continuação da ária após a repetição do período. O diálogo entre as vozes de Ninetta e Pippo continua.



FIGURA 63 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, há uma pequena alteração rítmica e melódica no segundo compasso desta semi-frase.



FIGURA 64 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Abaixo, pode-se ver a repetição da semi-frase no diálogo entre Ninetta e Pippo.



FIGURA 65 – *E ben, per mia memoria, La Gazza Ladra.*

No *Andante*, pode-se ver a mesma semi-frase com variação rítmica em comparação à primeira versão dela na transcrição. Os intervalos que antes foram apresentados na forma harmônica e em semicolcheias agora aparecem na forma melódica e em tercinas de fusas. As duas semi-frases (ex. 64 e ex. 66) formam uma frase de quatro compassos que se junta ao período precedente. O período de duas frases do início da transcrição passa a ser de três frases em sua repetição. Poder-se-ia pensar ainda que esses quatro compassos são uma expansão do consequente feita por meio de uma extensão. Logo, tem-se a repetição do período com variação e uma expansão do consequente. Segundo Green (1965, p. 41), uma frase pode ser desenvolvida pela expansão de uma ou mais partes. A expansão no começo da frase é uma introdução; durante a frase uma interpolação; e no final uma extensão (Green, 1965, p. 41).

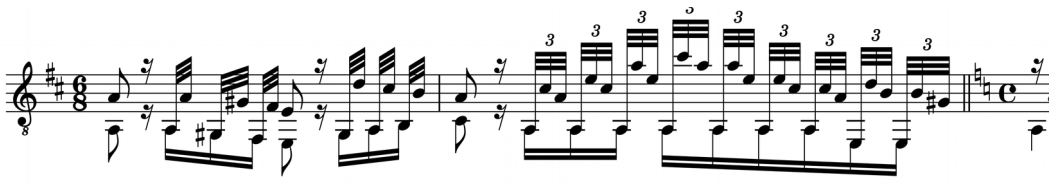


FIGURA 66 – *Andante, Rossiniana n.4.*

Doravante, começa a transição (p. 7, c. 8) entre as transcrições das árias *E ben, per mia memoria* e *Ah! Quel suon già d'Israele.* Como as duas estão em Lá Maior, provavelmente o compositor escreveu a transição em Lá menor para criar contraste entre elas passando por sonoridades da tonalidade relativa homônima e, consequentemente, simulando a sensação de transição de uma para a outra.

Na frase antecedente abaixo, observa-se fragmentos de frase sobre o i grau, no primeiro e terceiro compassos, sobre o V^{o}_{b9}, no segundo e quarto compassos, e sobre a cadência i i^{6} ii^{6}_{5} i^{6}_{4} V, no quinto e no sexto compassos. Quase toda frase acontece com o baixo pedal na nota *lá*.



FIGURA 67 – *Transição, Rossiniana n.4.*



FIGURA 68 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Na frase consequente abaixo, pode-se ver a repetição do trecho acima com pequenas variações na disposição das vozes no segundo, quarto, quinto e sexto compassos, e pequenas alterações de notas na melodia e no baixo para criar variação.



FIGURA 69 – *Transição, Rossiniana n.4.*



FIGURA 70 – *Transição, Rossiniana n.4.*

No fragmento abaixo, Giuliani escreveu a melodia sobre a cadência i $ii^{6}/_{bVI}$ bVI^{6}_{4} $V7/_{bVI}$ ainda dentro da ideia melódica anterior, mas preparando harmonicamente o próximo período. Esses compassos são uma expansão da frase consequente feita por meio de uma extensão.



FIGURA 71 – *Transição, Rossiniana n.4*.

O próximo período é composto de três frases. A melodia sobre o acorde de Fá Maior, bVI de Lá menor, e o acorde de $Dó^{7}$, sua dominante secundária, é estruturada em quatro compassos para a antecedente e quatro para a consequente. A antecedente tem o movimento harmônico em direção à dominante secundária, $V^{7}/_{bVI}$, e a consequente de retorno ao bVI. Tem um caráter imponente, quase marcial, que conduz o ouvinte ao acorde de Fá da terceira frase do período.



FIGURA 72 – *Transição, Rossiniana n.4*.



FIGURA 73 – *Transição, Rossiniana n.4*.

No frase abaixo, o acorde de Fá (bVI) se transforma aos poucos ao longo da linha da soprano. A melodia passa pela quinta do acorde no primeiro compasso, pela quinta aumentada no segundo, pela sexta no terceiro, até chegar na sexta aumentada no quarto, quando a harmonia se transforma no acorde de $V^{7}/_{V}$ com a quinta abaixada, conhecido como acorde de sexta aumentada, resolvendo no V^{7} no próximo compasso e criando a atmosfera de tensão e expectativa para o próximo período. Ela pode ser entendida como uma segunda frase consequente, haja visto o seu

caráter inicialmente conclusivo e de confirmação do bVI e, também, de transição e preparação para um novo ambiente sonoro ao longo de seu desenvolvimento.



FIGURA 74 – *Transição, Rossiniana n.4*.

Na frase abaixo, apesar das vozes da soprano e da contralto estarem escritas de forma paralela como se fossem uma única melodia harmonizada em intervalos de sexta e de oitava, na verdade, por terem uma textura polifônica, essas vozes têm que ser entendidas pelo intérprete e, consequentemente, pelo ouvinte, como um diálogo entre a soprano, no segundo e no terceiro tempos, e a contralto e o tenor, no quarto e no primeiro tempos, acompanhados pelo baixo pedal. Gravação em 8'17" no link: https://youtu.be/L1sA8iWke6Y?si=0qV1l6Ed7ThStcTz



FIGURA 75 – *Transição, Rossiniana n.4*.

A melodia da soprano é composta de notas da escala menor harmônica descendente (*fá, mi, ré, dó;* nos terceiros tempos dos compassos) precedidas por aproximações diatônicas de semitom e cromáticas ascendentes (^{mi} *fá,* $^{ré\#}$ *mi,* $^{dó\#}$ *ré,* ^{si} *dó;* nos segundos tempos dos compassos) tocadas em oitavas paralelas. A melodia da voz da contralto (*lá, sol#, sol, fá#, fá, mi*) e a do tenor (*dó, si, sib, lá, lá, sol#*) são compostas de notas descendentes em semitons tocadas em sextas paralelas e fazem parte dos acordes que compõem a passagem. Na melodia anacrústica no primeiro compasso a nota *lá*, sétima, e *ré#*, terça, fazem parte do acorde de sexta aumentada; no primeiro tempo *mi*, fundamental, *sol#*, terça, fazem parte de Mi^7 (V^7); no quarto tempo *lá*, sétima, *dó*, nona menor, fazem parte do acorde $Ré\#^o$ ($V^o{}_{b9}/_V$). No segundo compasso, no primeiro tempo a nota *sol#*, terça, e *si*, quinta, fazem parte de Mi^7 (V^7); no quarto tempo a nota *sol*, nona menor, e *sib* (*lá#*), terça, fazem parte de $F\#^7$ ($V^7/_{II}$). No terceiro compasso, no primeiro tempo a nota *fá#*, quinta, e *lá*, sétima, fazem parte de Si^7 ($V^7/_V$); no quarto tempo a nota *fá*, quinta abaixada, e *lá*, sétima, fazem parte do acorde de sexta aumentada. No quarto compasso, no primeiro tempo a nota *mi*, fundamental, e *sol#*, terça,

fazem parte do acorde de Mi^7 (V^7); no quarto tempo o acorde Ré#^{o} ($V^o_{b9/V}$) resolve em Mi^7 no próximo compasso.

Essa passagem lembra significativamente transições de arranjos orquestrais do repertório de Música Clássica. Para fins de comparação, pode-se pegar como exemplo o primeiro movimento da Sinfonia n.40 de Mozart, o *Molto Allegro*. No fim do desenvolvimento, na transição para a reexposição, pode-se observar semelhanças interessantes com o exemplo acima. A melodia das flautas no *Allegro* se assemelha à da voz da soprano no violão; ambas estão no segundo e no terceiro tempos dos compassos 4/4; ambas são melodias descendentes preparadas por aproximações diatônicas ou cromáticas. Da mesma forma, o contracanto dos clarinetes também se assemelha bastante ao das vozes da contralto e do tenor; ambos estão no quarto e primeiro tempos dos compassos; ambos são melodias descendentes compostas por notas dos acordes da harmonia em terças paralelas com aproximações cromáticas e diatônicas; no caso do violão as terças estão invertidas em sextas. Finalmente, o baixo pedal dos fagotes sobre a nota *ré*, dominante da tonalidade da reexposição, se assemelha ao do baixo sobre a nota *mi*, dominante da tonalidade de transição e da próxima transcrição (no exemplo abaixo, as vozes dos clarinetes foram transpostas para dó). Gravação em 4’39” no link: https://youtu.be/-Iz-ah9ka3c?si=P_r7AOTl6y3X-ytd

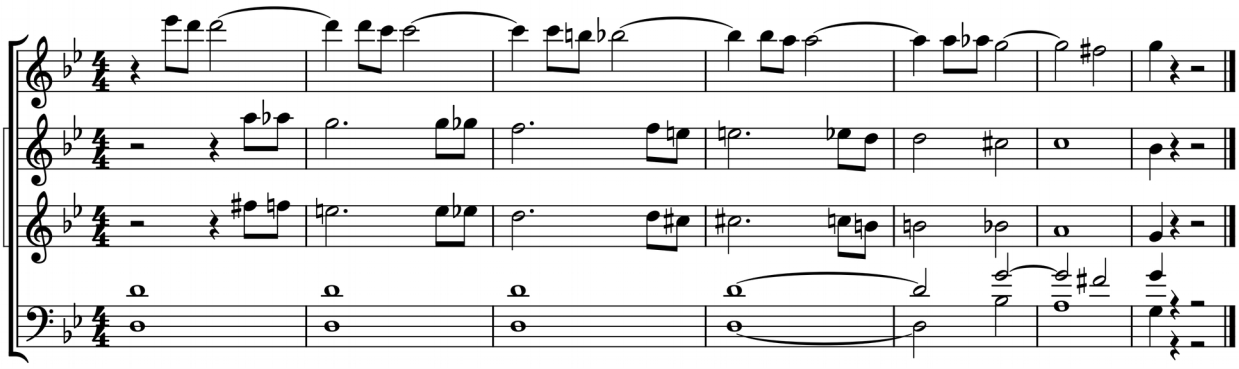


FIGURA 76 – *Sinfonia n.40, Mozart.*

Essa passagem era provavelmente um cliché do período clássico, podendo ser usada e adaptada a diferentes contextos melódicos, harmônicos, rítmicos e formais; como acontecia com outros recursos do classicismo. Através da sua observação, pode-se constatar a habilidade com que Giuliani adaptava para o violão ideias de contextos orquestrais, algo que faz parte da essência das

Rossinianas. O intérprete desse repertório pode e deve explorar diferentes recursos do violão para ressaltar a riqueza do colorido orquestral do arranjo de Giuliani.

Na transição, a frase e sua repetição formam um período. No caso da do *Allegro* de Mozart, não há repetição.



FIGURA 77 – *Transição, Rossiniana n.4*.

O período anterior resolve em uma cadência $V^{o}_{b9/V}$ V. O fragmento de frase abaixo acontece sobre a cadência ii^{2} V, ainda explorando o colorido da tonalidade menor.



FIGURA 78 – *Transição, Rossiniana n.4*.

Em seguida, a mesma ideia se repete uma oitava abaixo.



FIGURA 79 – *Transição, Rossiniana n.4*.

Por fim, o mesmo fragmento ainda se repete uma oitava abaixo e com a melodia na voz do tenor. Está modificado harmonicamente, com o acorde $V^{6}_{4/V}$ no lugar do ii^{2}. No próximo compasso, em vez de um simples acorde sobre o V grau no primeiro tempo, inicia-se uma melodia em padrões de arpejos que se estende por mais cinco compassos na frase seguinte. Esses três fragmentos de frase compõem a antecedente, de seis compassos, enquanto a frase seguinte é a consequente, também em seis compassos. O inicio e final das frases muitas vezes se fundem no mesmo compasso, o que, por vezes, dificulta a visualização de quando acaba uma coisa e começa a outra.



FIGURA 80 – *Transição, Rossiniana n.4*.

Na frase abaixo (considerando também o segundo compasso do exemplo precedente), observa-se, na voz da soprano, a melodia de afirmação do acorde de dominante sobre o arpejo ascendente de Mi Maior (*mi, sol#, si*) em duas oitavas ao longo de três compassos e, depois, na voz do baixo, o arpejo descendente de Mi maior (*mi, si, sol#*) se repetindo em dois compassos e concluindo o período no compasso seguinte.

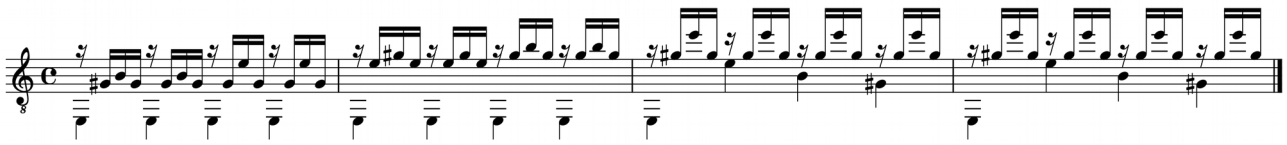


FIGURA 81 – *Transição, Rossiniana n.4*.

A frase abaixo foi elaborada a partir de um motivo retirado da orquestração de Rossini da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*; próxima transcrição. Ele vem de um contracanto na voz dos violinos na primeira repetição da ária. Esta citação anuncia o que está por vir na próxima parte da Rossiniana, como se a construção melódica de Giuliani preparasse o ouvinte gradativamente para a chegada do famoso tema da ópera de Rossini. A composição da introdução, das transições, das variações, das variações de frases e da coda feita com material motívico das árias transcritas na fantasia se mostra uma característica significativa da técnica de escrita de Giuliani; dá unidade a obra e contribui para trazer o colorido da orquestra para o violão. Os compassos abaixo são a frase antecedente, e os compassos das figuras 85 e 86 a consequente, do período que encerra a transição.



FIGURA82 – *Transição, Rossiniana n.4*.

Abaixo, observa-se no segundo violino o motivo da ária usado na frase precedente.

melodia do segundo violino representada na redução



FIGURA 83 – *ária Ah! Quel suon già d'Israele.*

No exemplo abaixo, observa-se outra semi-frase construída sobre a tríade do V grau. Elaborada em oitavas, entre o baixo e a soprano, delineia o arpejo (mi, sol#, si) passando pela nota de aproximação cromática para o *mi*, *ré#*, e, depois de repetir o arpejo uma oitava acima, conclui em *ré* natural no compasso seguinte, sétima do acorde V^7; A mudança do *ré#* para o *ré(♮)* entre a primeira parte da semi-frase e a segunda ressalta o caráter dominante da cadência antes da mudança quase imediata para a tonalidade de Lá Maior no começo da próxima transcrição.



FIGURA 84 – *Transição, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se a reprodução da melodia introdutória retirada da ária da próxima transcrição, *Ah! Quel suon già d'Israele* (figura 86), que se junta a semi-frase dos compassos anteriores para formar a frase consequente deste período.



FIGURA 85 – *Transição, Rossiniana n.4.*

2.1.3 Comparação das fontes entre o *Allegro Maestoso* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Ah! Quel suon già d'Israele* da ópera *Mosè in Egitto*.

A ária está em Lá Maior. Os trompetes (haste para baixo na clave de sol) a anunciam com uma melodia composta pela nota *mi* em dois compassos introdutórios. Os clarinetes (haste para cima na clave de sol) começam a ária tocando a melodia harmonizada a duas vozes acompanhados pelos fagotes (na clave de fá). Pode-se ver a indicação de *sottovoce* pata os trompetes e para os clarinetes e de *decrescendo* nos fins de frase nos dois últimos compassos do exemplo.



FIGURA 86 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

No *Allegro* (p. 9, c. 1), Giuliani optou por transcrever o acompanhamento da orquestra sem as melodias dos cantores. Assim como na ária, a transcrição também está em Lá Maior, dominante da Rossiniana n.4. A melodia introdutória dos trompetes está na voz do tenor nos dois compassos finais da transição. No começo do *Allegro*, as vozes dos clarinetes estão na soprano e na contralto, os trompetes continuam no tenor e a voz mais grave dos fagotes está no baixo. Giuliani fez uma transferência quase exata da orquestração de Rossini para o violão. As indicações de *decrescendo* nos dois últimos compassos do exemplo abaixo são as mesmas da ária.



FIGURA 87 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

A ária continua com a mesma orquestração.



FIGURA 88 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

No *Allegro*, percebe-se o mesmo tipo de adaptação das vozes nos dois primeiros compassos e, depois, a mudança da voz dos trompetes para a soprano e das vozes dos clarinetes para a contralto e para o tenor nos dois últimos compassos do exemplo. As indicações de *decrescendo* dos dois últimos compassos são as mesmas da ária. Esta semi-frase e a semi-frase da figura 87 formam uma frase de oito compassos antecedente de um período.



FIGURA 89 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

A ária continua com a mesma orquestração. A indicação de *decrescendo* nos dois últimos compassos do exemplo continua.



FIGURA 90 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

No *Allegro*, a instrumentação se mantém a mesma. Não há indicação de dinâmica, todavia, o intérprete pode considerar a mesma do trecho correspondente na ária de Rossini. A primeira semi-frase da frase antecedente se repete aqui na formação da consequente.



FIGURA 91 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Em seguida, os clarinetes e o flautins tocam a melodia na ária. Pode-se ver a indicação de *decrescendo* no fim do terceiro compasso.



FIGURA 92 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

No *Allegro*, Giuliani fez uma modificação da melodia e da harmonia no terceiro compasso da semi-frase dos flautins e dos clarinetes. Na ária, Rossini estacionou sobre o V^7 retardando a resolução para o próximo compasso, enquanto Giuliani resolveu no terceiro compasso, mas prolongou essa resolução até o compasso seguinte em uma frase sobre o I grau. Esta semi-frase forma com a semi-frase da figura 91 a frase consequente do período.

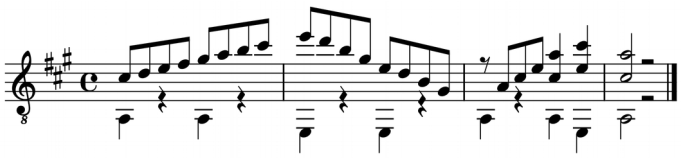


FIGURA 93 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na continuação da ária, os oboés se juntam aos clarinetes para tocar a melodia. Os fagotes fazem o mesmo a partir do fim do terceiro compasso. Pode-se ver a indicação de *decrescendo* nos dois últimos compassos.



FIGURA 94 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

No *Allegro*, a adaptação das vozes continua a mesma, assim como a indicação de dinâmica. Há a omissão da voz dos trompetes nos dois últimos compassos desta semi-frase.

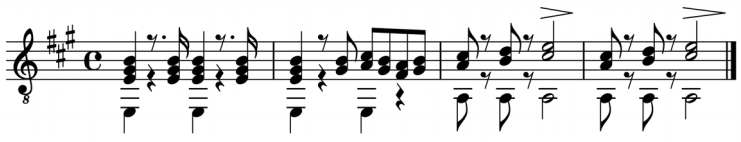


FIGURA 95 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na ária, a orquestração continua a mesma. No fim do quarto compasso, as flautas fazem um fragmento de frase em ritmo anacrústico e se juntam à melodia no compasso seguinte. As indicações de *decrescendo* continuam.



FIGURA 96 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

No *Allegro*, Giuliani faz uma adaptação rítmica e melódica do fragmento anacrústico das flautas do último tempo do compasso. Esta semi-frase e a semi-frase da figura 95 formam uma frase de oito compassos antecedente de um período.



FIGURA 97 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na ária, as flautas se juntam aos clarinetes e aos oboés tocando a primeira voz da melodia na repetição dos dezesseis compassos iniciais. A indicação de dinâmica permanece a mesma.



FIGURA 98 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

A partir desta parte, Giuliani não faz no *Allegro* a repetição completa da estrutura da ária. Ele optou por juntar a frase antecedente acima com o consequente do primeiro período para formar um novo período. Abaixo, tem-se a primeira semi-frase da frase consequente. Giuliani transpôs as vozes da soprano, da contralto e do tenor uma oitava acima, simulando o que acontece na orquestração de Rossini quando as flautas passam a executar a melodia junto com os oboés e os clarinetes.



FIGURA 99 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

As flautas, flautins e clarinetes tocam a melodia de conclusão do trecho. Há indicações de *Forte* e *decrescendo* no terceiro compasso (foi omitido o trecho de oito compassos que não faz parte da transcrição).

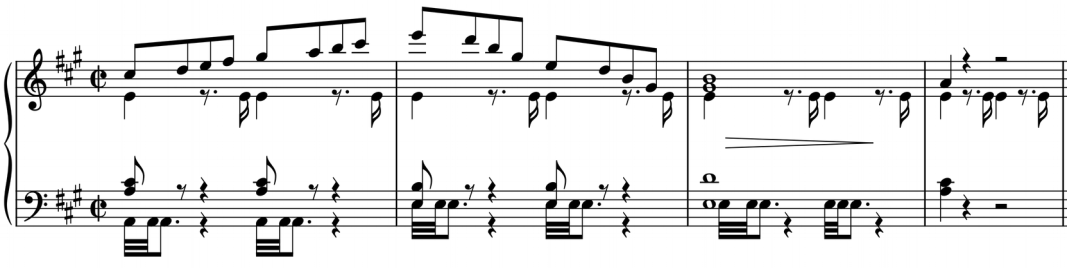


FIGURA 100 – *Ah! Quel suon già d'Israele, Mosè in Egitto.*

No *Allegro*, tem-se a transcrição da semi-frase acima nos mesmos moldes que havia sido feita anteriormente na transcrição. Ela forma com a semi-frase da figura 99 a frase consequente de um período. Como não há indicações de dinâmica, o intérprete pode seguir as mesmas da semi-frase correspondente na ária.

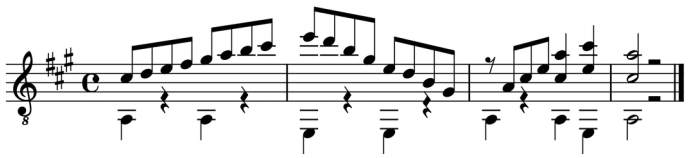


FIGURA 101 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Após a exposição da ária, Giuliani faz duas variações. Elas têm a mesma extensão, 32 compassos, e trabalham mais ou menos dentro da mesma estrutura formal e harmônica da transcrição. Na ópera *Mosè in Egitto*, essa ária é executada três vezes, uma em Lá Maior e duas em Dó Maior, e Giuliani dá importância similar para ela na Rossiniana n.4. As variações trazem elementos novos para a transcrição, mas sem perder características melódicas, harmônicas e formais importantes que trazem unidade à obra.

O tema com variações era o mais apreciado e comum tipo de composição na Viena do início do século XIX. Os músicos não apenas compunham variações sobre qualquer tema, como também as improvisavam (Heck, 1995, p. 177, tradução nossa). As variações de Giuliani refletem as práticas tradicionais pertinentes a esse gênero na linguagem do violão solo. Geralmente em tonalidade maior, seguem fielmente a estrutura e as harmonias do tema. Exceto às em tonalidades menor que se afastam totalmente do tema e da estrutura normal da frase, caracterizando-se como uma composição dentro da composição (Heck, 1995, p. 178, tradução nossa).

A partir daqui, pode-se observar a comparação da transcrição da ária com a primeira variação (p. 9, c. 33). Os compassos originais ficam nos exemplos à esquerda e as suas variações nos à direita.

No exemplo abaixo, o motivo em ritmo anacrústico do terceiro e quarto tempos do segundo compasso da transcrição foi usado na construção da melodia da variação. O motivo foi transformado em tético e colocado no primeiro tempo do primeiro compasso com as notas *dó#, ré, dó#, si* e uma conclusão descendente em *lá*, e foi imitado uma terça acima no primeiro tempo do segundo compasso. A harmonia é sobre o I grau.



FIGURA 102 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani manteve a primeira nota da melodia, *mi*, em mínimas no primeiro e terceiro tempos do primeiro compasso da variação acompanhadas de um contracanto nas vozes da contralto e do tenor que lembra o motivo do exemplo anterior. No segundo compasso, compôs uma melodia com o arpejo de Mi Maior (*mi, sol#, si*) seguido de uma escala descendente de Lá maior. A harmonia é sobre o V^7. É interessante notar na comparação entre a transcrição e a variação que a nota inicial da melodia, *mi*, se mantém nos tempos fortes do primeiro compasso da

variação e que o desenho melódico descendente do segundo compasso se repete no novo fragmento de frase da variação.



FIGURA 103 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na transcrição, o motivo anacrústico *dó#, ré, dó#, si* tem uma versão com a nota *lá.* Provavelmente tenha sido essa versão a inspiração de Giuliani para a variação do exemplo da figura 102. Na variação (à direita), os mesmos dois compassos da figura 102 se repetem. Com o motivo e sua imitação lado a lado, como na figura abaixo, fica fácil perceber a familiaridade entre os dois; a diferença reside no ritmo anacrústico de um e o tético do outro.

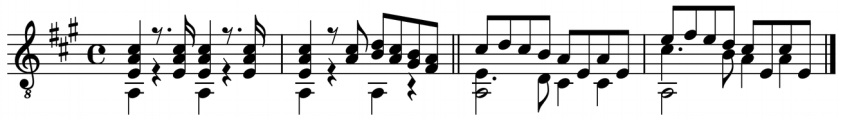


FIGURA 104 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

A melodia ascendente *sol#, lá, si, sol#, lá, si* da voz da contralto é substituída na variação por uma escala cromática ascendente sobre o acorde de V grau que parte da nota *lá#* e resolve no compasso seguinte em *dó#*; é um recurso melódico eficaz para conduzir a melodia para a próxima oitava e trazer um colorido cromático para a variação.



FIGURA 105 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na repetição da frase da transcrição, a variação se repete também, mas com a melodia uma oitava acima.



FIGURA 106 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Algumas fragmentos de frase que se repetem na ária e, consequentemente na transcrição, são tratados de forma diferente por Giuliani na variação. Ao invés de partir do fragmento original (exemplo à esquerda), ele opta por fazer uma variação de uma variação precedente. É o caso do exemplo abaixo. O primeiro compasso é praticamente uma inversão das vozes da versão da primeira variação (exemplo à direita). Percebe-se a melodia com a nota *ré* harmonizada em terças, precedida de uma aproximação cromática, alternando com a nota *mi;* há uma alteração rítmica para adaptação das vozes. No segundo compasso, percebe-se uma escala descendente em terças paralelas que se assemelha ao desenho melódico do segundo compasso da primeira variação.



FIGURA 107 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani manteve nos quatro compassos da variação praticamente a mesma estrutura harmônica da transcrição. No primeiro compasso da transcrição, a melodia percorre a escala ascendente de Lá Maior a partir de *dó#*, terça do acorde, acompanhada do baixo, *lá,* enquanto na variação a melodia também percorre a escala ascendente de Lá Maior, mas a partir de *lá*, fundamental do acorde, e com uma alteração rítmica; de grupos de colcheias passa para grupos de colcheias pontuadas e semicolcheias. No segundo compasso da transcrição, a melodia delineia o arpejo descendente do V^7 acompanhada do baixo, *mi*, enquanto na transcrição ela percorre a escala ascendente de Lá Maior numa continuação do compasso precedente. No terceiro compasso da transcrição, a melodia delineia o arpejo ascendente do I grau até a sua conclusão no quarto compasso, enquanto na variação ela delineia o arpejo descendente do I grau, no primeiro e segundo tempos, e o arpejo descendente do V^7, no terceiro e no quarto tempos, e conclui no quarto compasso no acorde de I grau.



FIGURA 108 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani cria variação rítmica e melódica a partir da acentuação da melodia. Na transcrição, a melodia sobre os acordes do V grau cai sobre o primeiro e terceiro

tempos do compasso e é precedida por semicolcheias que funcionam como um impulso para os tempos *Fortes*. Na variação, Giuliani cria uma melodia ascendente com as notas do arpejo de V^7, *mi, sol#, si, ré* nos tempos *Fortes* precedidos por grupos de colcheias nos tempos fracos que se impulsionam para os tempos fortes. A melodia ascende por graus conjuntos da escala de Lá Maior até a nota *ré* e, depois, volta por salto para a nota *sol#*, terça do acorde, que resolve na nota *lá* no compasso seguinte; a melodia da ária e, consequentemente, da transcrição e de suas variações, é regida por esse movimento em direção ao tempo *Forte* e ressaltar esse impulso, essa resolução, é importante para a tomada de decisões na construção da interpretação.



FIGURA 109 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani optou por fazer a variação tendo como referência a variação do exemplo precedente (figura 109). A estrutura do fragmento de frase foi transposta para o acorde do I grau; que é o acorde dos compassos correspondentes da transcrição (exemplo à esquerda). Há uma pequena variação melódica no começo da linha do baixo e uma variação melódica e harmônica na linha da soprano, que se apresenta como um novo motivo, nos últimos três tempos do compasso. Esse novo motivo tem grande importância na continuação da elaboração da variação; é importante ressaltar a resolução da melodia harmoniza em terças (*ré#, si#* em *mi, dó#*).



FIGURA 110 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani não varia a música a partir do exemplo à esquerda, mas, sim, a partir do motivo criado nos últimos três tempos da variação precedente. A ideia melódica em terças descendentes (que delineia os arpejos Ré#º, Mi Maior e Lá Maior) vai sendo imitada de grau em grau ascendente da escala (*lá, si, dó#*) acompanhada de um contracanto harmonizado com os acordes I^o, I, V^7, I^6_4, i^6_4, V, culminando na melodia que parte da nota ré no próximo compasso. O

acorde de Ré#º (reinterpretado enarmonicamente como Láº) é na verdade um acorde diminuto não-dominante funcionando como um retardo para a tônica.

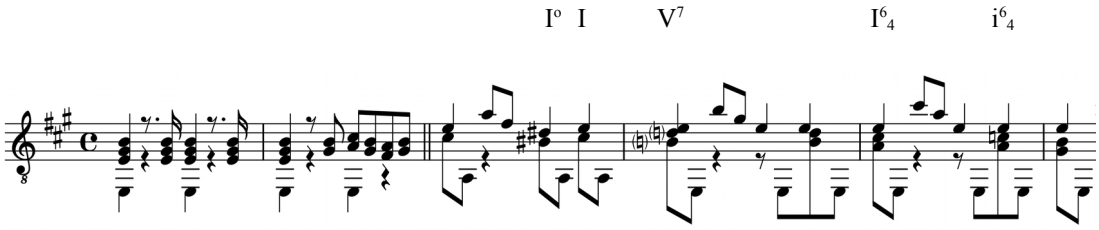


FIGURA 111 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, ainda considerando a ideia de que Giuliani faz variações a partir de outros elementos surgidos no texto musical, chega-se ao ápice da frase iniciada nos exemplos precedentes na nota *ré* e, no contracanto harmonizado, no V grau. Em seguida, conclui-se com um fragmento de frase elaborado com a escala descendente de Lá Maior com uma resolução indireta com aproximação cromática inferior e diatônica superior para a nota fá# no primeiro e segundo tempos do segundo compasso.



FIGURA 112 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, por se tratar de uma repetição na ária, Giuliani também repete a variação correspondente.

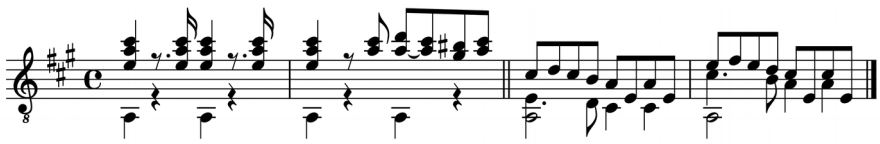


FIGURA 113 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, parte-se novamente da ideia que Giuliani faz variações a partir de outros elementos surgidos no texto musical. A variação abaixo deriva de variações precedentes da frase original (exemplos embaixo). Observa-se que no primeiro compasso da variação as vozes do contracanto estão uma oitava acima comparadas ao primeiro exemplo à esquerda (exemplo embaixo) e, no segundo compasso, repete-se a melodia descendente em terças do exemplo à direita.

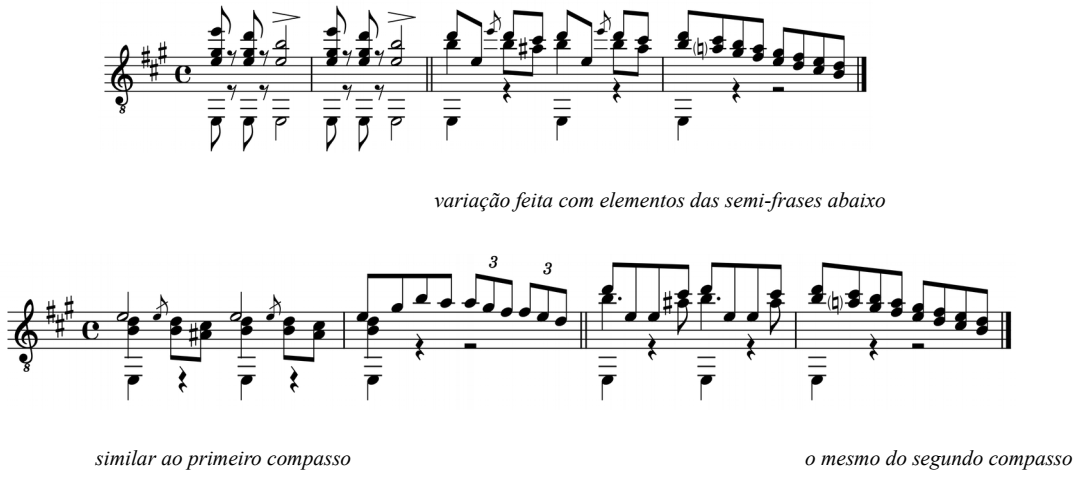


FIGURA 114 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

O exemplo abaixo corresponde ao mesmo analisado na figura 108.



FIGURA 115 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Abaixo, pode-se observar a comparação da transcrição da ária com a segunda variação (p. 10, c. 17). Os compassos originais ficam nos exemplos à esquerda e as suas variações nos à direita.

Como visto anteriormente, em alguns fragmentos de frase acordes que acompanham a melodia caem sobre o primeiro e terceiro tempos do compasso, os *Fortes*, e são precedidos por acordes sobre semicolcheias que funcionam como um impulso para esses tempos. No primeiro compasso da variação, observa-se que o acorde do I grau continua nos tempos *Fortes*, com a melodia *dó#* agora na voz do tenor, precedido por um motivo em tercinas que tem a mesma função da semicolcheia de se impulsionar para os tempos *Fortes* e que dá origem, no segundo compasso, a um fragmento de frase em tercinas composto do arpejo ascendente do I grau. Estes dois compassos tem papel de destaque na elaboração de toda a segunda variação. É um exemplo de como Giuliani acrescenta elementos novos à variação sem abandonar as características que trazem unidade à obra.

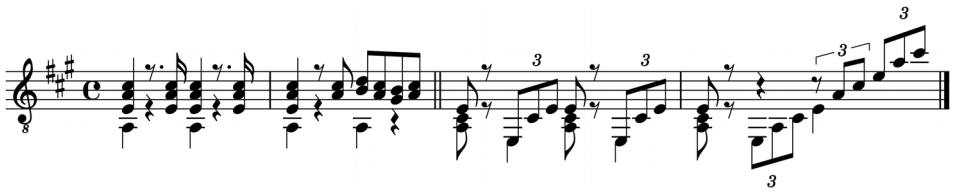


FIGURA 116 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, o contorno melódico, a harmonia e o ritmo têm pequenas alterações na versão da variação; a melodia descendente *mi, ré, si* passa a ser *ré, si*; a nota si ainda está no terceiro tempo sobre o acorde de Mi e é precedida pelo motivo em tercinas com aproximações cromáticas para quinta e para terça do acorde (analisada harmonicamente é um encadeamento $E^{o}\,E^{7}$, um acorde diminuto não-dominante funcionando como um retardo para o V^{7}). A harmonia tem o Mi, V grau, no terceiro tempo na mesma disposição do original, mas uma oitava acima; há uma mudança rítmica com a presença da tercina que se impulsiona para o tempo *Forte*, com a mesma origem discutida no exemplo precedente, e o baixo *mi* apenas no quarto tempo dos compassos.



FIGURA 117 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

O fragmento de frase abaixo não foi elaborado a partir do seu correspondente na transcrição, à esquerda, e sim dos compassos do exemplo da figura 116. No segundo compasso, o acorde de $V^{o}{}_{b9}/_{V}$ aparece no primeiro tempo e, a partir do segundo tempo, delineia a melodia ascendente em tercinas que se dirige ao V^{7} no compasso seguinte.



FIGURA 118 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na variação do trecho à esquerda, Giuliani escreveu um fragmento de frase em tercinas com notas da escala cromática descendente partindo do acorde do V^{7}, no primeiro tempo, percorrendo os dois compassos até chegar na nota *dó#* no exemplo seguinte.

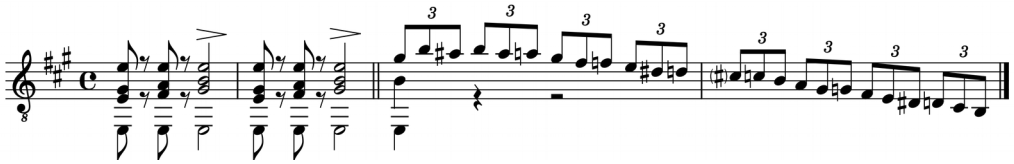


FIGURA 119 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

O exemplo abaixo já foi analisado no exemplo da figura 116.

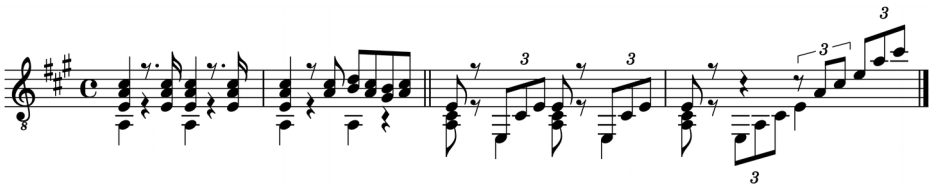


FIGURA 120 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

O exemplo abaixo já foi analisado no exemplo da figura 117.



FIGURA 121 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No primeiro compasso do exemplo abaixo (transcrição no exemplo de cima; variação no de baixo), a melodia da transcrição percorre a escala de Lá Maior sobre a harmonia do I grau, enquanto na variação delineia em tercinas o arpejo ascendente do I grau; a nota *ré* na última colcheia do terceiro tempo evita a repetição da nota *mi* e enriquece a melodia. No segundo compasso, a melodia da transcrição delineia o arpejo descendente do V^7 em duas oitavas, enquanto na variação delineia o arpejo descendente de V^7 com uma resolução indireta, com aproximação cromática ascendente e aproximação diatônica descendente, para a nota *mi* do terceiro tempo e uma resolução indireta, com aproximação diatônica de semitom ascendente e uma aproximação diatônica descendente, para a nota *ré* do quarto tempo e com o s*i*, última nota do arpejo, resolvendo em *lá* no compasso seguinte; há uma alteração rítmica para acomodar as novas notas ao compasso. No terceiro compasso, a melodia da transcrição delineia o arpejo ascendente do I grau em uma frase que conclui no quarto compasso, enquanto na variação faz a mesma coisa, mas com o ritmo em tercinas e, consequentemente, com uma versão mais longa do arpejo; a nota *sol#* na última colcheia do primeiro tempo do terceiro compasso enriquece a melodia.

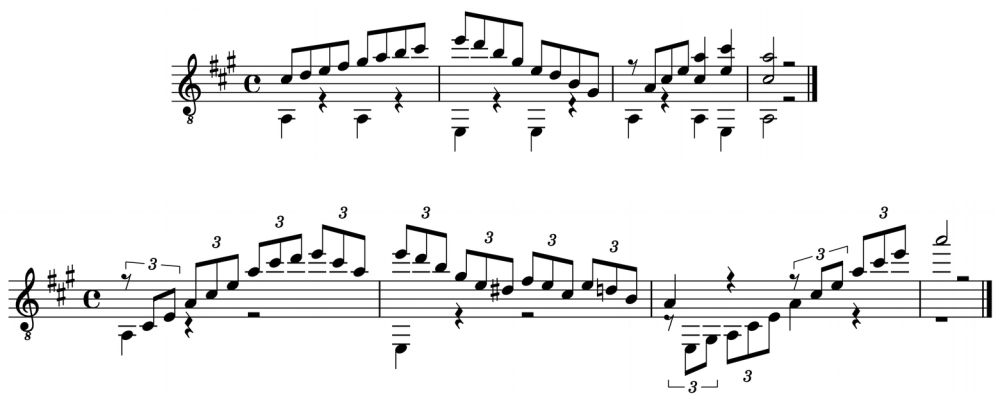


FIGURA 122 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, a frase na transcrição está sobre o V^7, Mi^7. Na variação, está sobre o $V/_{VI}$, Dó#. Esta variação foi feita tendo como referência a variação da figura 116. Os motivos em tercinas delineiam o arpejo $Si\#^o$, $V^o{}_{b9}$ de Dó#, e resolvem no Dó# nos tempos *Fortes*. Na continuação, o fragmento de frase em tercinas do segundo compasso é composto de cromatismo ascendente e de notas da escala descendente de *Fá#* menor harmônica. Giuliani combinou duas abordagens diferentes nesta variação. Primeiramente, fez um paralelo com a transcrição na escolha do grau da escala sobre o qual desenvolveria a frase; o original tem o V, Mi Maior, como harmonia, enquanto na variação Giuliani escolheu $V/_{vi}$; o vi, tônica relativa, é o acorde do compasso seguinte

que substitui o I grau na função tônica; na transcrição, tem-se a dominante e, na variação, a dominante secundária do vi grau. Em segundo lugar, Giuliani fez o paralelo com uma variação precedente (figura 116) na organização da estrutura da frase.



FIGURA 123 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani escolheu a harmonia de um outro acorde de função tônica para criar variação e desenvolver a frase. A variação está escrita em uma melodia em tercinas sobre a harmonia do VI grau, com alternância com o $V^{o}_{b9}/_{VI}$, no quarto tempo do primeiro compasso e no segundo tempo do segundo.



FIGURA 124 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, a variação foi feita tendo como referência a variação da figura 123. Os motivos em tercinas delineiam o arpejo Lá#^{o}, V^{o}_{b9} de Si ($V/_{V}$), e resolvem no Si nos tempos *Fortes*. Na continuação, o fragmento de frase em tercinas do segundo compasso é composto de cromatismo ascendente e de notas da escala descendente de Mi Maior. Como nos exemplos precedentes, Giuliani combinou duas abordagens diferentes nesta variação; o paralelo com a transcrição na escolha do grau da escala sobre o qual desenvolveria a frase (a transcrição está sobre o V grau e Si é o dominante secundário do acorde do próximo compasso, Mi) e o paralelo com uma variação precedente na organização da estrutura da frase.



FIGURA 125 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, Giuliani escolheu um acorde de função dominante, diferentemente do acorde de função tônica do original, para criar variação e desenvolver a frase. A variação foi feita tendo como referência a da figura 124 e está escrita em uma melodia em tercinas sobre a harmonia do V grau, com alternância com o $V^{o}{}_{b9}/_{V}$ no quarto tempo do primeiro compasso e no segundo tempo do segundo.

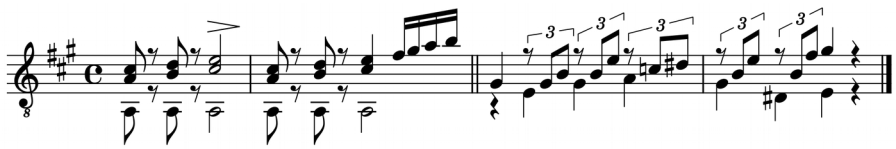


FIGURA 126 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

A variação abaixo foi feita tendo como referência a da figura 116. A estrutura é muito similar à original e está sobre o I grau. Os motivos em tercinas do segundo e quarto tempos que antes delineavam o arpejo do próprio I grau, agora delineiam o arpejo do V^{7}. A escala em tercinas do segundo compasso ainda delineia o arpejo do I grau, mas começando na fundamental.

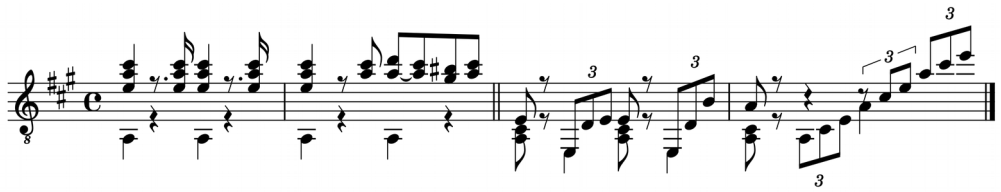


FIGURA 127 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

A variação abaixo foi feita tendo como referência a da figura 127 e está sobre o IV grau da escala. Os motivos em tercinas do segundo e quarto tempos do primeiro compasso delineiam o arpejo $Lá^{7}$, $V^{7}/_{IV}$. O fragmento de frase em tercinas do segundo compasso delineia o arpejo do IV.



FIGURA 128 – Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.

No exemplo abaixo, a ideia original da transcrição foi completamente abandonada por Giuliani em favor do desenvolvimento melódico e harmônico da semi-frase precedente; exemplos das figuras 127 e 128 (transcrição no exemplo de cima; variação no exemplo de baixo).

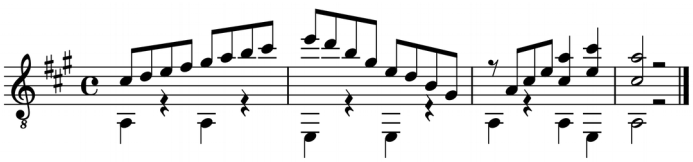


FIGURA 129 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

A semi-frase abaixo é a conclusão das ideias que foram desenvolvidas na semi-frase dos quatro compassos precedentes (figuras 127 e 128). Juntas, fazem parte de uma frase de oito compassos desenvolvida com aquele motivo em tercinas de impulso para os tempos *Fortes*. A variação chega ao seu ponto culminante com a combinação de elementos novos àqueles que foram elaborados a partir do motivo básico da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*. A primeira semi-frase foi elaborada sobre o I grau (figura 127) e o IV (figura 128). A segunda foi elaborada sobre a cadência I^6_4 V^7 I (figura 130). Ela se inicia com a frase anacrústica descendente *lá, sol#, fá#, mi* (ver figura 128) resolvendo no I^6_4 no primeiro compasso, seguida pelo contracanto ascendente *mi, lá, dó#, mi* na voz da soprano. O segundo compasso se inicia com a frase anacrústica ascendente *lá#, dó#, mi, ré* resolvendo no V^7, seguida pelo contracanto ascendente *mi, sol#, si, mi*. O terceiro compasso se inicia com a frase anacrústica ascendente *sol#, si#, mi, dó#* resolvendo no I grau, seguida pelo contracanto sobre o arpejo de Lá Maior ascendente em três oitavas que conclui a variação na nota *lá* no quarto compasso. O contracanto na voz da soprano delineia os acordes da cadência no primeiro (Lá Maior) e no segundo (Mi Maior) compassos e, no terceiro, desenvolve o fragmento sobre o arpejo de Lá Maior que se estende até a conclusão da variação.



FIGURA 130 – *Allegro Maestoso, Rossiniana n.4.*

A transição (p. 11, c. 17) para a transcrição da ária *Piacere ugual gli dei* começa com uma frase antecedente em ritmo anacrústico. Ela percorre a escala descendente de Lá Maior (*lá, sol#, fá#, mi, ré, dó#, lá*) com aproximações cromáticas e diatônica de semitom ascendentes para algumas notas (*lá, sol#, mi# fá#, ré# mi, dó# ré, si# dó#, lá*) e, em seguida, delineia o arpejo de Lá Maior (*lá, dó#, mi*) com uma aproximação diatônica dupla ascendente para a repetição da nota *lá* (*fá#, sol# lá, dó#, mi*). É executada em oitavas melódicas em semicolcheias, recurso instrumental virtuosístico que desperta grande interesse pela passagem e acontece sobre um baixo pedal na nota *lá*, tônica do momento.



FIGURA 131 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Em seguida, a frase consequente percorre a escala descendente de Lá Maior (*lá, sol#, fá#, mi, ré, dó#, si, lá*) com aproximações cromáticas e diatônicas de semitom ascendentes para algumas notas (*lá, sol#, mi# fá#, ré# mi, dó# ré, si# dó#, lá# si, sol# lá*) em um baixo pedal em *lá* na primeira parte da frase e harmonizada com a cadência $V/_{ii}$ ii V^7 I $V/_{ii}$ ii^6 V^7 I a partir do segundo tempo do segundo compasso. É executada em terças melódicas em semicolcheias, outro recurso instrumental virtuosístico que desperta grande interesse pela passagem. É quase a mesma frase da antecedente, porém com modificações harmônicas e melódicas para abrigar a cadência e dar um caráter conclusivo a melodia.



FIGURA 132 – *Transição, Rossiniana n.4.*

A modulação para a nova tonalidade começa no período abaixo. No primeiro compasso da frase antecedente, a melodia está sobre o acorde de V^7 , Mi^7, com as notas *sol#* e *si* precedidas por notas de aproximação diatônica de semitom, *lá sol#*, e cromática, *lá# si*, respectivamente, nos três primeiros tempos e, no quarto tempo, a nota *sol#* precedida por uma nota de aproximação diatônica de semitom, *lá sol#,* e, na sua repetição, por uma de aproximação cromática, *fáx sol#;* resolvendo na nota *lá* sobre o I grau no segundo compasso. No terceiro compasso, prossegue sobre o V^7 com as

notas diatônicas da escala de Lá Maior *si, ré, dó#, si* em um motivo que se repete nos quatro tempos do compasso. No quarto compasso, esse motivo é transposto sobre a nota *dó#*, terça do acorde de $Lá^7$, e apresenta uma modificação do ritmo. O acorde de $Lá^7$ poderia ser analisado como $V^7/_{IV}$ em Lá Maior, mas, nesse momento, já começa a funcionar como V^7 da tonalidade de Ré Maior. Da mesma forma, o baixo pedal na nota *lá* passa a ter outro significado no contexto harmônico, agora como baixo pedal de dominante. No quinto compasso, o ritmo do motivo é modificado novamente. Melodicamente há menos notas, todavia, ritmicamente, a melodia fica mais movimentada e com ênfase na tônica da nova tonalidade, *ré,* precedida pela sensível, *dó#*, sobre o acorde de I grau, Ré Maior, dando a sensação de chegada a um ponto culminante.



FIGURA 133 – *Transição, Rossiniana n.4.*

A frase consequente começa afirmando a nova tonalidade sobre o acorde do V^7, $Lá^7$. Inicialmente, é composta pela quinta e pela sétima, *mi-sol*, apresentadas em intervalos harmônicos de sexta, décima, sexta e terça precedidos por aproximações cromática, $^{ré\#}$*mi*, e diatônica de semitom, $^{fá\#}$*sol,* sobre o baixo pedal de dominante (reinterpretado enarmonicamente, percebe-se que é o acorde diminuto não dominante $Lá^{o}$ agindo como um retardo para $Lá^7$). No terceiro compasso, o intervalo de quarta aumentada, *ré-sol#,* compõe o acorde de $V^7/_V$, Mi^7, que resolve no V^7, $Lá^7$, no compasso seguinte.



FIGURA 134 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Em seguida, observa-se a melodia diatônica descendente em intervalos de sextas harmônicas e a sua continuação harmonizada sobre a cadência I^6_4 V I^6_4 V, em Ré Maior. O baixo pedal em *lá* faz com que a modulação seja suave e também gera interesse com as sonoridades resultantes da combinação dos acordes com o baixo que se repete.

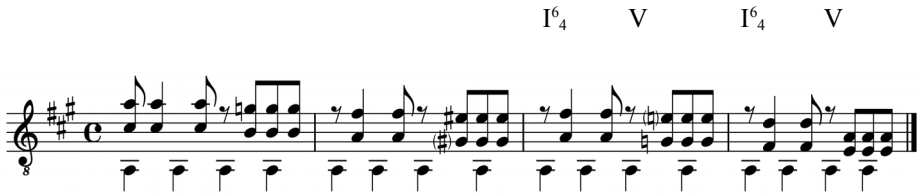


FIGURA 135 – *Transição, Rossiniana n.4.*

O emprego que Giuliani faz do baixo pedal nesta transição, e em outras partes da Rossiniana n.4, é semelhante ao que Schoenberg descreve para esse recurso. Segundo o compositor austríaco, o baixo pedal é encontrado nos finais de transições e de elaborações, enfatizando o término de uma modulação precedente e preparando a reintrodução da tônica; sendo usado também com frequência nas obras primas com propósitos expressivos e pictóricos (Schoenberg, 1996, p. 58). Na transição de Giuliani, observa-se inicialmente um período na tonalidade de partida elaborado com ideias que são uma resposta ao desenvolvimento motívico da seção anterior. Em seguida, observa-se um segundo período, cuja frase antecedente, modulante, foi elaborada com a continuação do desenvolvimento motívico do período anterior, enquanto a frase consequente, elaborada com material motívico da próxima seção, enfatiza o término da modulação, afirma a nova tonalidade e prepara a introdução da tônica na próxima transcrição. Em toda a transição o uso do baixo pedal traz dramaticidade à passagem e auxilia na construção da imagem orquestral.

A técnica de escrita de Giuliani dá unidade à obra por meio do uso e desenvolvimento de motivos. O compositor é um artesão que tece gradativamente o tecido musical combinando os motivos e suas derivações em novas paisagens, contudo sempre respeitando os laços que mantém a coerência da obra. Esta abordagem se manifesta recorrentemente na criação das partes complementares da Rossiniana n.4 e se manifesta nesta transição com a modificação gradativa do motivo. Essa modificação pode se dar no âmbito das notas, com a manutenção e a modificação das relações intervalares, ou do ritmo. Giuliani empregou algumas técnicas de imitação no desenvolvimento da transição, apresentando versões do motivo aumentado, diminuído e adaptado com propósitos expressivos.

A melodia da segunda variação da transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* foi elaborada de maneira a chegar ao seu ápice na sua conclusão, compasso em que a transição começa em ritmo anacrústico. O motivo se acelera melódica e harmonicamente gradativamente e chega ao seu ponto culminante no fim do diálogo entre a melodia e o contracanto.

aceleração gradativa por meio de maior movimentação melódica e harmônica no diálogo da melodia com o contracanto



FIGURA 136 – *Transição, Rossiniana n.4.*

No começo da transição, o motivo passa por uma nova aceleração por meio da reorganização rítmica das tercinas no tempo, passando para disposição pausa de semicolcheia/três semicolcheias que dura todo o primeiro período.

versão ritmicamente modificada do motivo

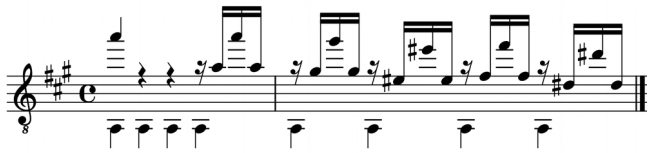


FIGURA 137 – *Transição, Rossiniana n.4.*

No período seguinte, o motivo passa por novas acelerações por meio da reorganização do ritmo até chegar à sua versão mais rápida, ressaltando a resolução da sensível na tônica da nova tonalidade no fim da frase antecedente.

a aceleração rítmica do motivo continua



FIGURA 138 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Da mesma forma, constata-se que Giuliani preparou a chegada da transcrição da ária *Piacere ugual gli dei* gradativamente, citando o seu motivo na elaboração da frase consequente.

Para compreender essa citação, primeiramente, deve-se visualizar o processo de imitação do motivo da ária.

Observa-se na melodia da ária *Piacere ugual gli dei* três fragmentos de frase.



FIGURA 139 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Em seguida, colocando a melodia em destaque, observa-se três versões do motivo nesses fragmentos; a original, sua variação e sua transposição para o sexto grau, *si*.

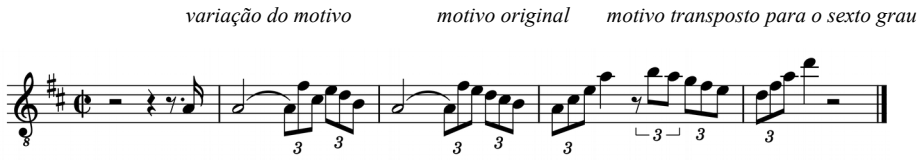


FIGURA 140 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Finalmente, isola-se a parte mais marcante do motivo, isola-se as suas notas principais e se faz a sua versão aumentada. Finalmente, faz-se a adaptação rítmica do motivo com propósitos expressivos e a sua versão aumentada.



FIGURA 141 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Giuliani elaborou a primeira semi-frase da frase consequente do segundo período com um fragmento da imitação do motivo rítmico aumentado e adaptado ritmicamente.



FIGURA 142 – *Transição, Rossiniana n.4.*

Já a segunda semi-frase foi elaborada com a imitação aumentada e ritmicamente adaptada do motivo rítmico.

imitação aumentada e ritmicamente adaptada do motivo da ária Piacere ugual gli dei



FIGURA 143 – *Transição, Rossiniana n.4.*

2.1.4 Comparação das fontes entre o *Maestoso* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Piacere ugual gli dei* da ópera *Matilde di Shabran* de Rossini

A ária *Piacere ugual gli dei*, em Dó Maior, começa com a exposição do tema pelo tenor, Corradino.



FIGURA 144 – *Piacere ugual gli dei, Matilde di Shabran.*

No *Maestoso* (p. 12, c. 1), o tema é a exposto na voz da soprano em Ré Maior, tonalidade da Rossiniana n.4.

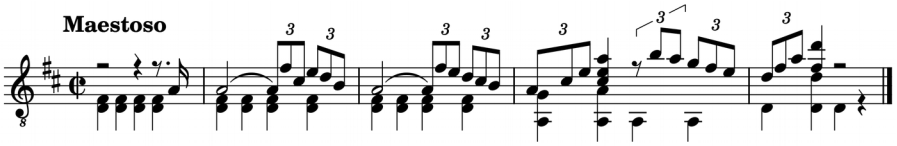


FIGURA 145 – *Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na ária, o tema segue na voz do tenor. Observa-se indicações de *decrescendo* no segundo e quarto compassos do exemplo abaixo.



FIGURA 146 – *Piacere ugual gli dei, Matilde di Shabran.*

Na transcrição, o tema segue na voz da soprano.



FIGURA 147 – *Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na ária, o tema segue na voz do tenor. Observa-se indicações de articulação, como os ligados de duas notas seguidos de *staccato* no primeiro compasso e os ligados de três notas a partir do segundo compasso, e de dinâmica, com o *crescendo* no quarto compasso.



FIGURA 148 – *Piacere ugual gli dei, Matilde di Shabran.*

Giuliani fez uma versão mais curta da frase acima eliminando o antepenúltimo e o penúltimo compassos. As indicações de articulação e dinâmica do exemplo acima podem ser usados aqui.

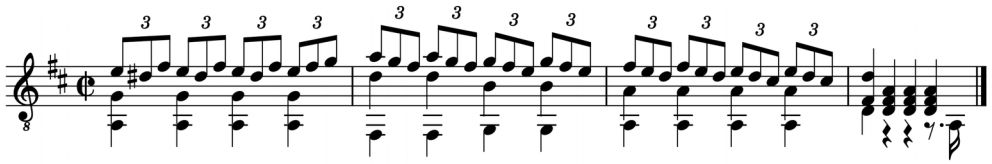


FIGURA 149 – *Maestoso, Rossiniana n.4.*

A melodia é retomada na voz da soprano, Matilde di Shabran.



FIGURA 150 – *Piacere ugual gli dei, Matilde di Shabran.*

Na transcrição, a melodia passa para o baixo.

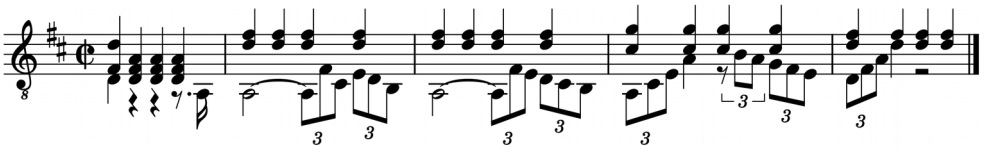


FIGURA 151 – *Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na ária, a melodia segue na voz da soprano.



FIGURA 152 – *Piacere ugual gli dei, Matilde di Shabran.*

Na transcrição, a melodia segue na voz do baixo.



FIGURA 153 – *Maestoso, Rossiniana n.4.*

Na ária, a melodia segue na voz da soprano.

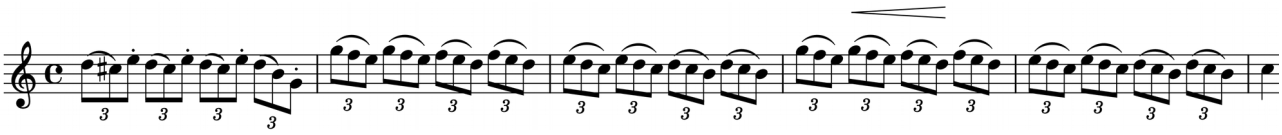


FIGURA 154 – *Piacere ugual gli dei, Matilde di Shabran.*

Na transcrição, a melodia segue inicialmente no baixo, mas logo passa para a voz da soprano e, neste caso, apresentando a frase completa da ária com pequenas diferenças no terceiro e quarto tempos do primeiro compasso e primeiro e segundo tempos do segundo.

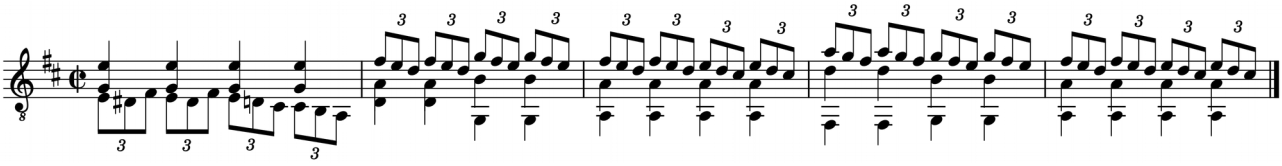


FIGURA 155 – *Maestoso, Rossiniana n.4.*

2.1.5 Comparação das fontes entre o *Più Mosso* da Rossiniana n.4 (Op.122) e a ária *Non v'è del Conte Asdrubale* da ópera *La pietra del paragone* de Rossini

A passagem de *Non v'è del Conte Asdrubale*, em Sol Maior, usada por Giuliani na transcrição para o *Più Mosso* é precedida na ária por uma marcha de 8 compassos harmonizada com a alternância do V^7 e do I; um compasso para cada acorde. No exemplo abaixo, pode-se ver uma redução simplificada da parte da orquestra.



FIGURA 156 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

A transcrição de Giuliani, em Ré Maior, também é precedida no *Più Mosso* (p. 12, c. 27) por uma marcha, de 16 compassos, harmonizada com a alternância do V^7 e do I; quatro compassos para cada acorde. No exemplo abaixo, pode-se ver a marcha na Rossiniana n.4.



FIGURA 157 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Apesar das diferenças de tamanho, harmonia e melodia, essas duas marchas introdutórias têm caráter muito similar e preparam o clima para a entrada do grande final operístico da ária de Rossini e da Coda da Rossiniana n.4 de Giuliani.

A frase que Giuliani transcreveu na composição do Più Mosso se repete duas vezes na ária com um *crescendo* e um *acelerando* na orquestra em cada repetição. No exemplo abaixo, observa-se uma redução simplificada da parte da orquestra e da melodia da soprano.

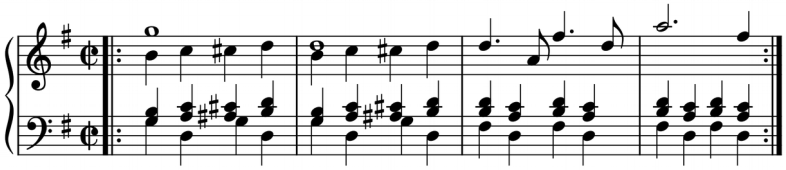


FIGURA 158 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

Como acontece na ária *Non v'è del Conte Asdrubale*, o trecho de quatro compassos abaixo é repetido duas vezes na transcrição em duas variações. Giuliani consegue simular nas variações o efeito de *crescendo* e *acelerando* da orquestra. Primeiramente, com a versão em arpejos na primeira variação e, depois, com a melodia da contralto uma oitava acima na segunda variação. Com o emprego de manipulação de tempo e dinâmica, o intérprete pode alcançar um resultado expressivo nessa passagem. Neste exemplo, observa-se a frase original da ária transposta para *Ré* Maior.

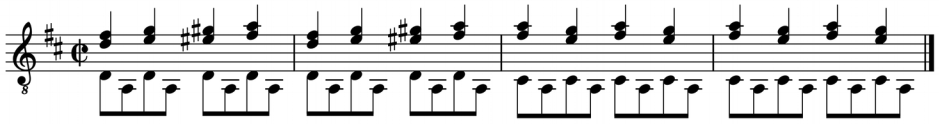


FIGURA 159 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, observa-se a primeira variação com a versão em arpejos.



FIGURA 160 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, observa-se a segunda variação com a melodia da voz da contralto uma oitava acima em comparação a variação precedente e agora cantada pela soprano.



FIGURA 161 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Assim como no final da ária *Non v'è del Conte Asdrubale*, a Coda da Rossiniana n.4 reproduz o clima do grande final operístico reafirmando a tonalidade com a alternância de frases de grande volume e expressividade sobre cadências, como por exemplo V^7 I.

Nos exemplos abaixo, pode-se ver em uma redução simplificada as cadências que Rossini escreveu na ária a partir da marcha introdutória citada acima. A gravação desta passagem da ária está disponível a partir de 5'08" no link: https://youtu.be/YUmZKJgD60E?si=DqfyjvY9htPp_CZO

Marcha;



FIGURA 162 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

Frase da transcrição;



FIGURA 163– *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

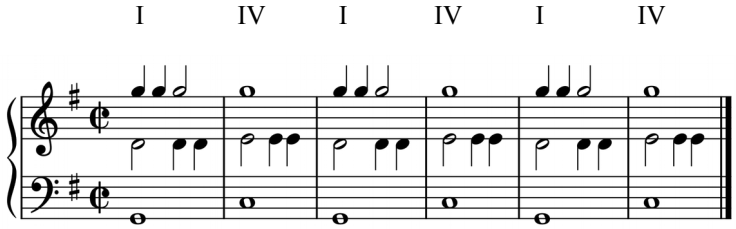


FIGURA 164 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

Neste fragmento de frase, o primeiro tempo está no acorde de Sol Maior, todavia a melodia está na escala de Sol menor;



FIGURA 165 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

Neste fragmento de frase, observa-se o acorde de empréstimo da tonalidade de Sol menor, bVI;

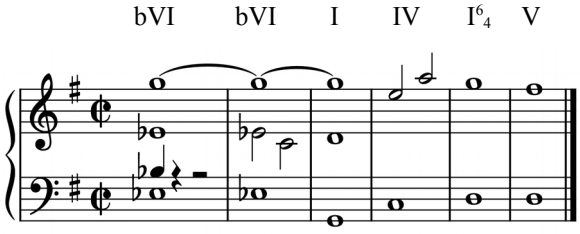


FIGURA 166 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*.

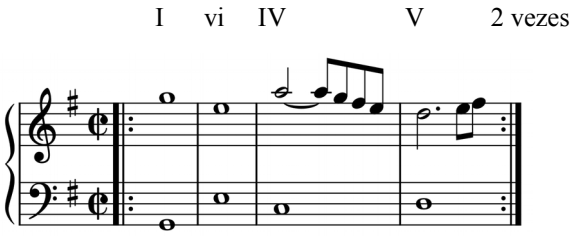


FIGURA 167 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

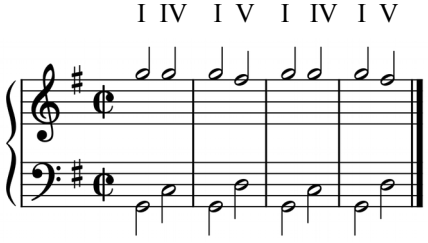


FIGURA 168 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

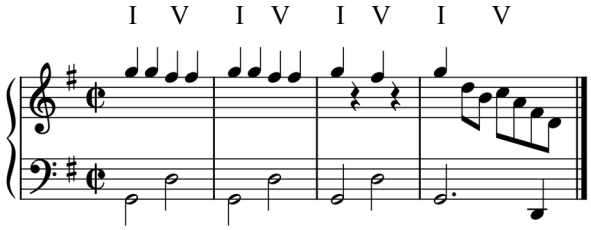


FIGURA 169 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

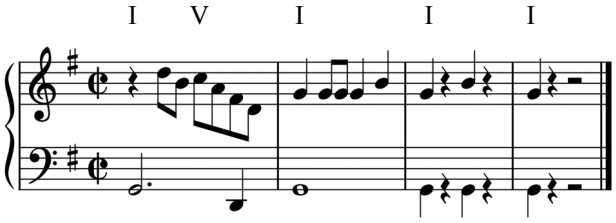


FIGURA 170 – *Non v'è del Conte Asdrubale, La pietra del paragone.*

Nos exemplos abaixo, pode-se ver as cadências que Giuliani escreveu no *Più Mosso* a partir da marcha introdutória citada acima. Omitiu-se uma repetição de 26 compassos. Paralelos com o primeiro movimento da Sinfonia n.40 de Mozart, o *Molto Allegro*, são feitos em alguns exemplos para demonstrar o caráter orquestral da composição de Giuliani.

Marcha;

I



FIGURA 171 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

V



FIGURA 172 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

I



FIGURA 173 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

V

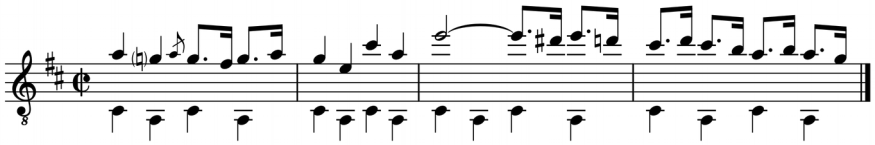


FIGURA 174 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Frase da transcrição;

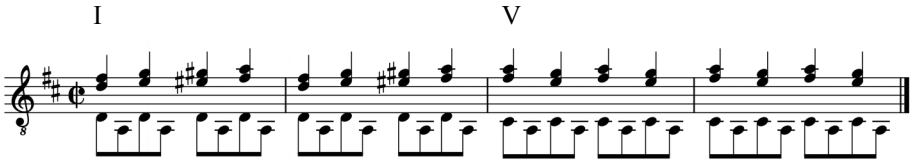


FIGURA 175 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Primeira variação;

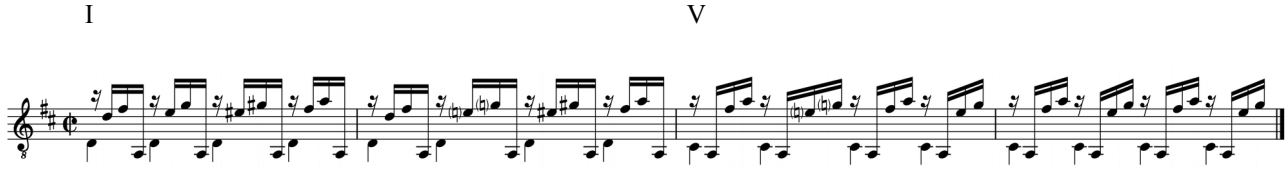


FIGURA 176 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Segunda variação;



FIGURA 177 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, a melodia foi elaborada na voz do baixo;

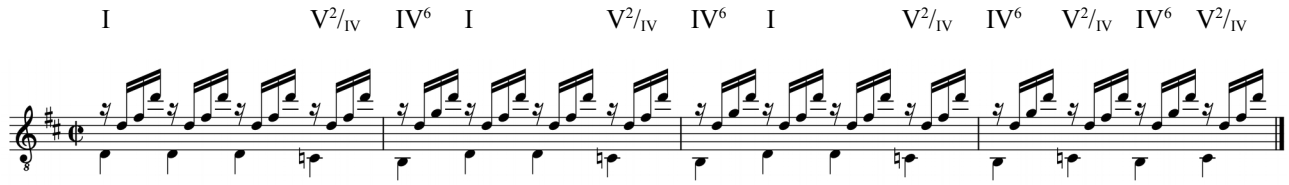


FIGURA 178 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

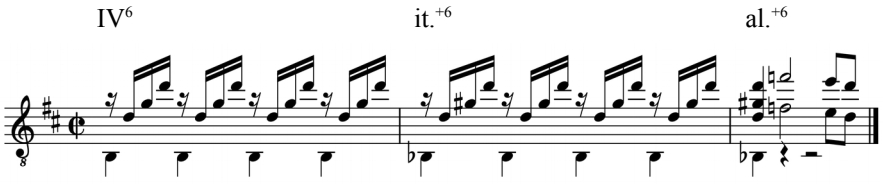


FIGURA 179 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste fragmento, a melodia é elaborada sobre uma progressão de acordes para o I grau sobre um baixo pedal na dominante.

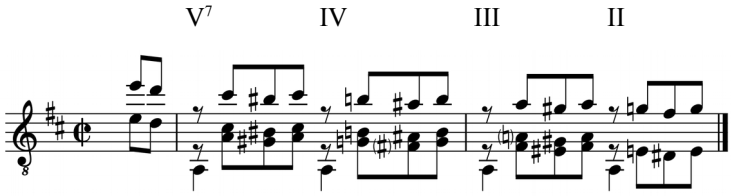


FIGURA 180 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, observa-se no *Molto Allegro* da Sinfonia n.40 o emprego do baixo pedal na dominante, *ré*, sob uma melodia elaborada sobre a alternância da cadência para dominante ($V^{o}_{b9}/_{V}$ V^{7}) em cinco compassos; com aceleração do ritmo da cadência. A passagem está em Sol menor. Gravação em 22” no link: https://youtu.be/-Iz-ah9ka3c?si=j-dAnD0Zj8Xl6DbP



FIGURA 181 – *Sinfonia n.40, Mozart.*

No fragmento abaixo, a melodia na voz do baixo caminha pelas inversões do I e do $V^{o}{}_{9}/_{V}$ com o auxílio da nota da sol, da escala de Ré Maior, e de aproximações cromáticas para a quinta do I e para terça do $V^{o}{}_{9}/_{V}$.



FIGURA 182 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, observa-se uma cadência sobre o baixo pedal de dominante;

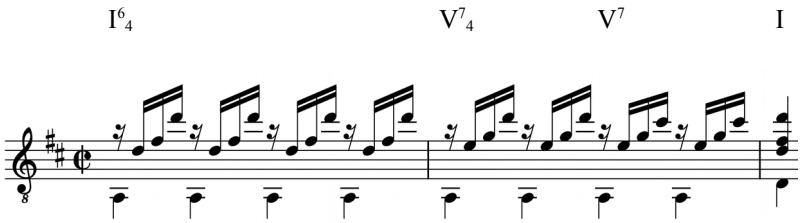


FIGURA 183 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

As escalas em intervalos melódicos de oitava são uma ferramenta de composição que simula no violão os grandes uníssonos orquestrais que acontecem frequentemente nas codas e nas passagens de transição em óperas e sinfonias. É um recurso que funciona muito bem no violão, mas que depende do emprego da energia e da velocidade típicas dessas passagens grandiosas para atingir o resultado desejado.



FIGURA 184 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, observa-se no *Molto Allegro* da Sinfonia n.40 de Mozart o emprego do uníssono orquestral. Tanto no *Più Mosso* quanto na Sinfonia de Mozart, ele antecede passagens de

afirmação da tonalidade com cadências para dominante ou para a tônica. Gravação em 1’38” no link: https://youtu.be/-Iz-ah9ka3c?si=UUGjiuj9ZFR561hj



FIGURA 185 – *Sinfonia n.40, Mozart.*

Neste exemplo, observa-se a melodia escrita na linha do baixo sobre acordes dominantes que integram uma cadência para a dominante;

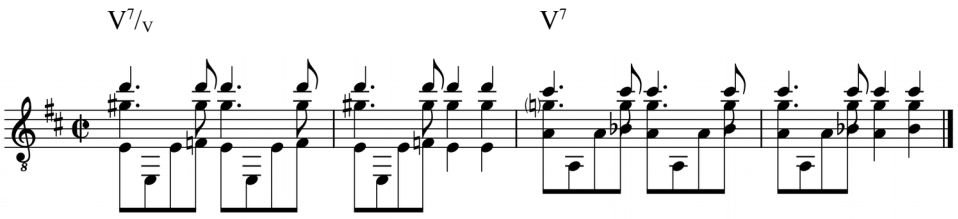


FIGURA 186 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Em seguida, acontece a cadência para a tônica;

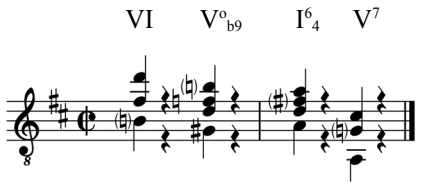


FIGURA 197 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, observa-se no *Molto Allegro* da Sinfonia n.40 de Mozart a repetição em cinco compassos da cadência (V^7 I) para a tônica do segundo grupo temático no final da exposição. Gravação em 1'43" no link: https://youtu.be/-Iz-ah9ka3c?si=WTCwnSpIgSxdFl5L



FIGURA 188 – *Sinfonia n.40, Mozart.*

A frase abaixo se repete duas vezes. A melodia está na voz do baixo no primeiro e segundo compassos;

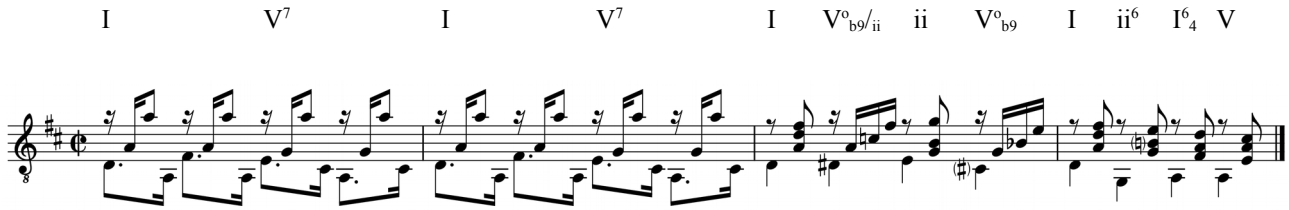


FIGURA 189 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

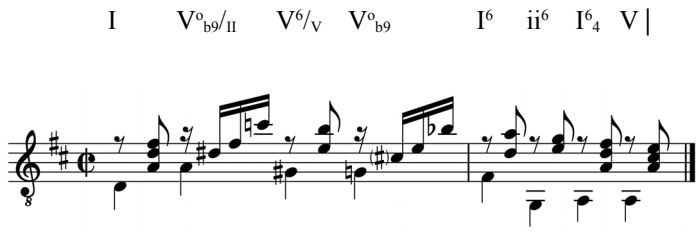


FIGURA 190 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, a frase se repete duas vezes e acontece sobre um baixo pedal de tônica;

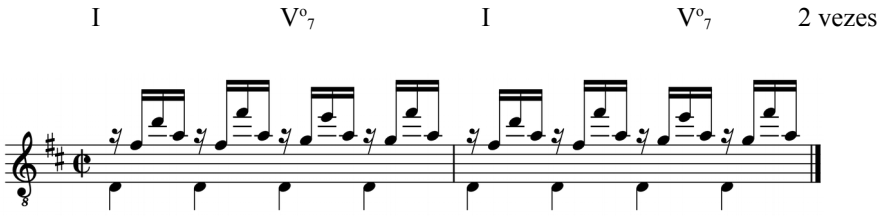


FIGURA 191 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se o fragmento de frase ornamentado com um trinado para cada nota do arpejo de Ré Maior.



FIGURA 192 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Nos três primeiros compassos do exemplo abaixo, observa-se a melodia harmonizada com alternância dos acordes do I e do V grau em cada colcheia. No quarto compasso, observa-se a melodia elaborada com a escala descendente de Ré Maior em duas oitavas.

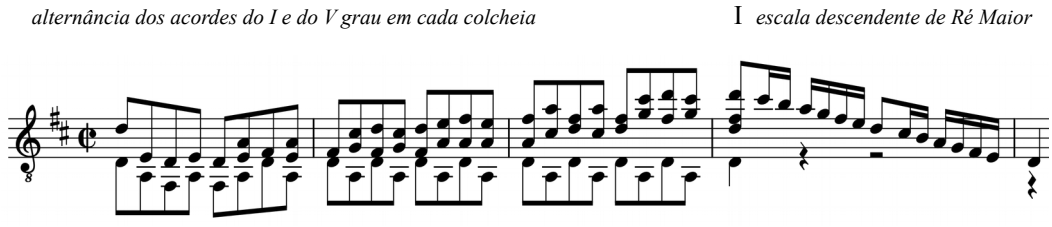


FIGURA 193 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

Nos primeiros compassos, observa-se a melodia elaborada com o emprego de escala em oitavas paralelas antecedendo uma passagem de afirmação da tonalidade. Nos compassos finais, observa-se a afirmação da tonalidade com a melodia elaborada com um arpejo ascendente de Ré Maior harmonizado com diferentes disposições do acorde do I grau.

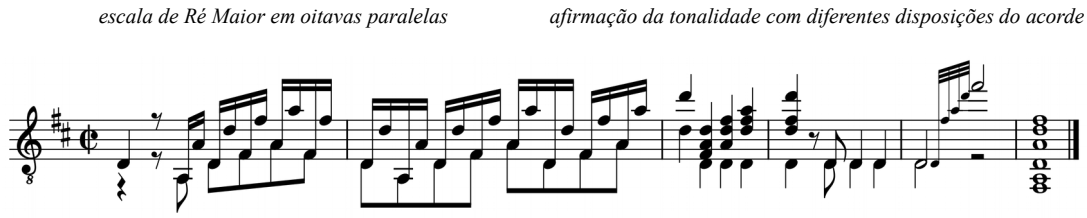


FIGURA 194 – *Più Mosso, Rossiniana n.4.*

2.2 Análise da Introdução da Rossiniana n.4

A introdução é um resumo da Rossiniana n.4. Ela começa em Ré Maior e está organizada em duas partes. A primeira foi elaborada a partir de material motívico da ária *Forse un dí conoscerete* da ópera *La Gazza Ladra* e a segunda a partir de material motívico e fragmentos de frase da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* da ópera *Mosè in Egitto* e das duas variações de sua transcrição. Entre essas duas partes, há uma breve transição modulante de Ré Maior para Lá Maior, dominante da tonalidade, e, ao fim da introdução, uma transição modulante de Lá Maior para Ré Maior para preparar o começo da Rossiniana n.4. A escolha das tonalidades da introdução espelha as tonalidades das transcrições e a sua organização na fantasia. A maneira como Giuliani amarra todos os elementos provenientes das óperas de Rossini resulta na unidade da obra, característica de sua escrita. Para a elaboração da introdução, escolheu citar as duas árias mais significativas para a Rossiniana n.4, aquelas para as quais dedicou mais tempo e mais espaço na fantasia. Essas citações despertariam no ouvinte da época, mesmo que inconscientemente, a lembrança dos temas, instigando-o a relembrar as famosas árias que posteriormente são expostas em sua quase integralidade na fantasia.

2.2.1 Primeira Parte

A primeira parte da introdução (p. 2, c. 1) foi elaborada a partir de um motivo da melodia da ária *Forse un dí conoscerete*. Giuliani a organiza em um período de 12 compassos e na sua reapresentação em duas variações, sendo uma completa e a outra com os 8 primeiros compassos. Primeiramente, deve-se analisar como Giuliani construiu esse período a partir desse motivo para, em seguida, compreender como o compositor desenvolveu as duas variações. Abaixo, observa-se o primeiro compasso do *Andante* iniciado em ritmo anacrústico.



FIGURA 195 – *Andante, Rossiniana n.4.*

O fragmento de frase *fá#, mi, ré, dó#* do primeiro compasso pode ser resumido ao motivo *fá#* (semínima) e *mi* (colcheia).



FIGURA 196 – *Andante, Rossiniana n.4.*

O motivo escrito em 6/8 no *Andante*, no primeiro e terceiro tempos, é reescrito na introdução em ¾ com o *fá#* (semínima) em ritmo anacrústico e com o *mi* (colcheia) no primeiro tempo do primeiro compasso.



FIGURA 197 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

O mesmo motivo é usado nos oito primeiros compassos para construir a melodia.



FIGURA 198 – *Introdução, Rossiniana n.4.*



FIGURA 199 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Pode-se observar como Giuliani transpôs (imitou) o motivo nos diferentes graus da escala para construir a melodia da primeira parte da Introdução:

- motivo usado a partir do terceiro grau da escala, *fá#*; alcança *mi* por grau conjunto descendente; foi harmonizado com o I e o V^6;



FIGURA 200 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- motivo usado a partir do quarto grau da escala, *sol*; alcança *fá#* por grau conjunto descendente; foi harmonizado com o V^6_5 e o I;



FIGURA 201 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- motivo usado no terceiro grau abaixado, *fá♮*; alcança *mi* por grau conjunto descendente; foi harmonizado com o i grau emprestado da tonalidade homônima menor e o V^6_4;



FIGURA 202 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- motivo usado a partir do quarto grau elevado, *sol#*; alcança *lá* por grau conjunto ascendente; foi harmonizado com o V_7 do V resolvendo no V;



FIGURA 203 – Introdução, Rossiniana n.4.

- motivo usado a partir do terceiro grau, *fá#*; alcança *lá* por movimento ascendente de terça; foi harmonizado com o I e o V^o_7 do ii;



FIGURA 204 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- motivo usado a partir do quarto grau, sol; alcança *mi* por movimento descendente de terça; foi harmonizado com o ii e o V;



FIGURA 205 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- motivo usado a partir do terceiro grau da escala, *fá#*; alcança *mi* por grau conjunto descendente; é o motivo original harmonizado aqui com o VI e o ii^6_5;



FIGURA 206 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- motivo usado no sétimo grau, *do#*; resolve na tônica, *ré*, por grau conjunto descendente e ornamentado com um grupeto superior; foi harmonizado com o V_7 resolvendo no I.



FIGURA 207 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Para a interpretação da obra, sugere-se que a acentuação do motivo em 6/8 seja mantida na versão do motivo em ¾. Assim, acentuar-se-ia o terceiro tempo do compasso e suavizar-se-ia o primeiro do seguinte. A indicação de *Forte* no primeiro acorde da partitura reforça essa intenção.



FIGURA 208 – *Introdução, Rossiniana n.4.*.

Indicações como essas são raras em partituras de violão da época, em especial na Rossiniana n.4. Sendo assim, pode-se constatar a importância dada por Giuliani a essa indicação de dinâmica com influência direta na acentuação da melodia e concluir, com base nessa observação,

que essa acentuação pode ser repetida nas outras aparições desse motivo ao longo de toda a primeira parte da introdução.

A acentuação normalmente seria regida pela relação entre tempo *Forte* e tempo *fraco* dos compassos (em ¾; *Forte, fraco, fraco*). Também poderia ser regida pela relação dissonância (*Forte*) e resolução (*fraco*), muito comum no classicismo. Aqui, porém, é regida pela relação da melodia com o motivo da Ária *Forse un dí conoscerete* em sua versão original em 6/8. Como acontece com a relação dissonância/resolução, esse tipo de acentuação desperta interesse graças às acentuações em tempos que normalmente não seriam acentuados.

Segundo Harnoncourt (1998, p. 158), a música clássica era tocada por músicos e escrita para ouvintes recém saídos da linguagem barroca, portanto existe uma grande parte do vocabulário barroco na música clássica. As diferenças entre a música clássica e a precedente são aquilo que ela tem de estímulo original (Harnoncourt, 1998, p. 158).

Segundo Harnoncourt (1998, p. 50 e 51), tudo é ordenado hierarquicamente na música barroca. Em um compasso 4/4, a acentuação se traduz em *Forte, piano, forte, piano* e a curva da dinâmica segue a da acentuação. Esta curva é um dos pilares da música barroca, conferindo-lhe uma estrutura de tensão e descontração, e pode ser aplicada *aumentada* em um compasso, em grupos de compassos, por todo um movimento ou mesmo por toda uma obra e, *diminuída,* nos tempos em grupos de colcheias e de semicolcheias (Harnoncourt, 1998, p. 50 e 51). Nesse sentido, Garcia (1863, p. 63) afirma que os acentos mais regulares da melodia cantada tem por base os acentos da linguagem falada e caem sobre os tempos *Fortes* do compasso e sobre as sílabas longas das palavras (Garcia, 1863, p. 63).

Segundo Garcia (1863, p. 63), os acentos não se localizam exclusivamente sobre os tempos *Fortes,* já que essa disposição não seria suficiente para caracterizar as diversas espécies de ritmo. Então, podem cair também nos tempos *fracos* ou na metade fraca dos tempos, deslocando o acento tônico (Garcia, 1863, p. 63). Sob esse prisma, Harnoncourt (1998, p. 51 e 52) comenta que a música ficaria monótona se se orientasse somente pela acentuação dos tempos *Fortes* e explica que algumas hierarquias superiores existem para gerar interesse para a acentuação. A primeira é a da harmonia; uma dissonância deve ser sempre acentuada, mesmo em um tempo *fraco*, e a sua resolução deve ser atenuada. A segunda é a do ritmo; uma nota longa é acentuada quando precedida de uma mais curta, mesmo estando em um tempo fraco. A terceira é a da ênfase; notas que constituem culminâncias melódicas devem ser acentuadas e mesmo prolongadas. Essas contra-hierarquias dão ritmo e vida à hierarquia principal (Harnoncourt, 1998, p. 51 e 52). Nessa perspectiva, Garcia (1863, p. 63) orienta

o intérprete a acentuar apojaturas, notas pontuadas, contra-tempos e a primeira nota dos padrões rítmicos que se repetem.

Nos próximos quatro compassos do período, o primeiro fragmento de frase foi construído com o mesmo motivo, *fá# - mi,* em uma nova disposição métrica revestida de um novo ritmo.

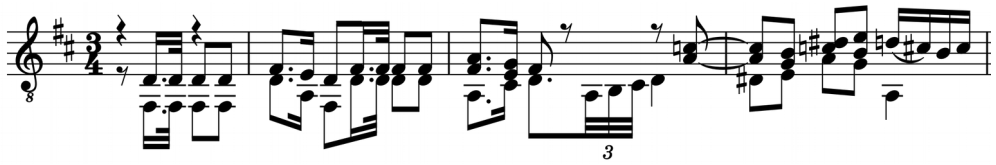


FIGURA 209 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

O valor das notas foi reduzido em relação ao ritmo da frase anterior. A semínima, *fá#*, vira colcheia pontuada e a colcheia, *mi*, vira semicolcheia.



FIGURA 210 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

O motivo está no primeiro tempo e resolve por grau conjunto em *ré* no segundo tempo; resolução como a do *Andante* e da ária de Rossini.

O fragmento também é composto por um trecho em ritmo anacrústico que parte do primeiro grau.



FIGURA 211 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Em seguida, no segundo tempo do mesmo compasso, o mesmo fragmento é imitado a partir do terceiro grau da escala, *fá#*, chegando ao *lá*, passando por *sol* e resolvendo em *fá#.*



FIGURA 212 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

A interpretação desse fragmento de frase pode seguir a mesma dinâmica baseada na citação do motivo, entretanto, como agora está em uma nova disposição métrica, o acento acontece no primeiro tempo dos compassos em concordância com a acentuação natural em ¾.

Pode-se fazer um crescendo a partir da nota *ré* no trecho de frase em ritmo anacrústico chegando ao seu ápice no *fá#* no primeiro tempo e depois decrescendo até a resolução em *ré*. A mesma dinâmica pode ser repetida na imitação do fragmento transposto a partir de *fá#.*

Os dois último compassos da melodia são uma variação da frase dos compassos 7 e 8.



FIGURA 213 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

O fragmento de frase do terceiro tempo do compasso 7 é repetido na integra no compasso 11 com o *dó#* ornamentado resolvendo em *ré* no compasso seguinte (c. 12). Já o fragmento de frase do primeiro tempo do compasso 7 é reelaborado com a nota *mi* da melodia aparecendo oitava abaixo na voz do baixo na segunda colcheia do primeiro tempo do compasso 11 (harmonizada com Mi menor) precedida por *ré#* na primeira colcheia do primeiro tempo (harmonizado com o $V^{o}_{b9/ii}$). A nota *ré#* é o primeiro grau elevado transformando o acorde sobre Si em V^{o}_{b9} do ii. O mesmo fragmento de frase é repetido oitava acima no segundo tempo do compasso 11, resultado da inversão dos acordes de Ré#^{o} e Mi menor. O tempo anacrústico da frase tem um contracanto em tercinas na voz do baixo com as notas *lá, si, dó#, ré*. O acorde de Ré^{7} do terceiro tempo do compasso 10 se transforma em Ré#^{o} ($V^{o}_{b9/ii}$) com a mudança da nota do baixo de *ré* para *ré#* no compasso seguinte. A trama que Giuliani construiu dá à frase uma textura polifônica. O acorde de

Ré^{7} gera a expectativa da resolução no acorde do IV grau, Sol Maior (subdominante), mas se transforma em Ré#^{o} e resolve no ii, Mi menor (subdominante relativo).



FIGURA 214 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 1ª variação, os oito primeiros compassos são reapresentados com o acréscimo de contracantos no acompanhamento na voz da contralto e na voz do baixo. O ritmo do motivo foi modificado invertendo-se a ordem semínima/colcheia para colcheia/semínima na adaptação para o encaixe das novas frases.



FIGURA 215 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Nos quatro compassos seguintes, a melodia aparece uma oitava acima com uma pequena diferença na harmonização, com adição de contracantos no baixo e uma pequena modificação na melodia do compasso 23 na frase final.



FIGURA 216 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na comparação entre a melodia e sua 1ª variação, pode-se observar como Giuliani construiu e adicionou os contracantos. A melodia está nos dois primeiros compassos à esquerda do exemplo, e a sua variação nos dois à direita.

Na 1ª variação, Giuliani adiciona um contracanto na voz da contralto feito no estilo de uma ornamentação. Foi elaborado em volta da nota *lá*, quinto grau da escala, com uma aproximação cromática inferior (*sol#* para *lá*) e uma aproximação por grau conjunto superior (*si* para *lá*). Na nota de aproximação por grau conjunto superior há uma apojatura. O contracanto é repetido na voz do baixo como um eco da contralto. Funciona como um fragmento de frase em ritmo anacrústico que conduz a música à melodia do terceiro tempo. Seguindo-se a acentuação sugerida pelo motivo do *Andante*, pode-se fazer sua interpretação em um crescendo em direção ao terceiro tempo que seria suavizado no primeiro tempo do compasso seguinte. Abaixo, pode-se notar tanto o acréscimo do contracanto nas vozes da contralto e do baixo quanto a nova disposição rítmica do motivo.



FIGURA 217 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Analisando trecho por trecho, observa-se como foi usado o mesmo padrão de construção nos outros graus da escala com diferentes harmonias no acompanhamento:

- no começo da 1ª variação, o fragmento em ritmo anacrústico está sobre o acorde de Ré Maior, construído a partir da quinta do acorde;



FIGURA 218 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- no primeiro compasso da 1ª variação, o fragmento está sobre o acorde de Lá Maior no primeiro e segundo tempos e sobre o acorde de Lá^{7} no terceiro, construído a partir da fundamental do acorde;



FIGURA 219 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- no segundo compasso da 1ª variação, o fragmento está sobre o acorde de Ré Maior no primeiro e segundo tempos e sobre o acorde de Ré menor no terceiro, construído a partir da quinta do acorde;



FIGURA 220 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- no terceiro compasso da 1ª variação, o fragmento está sobre o acorde de Lá Maior em segunda inversão no primeiro e segundo tempos e sobre Mi^7 no terceiro tempo. O fragmento é construído a partir de *mi*, fundamental do acorde de Mi^7, com o mesmo contorno melódico em aproximação cromática inferior e aproximação por grau conjunto superior. Ele começa na voz do tenor e passa para a voz da soprano com uma pequena alteração da nota *fá#* para *fá♮*, nona menor de E^7;



FIGURA 221 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- no quarto compasso da 1ª variação, o fragmento volta para sua versão original a partir da nota *lá*, harmonizado com Lá Maior e Ré Maior no primeiro e terceiro tempos respectivamente;



FIGURA 222 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- no quinto compasso da 1ª variação, o fragmento está sobre o acorde de Si^7 em primeira inversão no primeiro e segundo tempos e sobre Mi menor no terceiro tempo. Ele é construído a partir de *si*, fundamental do acorde de Si^7, com o mesmo contorno melódico em aproximação cromática inferior e aproximação por grau conjunto superior, mas com uma pequena alteração da nota *dó#* para *dó* ♮ (nona menor de Si^7). Ele começa na voz do contralto e passa para a voz do baixo como no padrão inicial;



FIGURA 223 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- no sexto compasso da 1ª variação, o fragmento volta para sua versão original a partir da nota *lá*, harmonizado com Lá Maior e Ré Maior no primeiro e terceiro tempos respectivamente;



FIGURA 224 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

- no sétimo compasso da 1ª variação, o fragmento está sobre o acorde de Mi menor em primeira inversão no primeiro e segundo tempos e sobre $Lá^7$ no terceiro tempo. Construído a partir de *sol*, terça do acorde de Mi menor, com o mesmo contorno melódico em aproximação cromática inferior e aproximação por grau conjunto superior, mas sem a

repetição na voz do baixo que agora canta uma nova frase cromática ascendente que conduz a música à cadência perfeita e à conclusão desse trecho no compasso seguinte;



FIGURA 225 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na comparação entre o trecho abaixo e a sua 1ª variação (original no exemplo de cima e variação no de baixo), observa-se que a melodia e o acompanhamento reaparecem praticamente iguais uma oitava acima, com exceção de uma pequena mudança no acompanhamento no primeiro tempo do segundo compasso, *lá* e *sol* no lugar de *ré* e *lá* respectivamente, e o acréscimo de um contracanto no baixo elaborado a partir de material temático do terceiro compasso.



FIGURA 226 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na comparação entre o trecho abaixo e a sua 1ª variação, observa-se a inversão das vozes da soprano e da contralto no primeiro tempo do primeiro compasso e uma adaptação das melodias das três vozes (s,c,b) na primeira colcheia do segundo tempo. Para que as vozes se movimentem por graus conjuntos, substituiu-se *ré*# por *fá*# na soprano, *dó*♮ por *lá* na contralto e lá por fá# no baixo, resolvendo-as no tempo seguinte respectivamente em *mi*, *sol* e *sol*. Esse procedimento criou variação melódica na linha da soprano, da contralto e do baixo simultaneamente. Apesar de soarem

harmonicamente no encadeamento dos acordes, é possível ouvi-las claramente soando independentemente.



FIGURA 227 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na segunda variação, a harmonia dos oito primeiros compassos é repetida com a alternância de fragmentos de frases construídos sobre arpejos dos acordes do acompanhamento e fragmentos construídos com notas desses arpejos precedidas por preparações cromáticas (com algumas exceções que serão mostradas no texto). Os fragmentos cromáticos estão no primeiro e segundo tempos do compasso e os arpejos no terceiro. A melodia está presente nos primeiros e terceiros tempos na primeira e na última figura rítmica, respectivamente (com algumas exceções que serão mostradas no texto). A harmonia tem pequenas variações graças à inversão de acordes e ao acréscimo de extensões (com acordes de sétima e nona menor sem a fundamental). Os últimos 4 compassos do período não são reapresentados na 2ª variação, dando lugar a transição para a próxima parte da introdução (desenvolvida a partir de outro motivo).



FIGURA 228 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na comparação entre a melodia e sua 2ª variação, pode-se observar a alternância de fragmentos de frase de arpejos e fragmentos de frase de arpejos com preparações cromáticas no acompanhamento, assim como a presença das notas da melodia no contorno melódico desses fragmentos.

No compasso abaixo, a nota *fá#* é harmonizada com o acorde de Ré Maior, a nota *mi* com o acorde de Lá Maior na primeira inversão e a nota *sol* com o acorde de Lá^{7} na primeira inversão.



FIGURA 229 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 2ª variação, o fragmento anacrústico é construído com o arpejo de Ré Maior e tem a nota *fá#* da melodia na última semicolcheia do tempo. O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Lá Maior com cada uma de suas notas precedida por uma preparação cromática e a nota *mi* da melodia na primeira semicolcheia do primeiro tempo. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de Lá^{7} e a nota *sol* da melodia está na última semicolcheia do tempo.

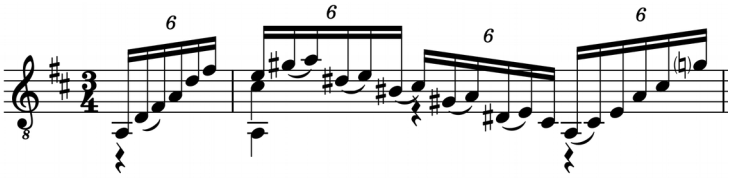


FIGURA 230 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No compasso abaixo, a nota *sol* é harmonizada com o acorde de Lá^{7} na primeira inversão, a nota *fá#* com o acorde de Ré Maior e a nota *Fá♮* com o acorde de Ré menor.



FIGURA 231 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 2ª variação, o fragmento anacrústico é construído com o arpejo de Lá^{7} e tem a nota Sol da melodia na última semicolcheia do tempo. O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Ré Maior com cada uma de suas notas precedida por uma preparação cromática ou diatônica de semitom. A nota *fá#* da melodia está na primeira semicolcheia do primeiro tempo. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de Ré menor e tem a nota *fá♮* da melodia na última semicolcheia do tempo.



FIGURA 232 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, a nota *fá* ♮ é harmonizada com o acorde de Ré menor, a nota *mi* com o acorde de Lá Maior na primeira inversão e a nota *sol#* com o acorde de Mi^{7}.



FIGURA 233 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 2ª variação, o fragmento anacrústico é construído com o arpejo de Ré menor e tem a nota *fá* ♮ da melodia na última semicolcheia do tempo. O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Lá Maior com cada uma de suas notas precedida por uma preparação cromática. A nota *mi* da melodia está na primeira semicolcheia do primeiro tempo. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de Mi^{7} e tem a nota *sol#* da melodia deslocada para o início do compasso seguinte na segunda semicolcheia do primeiro tempo resolvendo em *lá* (nota da melodia).

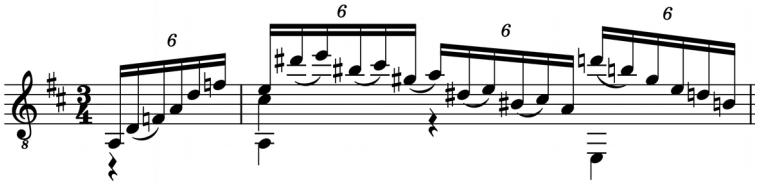


FIGURA 234 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, a nota *sol#* é harmonizada com o acorde de Mi^{7}, a nota *lá* com o acorde de Lá Maior e a nota *fá#* com o acorde de Ré Maior.



FIGURA 235 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 2ª variação, o fragmento anacrústico é construído com o arpejo de Mi^7 e tem a nota *sol#* da melodia deslocada para o início do compasso seguinte na segunda semicolcheia do primeiro tempo resolvendo em *lá*. O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Lá Maior com notas do arpejo precedidas por preparação cromática. A nota *lá* da melodia está na terceira semicolcheia do primeiro tempo. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo Ré Maior e tem a nota *fá#* da melodia na última semicolcheia do tempo.



FIGURA 236 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, a nota *fá#* é harmonizada com o acorde de Ré Maior, a nota *lá* com o acorde de B^7 sem a fundamental e a nota *sol* com o acorde de Mi menor.



FIGURA 237 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 2ª variação, O fragmento anacrústico é construído com o arpejo de Ré Maior e tem a nota *fá#* da melodia na última semicolcheia do tempo. O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Ré#º (V^{o}_{b9} do ii) com as notas organizadas em um arpejo descendente em um padrão em terças melódicas ascendentes (acorde de Si com sétima e

nona menor sem a fundamental). A nota *lá* da melodia está na primeira semicolcheia do primeiro tempo. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo Mi menor e tem a nota *sol* da melodia deslocada para a primeira semicolcheia do compasso seguinte.



FIGURA 238 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, a nota *sol* é harmonizada com o acorde de Mi menor, a nota *mi* com o acorde de Lá Maior e a nota *fá#* com o acorde de Si menor.



FIGURA 239 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 2ª variação, o fragmento anacrústico é construído com o arpejo de Mi menor e tem a nota *sol* da melodia deslocada para a primeira semicolcheia do compasso seguinte. O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Dó#º (V^{o}_{b9}) com as notas organizadas em um arpejo descendente em um padrão em terças melódicas ascendentes (acorde de $Lá^{7}$ e nona menor sem a fundamental). Esse acorde diminuto dominante pode ser entendido em uma cadência interrompida como V^{o}_{b9} grau resolvendo no vi ($V^{o}_{b9}/_{ii}$ ii V^{o}_{b9} vi^{6}_{4}) ou ser reinterpretado enarmonicamente como V^{o}_{b9} /vi resolvendo no vi ($V^{o}_{b9}/_{ii}$ ii $V^{o}_{b9}/_{vi}$ vi^{6}_{4}). A nota *mi* da melodia está deslocada na terceira semicolcheia do primeiro tempo. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de Si menor e tem a nota *fá#* da melodia na última semicolcheia do compasso.

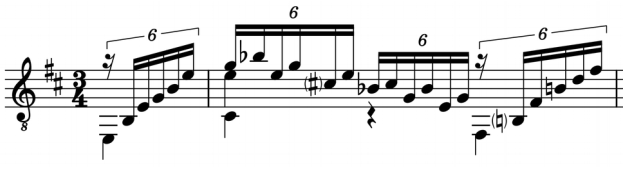


FIGURA 240 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, a nota *fá#* é harmonizada com o acorde de Si menor, a nota *mi* com o

acorde de Mi menor com sétima na primeira inversão (ii^6_5) e a nota *dó#*, ornamentada, com o acorde de Lá[7].



FIGURA 241 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na 2ª variação, o fragmento anacrústico é construído com o arpejo de Si menor e tem a nota *fá#* da melodia na última semicolcheia do tempo. O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Mi menor com as notas organizadas em um arpejo descendente em um padrão em terças melódicas ascendentes (com exceção para o intervalo melódico *si*, *mi* em quarta ascendente). A nota *mi* da melodia está na primeira semicolcheia do primeiro tempo. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de Lá Maior e tem a nota *dó#* da melodia na última semicolcheia do tempo resolvendo em *ré* no compasso seguinte.



FIGURA 242 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

O último compasso da 2ª variação se funde com o primeiro compasso da transição para a segunda parte da introdução.



FIGURA 243 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

A transição (p. 3, c. 7) para a segunda parte da introdução começa com uma melodia sobre o acorde $Mi^{7}_{(b9)}$ sem a fundamental (Sol#º). Nos primeiros compassos esse acorde deve ser analisado como $V^{o}_{b9}/_{V}$ da tonalidade de Ré Maior, mas, no final da transição, deve ser analisado como V^{o}_{b9} da nova tonalidade, Lá Maior. Para elaborar a melodia, Giuliani trabalhou com um motivo de dois compassos, desenvolvido com uma variação do motivo da ária *Forse un dí conoscerete,* transposto em cada uma das notas do V^{o}_{b9} (com exceção de si) em três de suas quatro inversões.

Neste exemplo, observa-se o motivo (*fá#*, *mi*, *ré*) inserido em um fragmento de frase da ária *Forse un dí conoscerete*.



FIGURA 244 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se a variação do motivo, no segundo compasso, no primeiro e no segundo tempos e na sua repetição no terceiro e no quarto. A melodia (*fá#*, *mi*, *ré*) tem uma pequena alteração para se adaptar a harmonia do acorde diminuto e passa a ser (*fá♮*, *ré*, *ré*). O ritmo sincopado do primeiro compasso funciona como um ritmo anacrústico do motivo, visto a sua força de atração para o primeiro tempo do motivo. Primeiramente, pode-se ver o motivo sobre Siº nos dois primeiros compassos do exemplo e, depois, sobre Réº nos dois últimos.

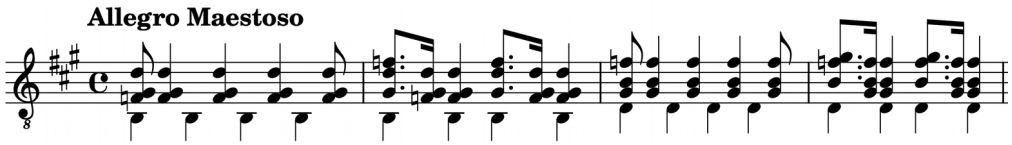


FIGURA 245 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Abaixo, pode-se ver o mesmo motivo sobre Fáº nos dois primeiros compassos do exemplo e o novo conteúdo melódico sobre o Réº no terceiro e quarto compassos. No terceiro, observa-se a apojatura sobre a nota *mi* feita com a nona menor do acorde $Mi^{7}_{(b9)}$. Essa apojatura chama a atenção do ouvinte para a nota *mi* devido ao seu impulso natural de resolução e, consequentemente, atua como uma lembrança da melodia introdutória dos trompetes, da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, elaborada com a repetição motívica desta nota. No quarto compasso, observa-se o fragmento de frase em ritmo anacrústico (com conteúdo motívico da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*) que realiza, ao mesmo tempo, a conclusão da transição e o início da segunda parte da introdução.



FIGURA 246 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

2.2.2 Segunda Parte

Giuliani elaborou a segunda parte da introdução (p. 3, c. 14) com elementos retirados da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* e da primeira variação de sua transcrição.

O fragmento de frase de ritmo anacrústico do último compasso da transição foi retirado da primeira variação da transcrição. No exemplo abaixo, observa-se a semelhança entre o compasso da primeira variação, à esquerda, e o da transição, à direita. O primeiro e segundo tempos dos compassos são idênticos, enquanto o terceiro e o quarto são muito parecidos. As diferenças residem no enriquecimento da melodia na versão da variação, com acréscimos de notas e variação rítmica, e na harmonização em terças paralelas na da transição.

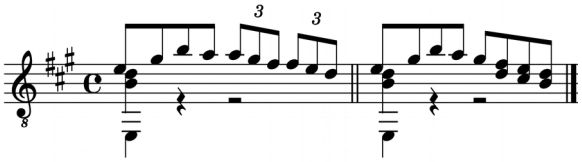


FIGURA 247 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No começo da segunda parte, observa-se uma frase de cinco compassos construída da combinação de fragmentos de frases da transcrição da ária de Rossini.



FIGURA 248 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Percebe-se que os quatro primeiros compassos resultam da fusão do fragmento de frase do exemplo à esquerda com o fragmento do primeiro compasso do exemplo à direita.



FIGURA 249 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Nos exemplos abaixo, demonstra-se gradativamente o processo de elaboração desses quatro compassos. O fragmento da ária de Rossini é o seguinte.



FIGURA 250 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se a inclusão da escala ascendente de Lá Maior entre o *dó#* 3 e o *ré* 3 do segundo e terceiro tempos do primeiro compasso e, consequentemente, a ampliação do fragmento em comparação ao original.



FIGURA 251 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se a mudança de oitava de parte do fragmento, a partir do *ré* 3 do segundo compasso.



FIGURA 252 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se a mudança de duração do *dó#* do segundo tempo do segundo compasso e, consequentemente, a adaptação do ritmo com o deslocamento de algumas notas no compasso.



FIGURA 253 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se a imitação do fragmento do terceiro e quarto tempos do segundo compasso e primeiro e segundo tempos do terceiro compasso (*ré, dó#, si, lá, sol#, lá*) a partir da nota si do terceiro compasso (*si, lá, sol#, fá#, mi#, fá#*) e, consequentemente, a ampliação da melodia. No quarto compasso, observa-se a elevação da nota *mi* para *mi#* para reproduzir o efeito do semitom diatônico (*sol#, lá*) do fragmento de origem.



FIGURA 254 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se a transformação das notas *ré* e *si* em apojaturas.



FIGURA 255 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

E, concluindo o processo de elaboração dos quatro primeiros compassos, observa-se a harmonização em terças paralelas da melodia, como acontece em parte do fragmento original, e a inclusão do baixo pedal na tônica, *lá.* Observa-se ainda a nota *mi#* como aproximação cromática para fá# na linha de dobramento da melodia no terceiro compasso.

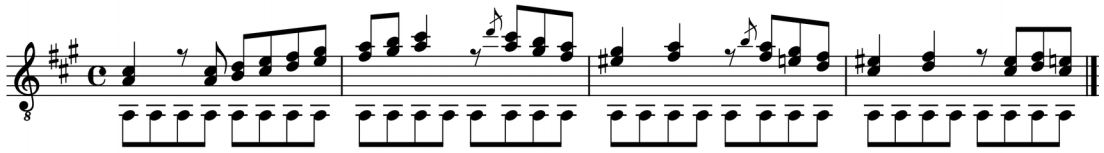


FIGURA 256 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Finalizando a analise da frase de cinco compassos, observa-se que o fragmento de frase da primeira variação, exemplo à esquerda, deu origem ao fragmento da introdução, exemplo à direita. São praticamente o mesmo, exceto por uma pequena alteração rítmica e melódica e por resolverem no compasso seguinte em acordes diferentes: um no V grau e o outro no I.



FIGURA 257 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se também que o fragmento da introdução é precedido por um ritmo anacrústico elaborado com as notas *mi#, fá# e mi* que funciona como um eco do fragmento precedente.



FIGURA 258 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

A frase discutida acima se repete antes da continuação da introdução. Observa-se que as duas formam um período, sendo a primeira a antecedente e a sua repetição a consequente.



FIGURA 259 – *Introdução, Rossiniana n.4.*.

Continuando a introdução, observa-se que a frase abaixo tem textura polifônica e foi elaborada com imitação retrógrada, retrógrada invertida e por inversão de material melódico da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* e da transcrição.



FIGURA 260 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Nos exemplos abaixo, demonstra-se gradativamente o seu processo de elaboração. Primeiramente, o motivo do primeiro compasso do exemplo à esquerda (ré, dó#, si, dó#), passa por uma imitação retrógrada (dó#, si, dó#, ré) no exemplo à direita.

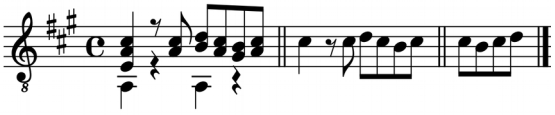


FIGURA 261 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Como as notas *mi* e *si* fazem parte da melodia descendente do segundo compasso do fragmento de origem (*mi, ré, si*), são acrescentadas à melodia no segundo compasso. Em seguida, acrescenta-se a apojatura *ré* à nota *dó#* e, respeitando-se a mesma harmonia do fragmento original,

os baixos *lá* e *mi* ao primeiro e segundo compassos respectivamente.



FIGURA 262 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No segundo compasso, acrescenta-se as notas de aproximação cromática ascendente, ré#, e aproximação diatônica descendente, fá#, resolvendo-se indiretamente no *mi* no segundo tempo.



FIGURA 263 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Como acontece em parte da frase original, acrescenta-se harmonização em terças à melodia.



FIGURA 264 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Acrescenta-se um compasso inicial que corresponde ao do fim da frase anterior.



FIGURA 265 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No primeiro e segundo compassos, acrescenta-se notas à melodia na soprano que representam a harmonia dessa passagem. | I | V I | V I |



FIGURA 266 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se a imitação retrógrada do fragmento do terceiro e quarto tempos do segundo compasso e do primeiro tempo do terceiro (*si, dó#, ré, si*) e sua transposição para o primeiro grau da escala, *lá*, no segundo tempo do primeiro compasso.



FIGURA 267 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Nos exemplos abaixo, demonstra-se gradativamente o processo de imitação retrógrada e a sua transposição para o primeiro grau da escala. Primeiramente, observa-se o motivo extraído do terceiro e quarto tempos do segundo compasso e do primeiro tempo do terceiro compasso.



FIGURA 268 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Em seguida, elimina-se a primeira colcheia do grupo, dó#, e sua apojatura.



FIGURA 269 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Depois, adapta-se todas as notas ao ritmo do quarto tempo do compasso.



FIGURA 270 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Então, faz-se a imitação retrógrada do motivo.



FIGURA 271 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Finalmente, transpõe-se a imitação retrógrada para o primeiro grau. A imitação foi usada uma oitava abaixo.



FIGURA 272– *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se a imitação invertida da frase do terceiro e quarto tempos do primeiro compasso e sua transposição para o sétimo grau da escala, *sol#*. Como a frase de origem já é uma imitação retrógrada, pode-se classificar esta imitação como retrógrada invertida.



FIGURA 273 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Nos exemplos abaixo, demonstra-se gradativamente o processo de imitação por inversão e a transposição para o sétimo grau da escala do motivo. Primeiramente, observa-se a sua inversão.



FIGURA 274 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Então, observa-se a sua transposição para o sétimo grau. A imitação foi usada uma oitava

abaixo.



FIGURA 275 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

O trecho se repete por mais dois compassos formando a frase abaixo.



FIGURA 276 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Dando sequência a introdução, observa-se na frase abaixo a continuação da textura polifônica elaborada com elementos da ária *Ah! Quel suon già d'Israele.* Primeiramente, observa-se na voz da soprano a já mencionada melodia introdutória dos trompetes no primeiro, segundo e terceiro compassos (ver a figura abaixo e compará-la com a seguinte). Na voz da contralto, percebe-se o contracanto com material melódico da ária na melodia ascendente (*sol#, lá, si, dó#;* figura 279) e descendente (*si, lá*) acompanhado da melodia ascendente no baixo (*mi, fá#, sol#, lá, si, dó#*) em décimas paralelas, na parte ascendente da voz da soprano, e em oitava e sexta, na parte descendente. No terceiro compasso, acontece a transposição incompleta da melodia para o I grau, *lá*, assim como a transposição incompleta do contracanto para a terça do acorde de I grau, *dó#*, acompanhado pela nova melodia descendente em graus conjuntos do baixo a partir do *sol* natural, o que indica a transformação do acorde em $V^7/_{IV}$, em direção à fundamental do IV grau; iniciando a cadência para o I grau, IV $V^{o}{}_{b9}/_{V}$ $I^6{}_4$ V^7 I . A presença da voz da soprano no quarto compasso fica implícita apesar de estar em silêncio durante a cadência, pois ressoa no inconsciente do ouvinte mesmo sendo tocada somente no terceiro tempo do terceiro compasso e no primeiro tempo do quinto. Segundo observa Harnoncourt (1998, p. 38), se um som real estiver inserido no contexto de uma ideia musical, caso se extinga, será completado pela imaginação e continuará sendo ouvido pelo pensamento até que a próxima nota o substitua. O som sustentado não é melhor do que a sua ilusão; ao contrário, em alguns casos pode confundir a compreensão dos outros elementos da composição (Harnoncourt, 1998, p. 38). Outro efeito interessante é a fusão do contracanto da contralto e do baixo com o colorido da harmonia da cadência na passagem do terceiro para o quarto compasso;

nota-se que a contralto e o baixo assumem as vozes da extremidade da cadência.



FIGURA 277 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se a melodia introdutória dos trompetes do final da transição que antecede a transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*. Na transcrição de Giuliani, ela está presente nesta transição e, também, em diferentes partes de suas duas variações.



FIGURA 278 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se no terceiro e no quarto compassos o fragmento que inspirou o contracanto das contraltos (*sol#, lá, si*, antecedendo *dó#* na continuação da ária); a harmonia dos compassos é Mi Maior, V grau, a mesma da sua citação.



FIGURA 279 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se no terceiro e no quarto compassos o fragmento que inspirou o contracanto das contraltos (*dó#, ré, mi*) na transposição; a harmonia é Lá Maior, I grau, quase a mesma da sua citação; no caso, o acorde de Lá^{7}, V$^{7}/_{IV}$.

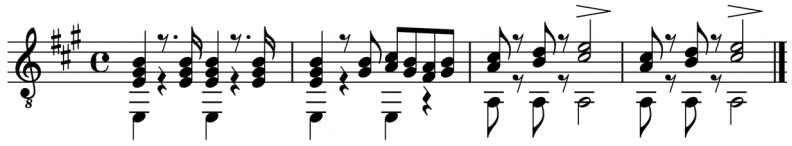


FIGURA 280 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se que as duas frases de textura polifônica analisadas nos exemplos acima formam um período, sendo a primeira a antecedente e a segunda a consequente e com as suas cadências finais resolvendo no V^7 e no I grau respectivamente.

Dando continuidade, observa-se nos exemplos abaixo que as duas frases finais da introdução foram compostas com elementos da ária, da transcrição, das variações e da própria introdução. Primeiramente, demonstra-se essa característica na primeira frase. | I | V^7 I | V^7 I | I | V^7 I |



FIGURA 281 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Observa-se que a sua estrutura e harmonia são quase as mesmas da frase abaixo; exceto no quarto compasso onde a sua harmonia fica somente sobre o I grau. | I | V^7 I | V^7 I | V^7 I | V^7 I |



FIGURA 282 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Ainda na comparação com a frase acima (figura 241), observa-se que o primeiro e segundo tempos dos compassos abaixo são muito parecidos. No terceiro e quarto tempos, tem-se a mudança da linha melódica do baixo para a soprano e, no acompanhamento, da soprano para o baixo. O novo fragmento de frase na soprano delineia o arpejo de Lá Maior.



FIGURA 283 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Abaixo, observa-se que o exemplo à direita foi elaborado com fragmentos do exemplo à esquerda. Na nova versão, um fragmento sobre o arpejo de Lá Maior, com uma aproximação diatônica superior para a nota *mi* ($^{fá\#}$*mi*), foi interpolado entre as duas oitavas do arpejo de Mi^{7}. Poder-se ia interpretar esse fragmento como um arpejo de Fá#m7, todavia, no estilo em questão, parece mais coerente a interpretação precedente.

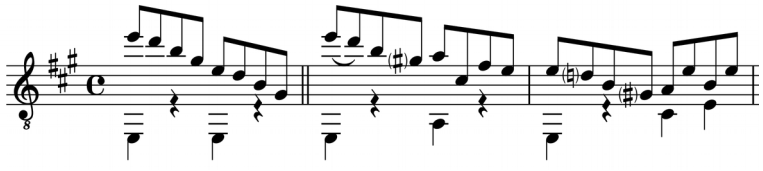


FIGURA 284 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

O exemplo abaixo está escrito como se houvesse uma única linha melódica no conjunto de colcheias que se estendem até o segundo compasso. Porém, há uma textura polifônica implícita com a melodia na contralto e o acompanhamento no baixo e, a partir da metade do segundo compasso, no tenor. A soprano desempenha o papel de uma nota pedal em *mi* ao longo do trecho fazendo referência a melodia introdutória dos trompetes. O fragmento *ré, dó#, si*, harmonizado em terças com o tenor lembra a sonoridade de fragmentos da primeira variação.



FIGURA 285 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, observa-se que o fragmento sobre o acorde V^{7}, à direita, é uma variação de elementos da própria introdução, como se pode ver nos exemplos à esquerda. O grupeto inferior sobre a nota *fá#*, que resulta na melodia *mi, fá#, sol#, fá#*, reforça essa semelhança, pois, consequentemente, traz predominância de notas do arpejo de Mi^{7} ao fragmento.

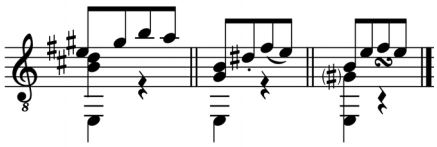


FIGURA 286 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Finalmente, demonstra-se na segunda frase os elementos oriundos da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*. As duas frases são a antecedente e a consequente de um período e, como tal, têm elementos em comum e diferenças estruturais e harmônicas ligadas à sua relação de pergunta e resposta. Primeiramente, houve uma mudança harmônica a partir do primeiro compasso e a alternância entre o I e o V^7 passou a ser de um acorde por compasso. No primeiro compasso, a melodia delineia o arpejo de Mi^7 com acréscimo de uma nota da escala de Lá Maior (*fá#*) entre as notas *mi* e *ré* do primeiro e segundo tempos, com uma aproximação diatônica de semitom para a nota *sol#* (^{lá}*sol#*), e mudanças de oitava estratégicas no *fá#* e na conclusão do arpejo nas notas *mi* e *ré*. No segundo compasso, a melodia delineia o arpejo de Lá Maior com aproximações cromáticas ou diatônica de semitom em cada nota. No quarto compasso, acontece a cadência para o I grau, diferentemente daquela da primeira frase que resolve no V^7, acompanhando a melodia de caráter conclusivo composta pela escala descendente de Lá Maior; de *lá 3* ao *lá 2* e finalizando em uma bordadura com a resolução oculta (implícita) | V^2 I^6_4 V | I |.

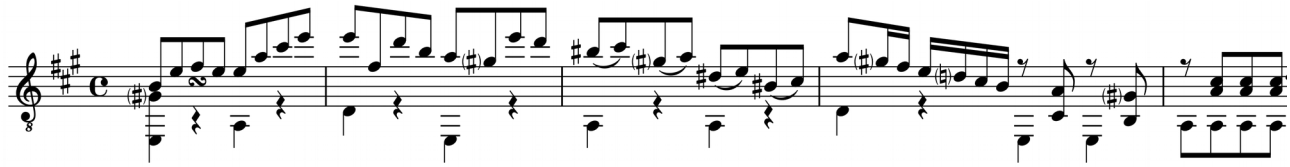


FIGURA 287 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

A partir dos exemplos abaixo, começa a análise da transição da introdução para o *Andante* (p. 4, c. 16). Giuliani a escreveu a partir de um primeiro motivo, derivado da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, transposto sobre os graus da escala ascendente de Lá Maior (nas duas primeiras frases) e, de um segundo motivo, derivado do ritmo do motivo da ária *Forse un dí conoscerete*, elaborado com as notas do acorde $Lá^7$ e do acorde diminuto não-dominante, $Lá^o$ (na terceira frase).

Para fins de constatação, pode-se fazer uma comparação entre os quatro exemplos à esquerda, retirados da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* e da segunda parte da introdução, e o primeiro compasso da transição à direita. No primeiro exemplo à esquerda, observa-se o fragmento original da ária. No segundo, observa-se a sua primeira elaboração feita por Rossini na ária. No terceiro, observa-se um fragmento da introdução derivado do segundo exemplo. No quarto, observa-se outro fragmento da introdução derivado do segundo exemplo. Percebe-se que o motivo da transição tem características dos quatro. Do primeiro, tem o impulso da repetição da nota *dó#* no ritmo mínima, pausa de colcheia pontuada e semicolcheia. Do segundo, tem o grupo de colcheias da soprano. Do terceiro, tem o baixo pedal em *lá* e a estrutura da frase. Do quarto, tem o grupo de colcheias da soprano e a apojatura que lhe conferem a sua característica mais forte.



FIGURA 288 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Da mesma forma, constata-se na terceira frase da transição a adaptação do ritmo do motivo da ária *Forse un dí conoscerete*, em 6/8, ao compasso 4/4, assim como a sua versão aumentada.



FIGURA 289 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na primeira frase da transição, os quatro compassos foram elaborados sobre a harmonia | I | V^7 | I | IV V^7 | em um baixo pedal na nota *lá*. Observa-se no primeiro compasso a melodia na terça do I grau com aproximação cromática ascendente para o quarto tempo. No segundo compasso, observa-se a melodia na sétima do V grau com aproximações diatônicas de semitom no primeiro e do terceiro para o quarto tempos. No terceiro compasso, observa-se a melodia na quinta do I grau com aproximação cromática no primeiro e do terceiro para o quarto tempos. No quarto compasso, observa-se a melodia na terça e na quinta do IV grau, com aproximação cromática no primeiro tempo, e na terça do V7 no terceiro e quarto tempos. A melodia é harmonizada em terças paralelas com aproximações diatônicas de semitom ou cromáticas conforme a necessidade para espelhá-la; com exceção do terceiro e quarto tempos do quarto compasso que têm a melodia harmonizada com uma quinta e uma quarta. Observa-se uma apojatura na primeira colcheia do terceiro tempo dos três primeiros compassos. Essa frase se conclui quando a nota *sol#* resolve, de forma indireta passando por *si*, na nota *lá* no próximo exemplo. É uma frase antecedente de um período formado com a próxima frase da transição.

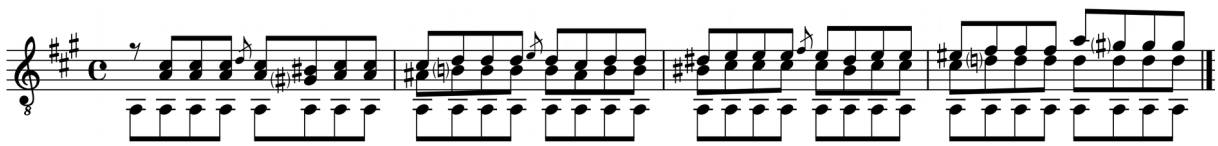


FIGURA 290 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na segunda frase da transição, observa-se a resposta à frase acima. Os próximos quatro compassos foram elaborados sobre a harmonia | I | V^7 | I | IV I^o | em um baixo pedal na nota *lá*. Observa-se no primeiro compasso a melodia no I grau com aproximação diatônica de semitom ascendente para o quarto tempo. No segundo compasso, observa-se a melodia na quinta do V grau com aproximações cromáticas no primeiro e do terceiro para o quarto tempos. No terceiro compasso, observa-se a melodia na terça do I grau com aproximação cromática no primeiro e do terceiro para o quarto tempos. No quarto compasso, observa-se a melodia na fundamental do IV grau com aproximação diatônica de semitom no primeiro tempo e a elevação da nota *ré* para *ré#* a partir da segunda colcheia do terceiro tempo, quando então ela passa a funcionar como uma aproximação cromática para a nota *mi* do primeiro compasso do próximo exemplo e, consequentemente, conduz à conclusão desta frase. A melodia é harmonizada em sextas paralelas com aproximações diatônicas de tom e semitom ou cromáticas conforme a necessidade para

espelhá-la. Observa-se também uma apojatura na primeira colcheia do terceiro tempo do primeiro compasso.

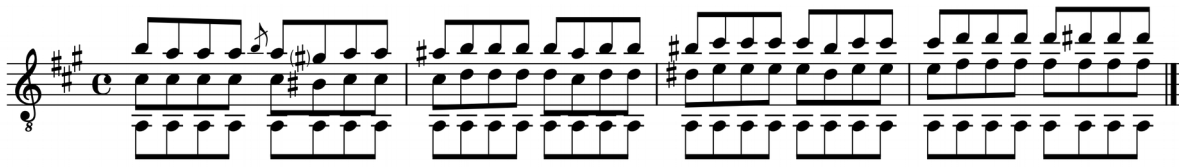


FIGURA 291 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Na terceira frase da transição, acontece a modulação para Ré Maior. O acorde de Lá maior, I grau da tonalidade anterior, dá lugar ao Lá^7, dominante da nova tonalidade. Nos dois primeiros compassos a melodia é harmonizada com intervalos de sexta e décima sobre a harmonia implícita de V^o e V^7, Lá^o e Lá^7; sendo *fá#* (*solb*) e *ré#* (*mib*) sétima e quinta de Lá^o, respectivamente, e *sol* e *mi* sétima e quinta de Lá^7, respectivamente. É interessante notar que a elaboração dessa frase se origina das notas desses intervalos e suas inversões organizadas em um motivo rítmico constante; adaptação do motivo rítmico da ária *Forse un dí conoscerete*. Nos dois compassos finais, acontece a reafirmação da nova tonalidade com um fragmento de frase sobre o arpejo de V^7 (*lá, dó#, mi, sol*) harmonizado com o acorde de Lá Maior, no terceiro compasso, e Lá^7, no quarto e no quinto. O período poderia ser analisado como tendo três frases, sendo essa a terceira, ou como tendo duas frases, sendo essa uma extensão da frase anterior. A segunda ideia parece fazer bastante sentido, visto o sentimento de tensão e, posteriormente, conclusão que a última frase traz à segunda e pelo fato da cadência para o V grau se concretizar nos últimos três compassos da terceira frase.



FIGURA 292 – *Introdução, Rossiniana n.4.*

Esta transição é semelhante à que antecede a ária *Piacere ugual gli dei*. Primeiramente, observa-se as suas duas primeiras frases, na tonalidade de partida, elaboradas sobre o baixo pedal de tônica com ideias da seção precedente. Depois, observa-se a terceira frase, modulante, elaborada sobre o baixo pedal de dominante com material motívico da próxima seção. As primeiras frases começam na tonalidade de partida, enquanto a frase final enfatiza o término da modulação, afirma a

nova tonalidade e prepara a introdução da tônica no *Andante*. Em toda a transição o uso do baixo pedal traz dramaticidade à passagem e auxilia na construção da imagem orquestral.

3 PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE

3.1 Desafio técnico-idiomático na Rossiniana n.4

3.1.1 Apresentação do desafio técnico-idiomático

Durante a fase de preparação da Rossiniana n.4, no momento de leitura e digitação da peça, encontrou-se dificuldade em definir uma digitação funcional para os compassos abaixo, versão fac-símile – edição A. Diabelli et Comp.

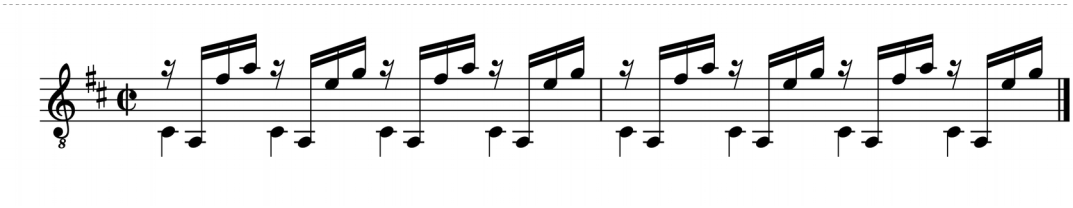


FIGURA 293 – *Rossiniana n.4, c. 7 e 8, p. 13.*

Eles fazem parte de um trecho de 12 compassos elaborado a partir de um tema retirado do final da introdução do primeiro Ato da Ópera *La Pietra del Paragone* (*Non v'è del Conte Asdrubale*) e fazem parte da última seção da Rossiniana n.4, o *Più Mosso*, onde Giuliani recria a atmosfera do grande final operístico. O tema aparece nos quatro primeiros compassos na tonalidade de Ré Maior em uma frase sobre a tônica e outra sobre a dominante, $Lá_7$, e é repetido com duas variações.

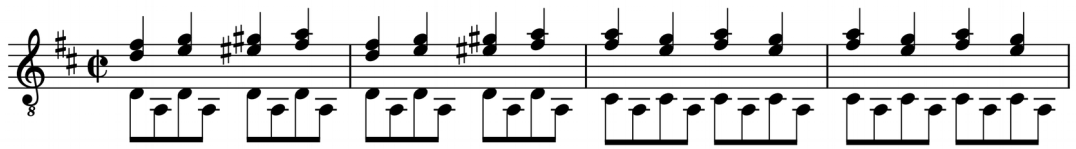


FIGURA 294 – *Rossiniana n.4, tema de Rossini, c. 1 ao 4, p. 13.*

Os compassos que fazem parte da primeira variação, são desafiadores tanto para a mão esquerda quanto para a direita. As possíveis digitações resultam em posições desconfortáveis para a

mão esquerda, em abafamentos de notas e na interrupção do fluxo natural do arpejo na mão direita. A existência de uma passagem com tantos desafios técnicos contraria a prática dos violonistas compositores como Mauro Giuliani e seus contemporâneos. Como norma, prevaleceria uma escrita idiomática e orgânica resultante da própria vivência musical no instrumento, portanto fluente. Mesmo se considerando as diferenças entre um instrumento moderno e aquele utilizado por Giuliani e seus contemporâneos, a passagem não é fluente. Giuliani teria composto esses compassos dessa maneira? Teria sido um erro do compositor no momento de transcrever a partitura? Ou teria sido um erro do copista no momento de editá-la? Inicialmente, tentou-se algumas soluções com diferentes digitações e mesmo algumas alterações no texto musical, mas a maior parte delas não se mostrou orgânica e funcional. Posteriormente, procurou-se ouvir a gravação dessa obra com diferentes intérpretes para se verificar como esses violonistas lidaram com esse desafio e qual escolha fizeram para sua interpretação. Finalmente, foi feita a escolha de uma das opções trabalhadas na pesquisa embasada nas informações a respeito do paradigma técnico de Giuliani, na prática interpretativa da época e na observação do tipo de escrita do compositor para violão.

3.1.2 Origem do desafio técnico-idiomático

A análise da prática interpretativa desse período histórico e do paradigma técnico de Giuliani pode ajudar a esclarecer se o trecho em debate teria sido realmente escrito dessa maneira pelo compositor e, também, a achar uma alternativa exequível, talvez com alteração do texto musical, similar à que teria sido realmente escrita por Giuliani. De acordo com Fernandez (2022, p. 5), os compositores violonistas do período clássico-romântico eram virtuosos que tocavam suas próprias obras. Eles inventaram o violão de concerto e compuseram um vasto repertório para este instrumento. Como suas composições nasciam da sua prática no instrumento, então, conceitualmente, existiria uma digitação ideal para cada passagem aparentemente difícil ou ambígua (Fernandez, 2022, p. 7). Em oposição a essa realidade, grande parte do repertório moderno para violão é composto de obras de compositores com pouca familiaridade com este instrumento. Consequentemente, o violonista da atualidade se acostumou a tocar obras com situações técnicas incômodas e passou a aceitá-las como normais adaptando as ideias musicais dos compositores e criando versões que podem ser tocadas mais ou menos naturalmente no violão (Fernandez, 2022, p. 8). Entretanto, isso não acontecia no século XIX. As obras de Villa-Lobos, Leo Brouwer e Agustín Barrios Mangoré podem estabelecer um paralelo na atualidade com a prática dos compositores do passado. A digitação que estes três compositores indicam é a que melhor concretiza a sua ideia musical e, ao mesmo tempo, a que possibilita a sua execução de forma mais simples e natural do ponto de vista técnico. Com os compositores virtuosos como Giuliani e seus contemporâneos, a mesma coisa acontecia. A digitação surgia da própria ideia musical; não havia separação entre paradigma técnico e composição e um decorria naturalmente do outro (Fernandez, 2022, p. 9). Então, é preciso considerar a diferença entre essas duas realidades no momento de definir a digitação deste trecho ou definir uma possível alteração do texto musical. A tendência do violonista da atualidade de aceitar ideias de execução estranhas e incômodas deve ser abandonada em favor daquelas que sejam naturais e idiomáticas ao instrumento. Amparado pelo que se conhece do paradigma técnico de Giuliani, deve-se buscar soluções que se encaixem nessa maneira de lidar com a música e com o instrumento. Nesse sentido, poder-se-ia trabalhar a partir da suposição de que houve um erro na transcrição desse trecho para a partitura e procurar uma solução funcional para a interpretação da peça.

3.1.3 Soluções com diferentes digitações e soluções com alterações no texto musical

Seguindo as definições do Dicionário Grove de Música, neste trabalho, no que se refere aos diferentes procedimentos das mãos, convencionou-se chamar de digitação a ação de prender as cordas com a mão esquerda (dedos 1, 2, 3 e 4) e, dedilhado, o ato de tanger as cordas com a mão direita (dedos polegar, indicador, médio e anular, abreviados por p, i, m, a, respectivamente) (Sadie, 1994, p. 258).

Apresenta-se abaixo algumas soluções hipotéticas desenvolvidas em experimentos com o trecho em questão:

A)

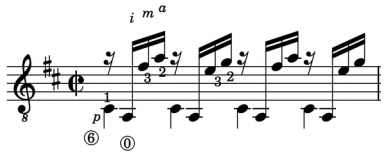


FIGURA 295 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

No exemplo A, fez-se a digitação na região mais aguda do violão com *dó#* na sexta corda, Lá na quinta corda solta e *fá#* e *lá* na terceira e segunda cordas respectivamente, bem como *mi* e *sol*. Alguns dos problemas que aparecem na mão esquerda são o abafamento da quinta corda pelo dedo 1 e a posição do dedo 2 em relação ao dedo 1 quando os dedos 2 e 3 tocam a melodia *mi*, *sol*; o dedo 1 fica na nona posição enquanto o dedo 2 fica na oitava atrás do dedo 1, gerando uma postura de mão desconfortável. Já na mão direita, o dedilhado que vinha sendo executado entre cordas contíguas nos compassos anteriores passa a ter um salto da quinta para a terceira corda o que dificulta a execução dos arpejo tanto com o toque livre quanto com o toque plantado.

B)

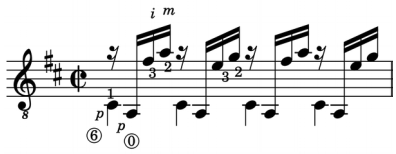


FIGURA 296 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

No exemplo B, foi feita a mesma digitação de mão esquerda da opção A, mas com uma nova opção de dedilhado de mão direita; com a repetição do polegar deslizando da sexta para quinta corda. Essa mesma solução é encontrada no arpejo 89 do Studio per la Guitarra Op. 1 de Mauro Giuliani. Nele, o compositor utiliza o deslizar ascendente do *p* e o descendente do *i* atacando sucessivamente mais de uma corda (Fernandez, 2022, p. 67). Essa técnica é apropriada em passagens executadas rapidamente e a frequência com que aparece no repertório de Giuliani pode confirmá-la como parte do seu paradigma técnico (Fernandez, 2022, p. 67). Os problemas da mão esquerda permanecem os mesmos e, na mão direita, apesar da repetição do polegar da sexta para a quinta corda pertencer ao paradigma técnico de Giuliani, neste caso, acaba atrapalhando a continuidade do arpejo e diminuindo a agilidade na sua execução em combinação tanto com o toque livre quanto com o plantado.

C)

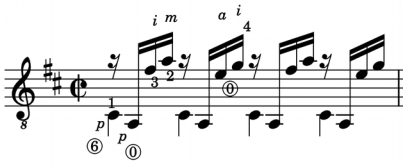


FIGURA 297 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

No exemplo C, optou-se pelo *mi* na corda solta para facilitar a digitação da mão esquerda. Esta opção atenuou o problema da mão esquerda, mas acabou gerando dificuldades adicionais para a mão direita com a descontinuidade do dedilhado que passa de *p p i m* para *p p a i* muito rapidamente com saltos entre as cordas, dificultando a execução em velocidade.

D)

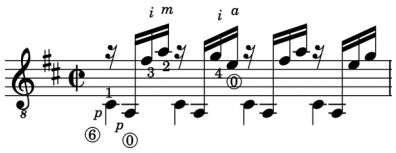


FIGURA 298 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

No exemplo D, a primeira alteração do texto musical foi feita com o objetivo de deixar o trabalho da mão direita mais fluido. Alterou-se a ordem do arpejo *dó*#, *lá*, *mi*, *sol* para *dó*#, *lá*, *sol*,

mi no segundo e no quarto tempos do compasso de maneira a possibilitar que o arpejo mantenha o dedilhado com a alternância *p p i m / p p i a* sempre na mesma direção na mão direita. O abafamento da quinta corda pelo dedo 1 da mão esquerda ainda persiste como problema a ser resolvido.

E)

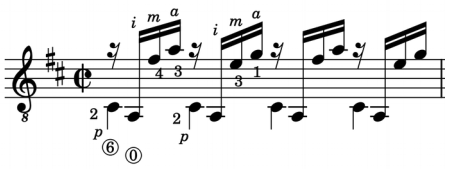


FIGURA 299 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

O exemplo E é uma variação dos exemplos acima, mas com outra digitação de mão esquerda. O dedo 2 abafa a quinta corda e o trecho fica muito difícil de executar na mão esquerda.

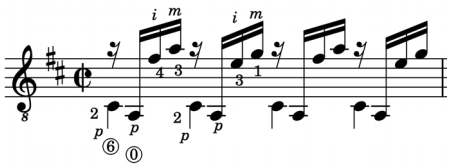


FIGURA 300 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

Aqui o exemplo E, mas com um outro dedilhado da mão direita. O problema mantem-se similar ao exemplo anterior.

F)

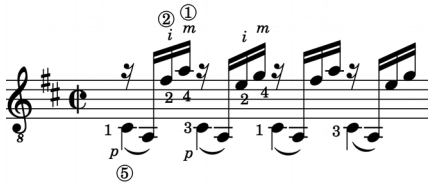


FIGURA 301 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

Esse exemplo de digitação foi construído a partir da primeira corda (*mi*) e, consequentemente, acontece nas primeiras casas do violão. Em situações convencionais, ficaria

mais fácil de se tocar por ser em uma parte do instrumento mais confortável para a mão esquerda e, também, porque resultaria em um som mais brilhante pelas características das cordas nessa região. Uma das dificuldades desta digitação é a necessidade de se tocar o *dó*# e o *lá* na mesma corda articulados com um ligado descendente. É de difícil execução para a mão esquerda e outra questão relevante é o fato do ligado entre *dó*# e *lá* quebrar o fluxo do arpejo.

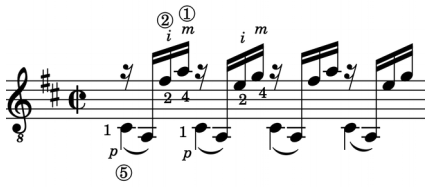


FIGURA 302 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

Acima, tem-se o mesmo exemplo com uma variação da digitação da mão esquerda. Entretanto, os problemas permanecem similares aos do exemplo anterior com a quebra do fluxo do arpejo o que parece estar em contradição com a ideia musical do trecho.

G)

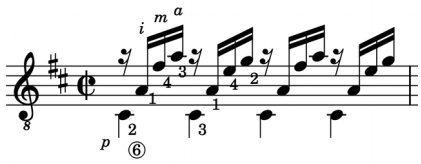


FIGURA 303 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

Neste exemplo, optou-se por tocar a nota *lá* uma oitava acima. Apesar da boa sonoridade, a mudança de acordes na mão esquerda é impraticável; principalmente na velocidade em que o trecho deve ser executado. A digitação pode ser feita tanto a partir da primeira corda quanto da segunda.

H)

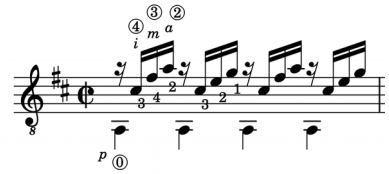


FIGURA 304 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

Neste exemplo, optou-se por deixar a nota *lá* no baixo e por tocar a nota *dó#* uma oitava acima no lugar onde estaria a nota *lá* na versão original. O mesmo dedilhado pode ser usado tanto com a digitação a partir da primeira corda quanto da segunda.

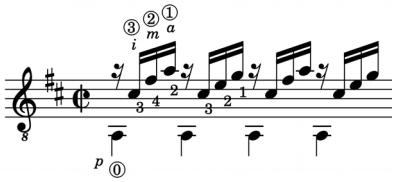


FIGURA 305 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

É a versão de mais fácil execução porque resulta em posições de mão esquerda mais confortáveis e mais facilmente intercambiáveis e, também, em um fluxo natural do arpejo da mão direita (alteração do texto musical).

I)

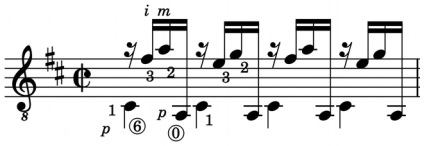


FIGURA 306 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

No exemplo I, alterou-se a ordem das notas do arpejo para que a nota *lá* passasse da segunda para a quarta colcheia do tempo imitando assim o arpejo da frase do compasso 5 sobre o acorde de Re Maior. A digitação é feita a partir da segunda corda (alteração do texto musical).

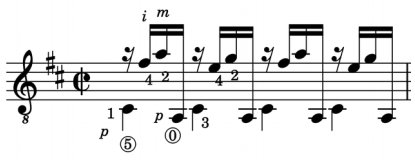


FIGURA 307 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

Exemplo I, digitado a partir da primeira corda.

Boa parte do trecho que se inicia na página 13 e se estende até o final da peça é composto por arpejos na mão direita que devem ser executados rapidamente. Para que esse trabalho aconteça da maneira mais sutil e ágil possível, é necessário que o dedilhado da mão direita seja sempre o mesmo; no caso em questão *p i m a* ou *i m a p* dependendo do desenho do arpejo. Em alguns dos exemplos de digitação apresentados acima essa condição não foi alcançada; as vezes por problemas relacionados à mão esquerda e, em outras, à direita. Na esquerda, o abafamento das cordas, as posições desconfortáveis e o cruzamento de dedos são os problemas mais frequentes; na direita, a falta de continuidade no padrão do arpejo e os saltos entre cordas não contíguas são os problemas mais comuns. Alguns violonistas em suas gravações e interpretações ao vivo optam por utilizar a técnica do toque plantado para obter um resultado sonoro de agilidade muito impressionante com pouco esforço e gerando o mínimo de tensão; em oposição a técnica do toque livre que se torna difícil em velocidades mais rápidas. O dedilhado executado entre cordas contíguas é preferível ao que tem saltos entre as cordas para facilitar a execução das partes tanto com o toque livre quanto com o plantado.

3.1.4 Apresentação da transcrição de soluções adotadas por diferentes violonistas

As soluções apresentadas aqui foram aprendidas através da observação e audição de vídeos destes intérpretes disponíveis no youtube, com exceção da solução de Eduardo Fernandez que foi retirada do seu livro *Inventando la Guitarra*. As digitações refletem a opção dos artistas no momento da gravação, visto que os interpretes frequentemente as mudam com o passar do tempo. O critério de escolha dos intérpretes foi a disponibilidade das gravações, assim como a variação da abordagem na solução do desafio técnico-idiomático.

Eduardo Isaac (Isaac, 2012).

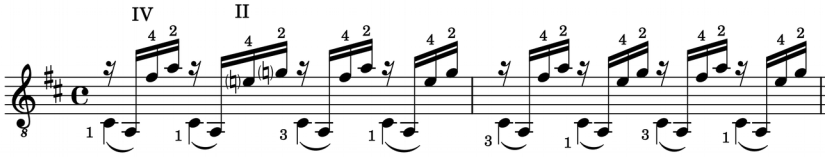


FIGURA 308 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

A solução de Eduardo Isaac e Eduardo Fernandez é a mesma. Não há alteração do texto musical. A articulação com um ligado descendente entre as notas *dó#* e *lá* é de difícil execução para a mão esquerda pela mudança de posições desconfortáveis e pela dificuldade de execução do ligado em alta velocidade. Também há a quebra do fluxo natural do arpejo que vem sendo executado com *i m a p* em cordas não contíguas no compasso anterior e, de repente, passa a ser executado com *p i m* com o ligado na quinta corda. Também parece estar em contradição com a ideia musical do trecho inteiro. A digitação de todo trecho de 12 compassos é feita a partir da primeira corda.

Eduardo Fernandez (Fernandez, 2022)

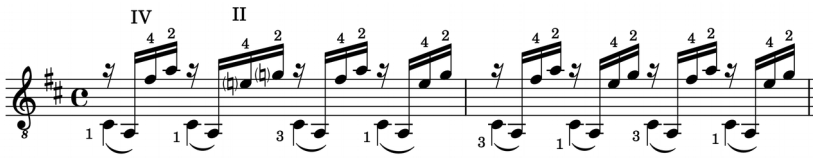


FIGURA 309 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

Na solução de Eduardo Fernandez e de Eduardo Isaac, a escolha estratégica de digitação dos dedo 1 e 3 de forma não convencional atenua consideravelmente o desconforto dos movimentos na execução do ligado. Em seu livro *Inventando la Guitarra*, Fernandez (2022, p. 96) sugere que os critérios de digitação deduzidos do método de Giuliani podem ajudar a resolver situações problemáticas em suas obras. Em análise deste caso, ele afirma que o uso de cordas soltas pode facilitar mudanças de posição. Escorado na observação de que Giuliani usava consistentemente esse procedimento, ele defende o uso do ligado entre *dó#* e *lá*, com a quinta corda solta, para facilitar a execução. Fernandez defende ainda a digitação de todo o trecho a partir da primeira corda com o intuito de proporcionar uma mudança de atmosfera em relação ao trecho imediatamente anterior que é tocado em posições mais altas no braço do violão. A transformação da sonoridade pela mudança de região do braço ajudaria a ressaltar a nova atmosfera (Fernandez 2022, p. 96).

Tatoul Hadjian (Hadjian, 2023).

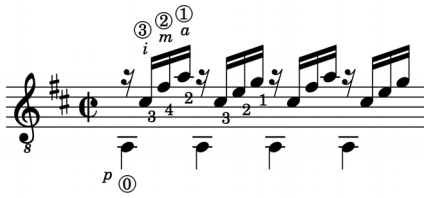


FIGURA 310 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

A solução de Hadjian coincide com o exemplo H. Com alteração do texto musical, optou-se por deixar o *lá* no baixo e o *dó#* uma oitava acima no lugar onde estaria a nota *lá* na versão original. Hadjian digita todo o trecho de 12 compassos a partir da primeira corda. É a versão de mais fácil execução porque resulta em posições de mão esquerda mais confortáveis e mais facilmente intercambiáveis e, também, em um fluxo natural do arpejo da mão direita.

Goran Krivokapic (Krivokapic, 2023).

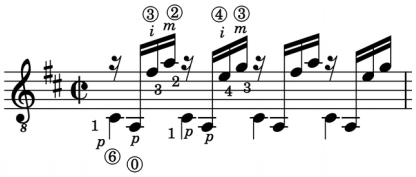


FIGURA 311 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

A solução de Goran Krivokapic tem o *dó#* na sexta corda, o *lá* na quinta corda solta, o *fá#* na terceira corda e o *lá* na segunda corda. Na mudança do primeiro para o segundo tempo, Goran achou uma boa solução fazendo o dedo 3 deslizar como guia do *fá#* para o *sol* na terceira corda enquanto o dedo 4 se instala no *mi* da quarta corda. Na mão direita, a repetição do polegar deslizando da sexta para quinta corda está de acordo com a técnica encontrada no arpejo 89 do Studio per la Guitarra Op. 1 de Mauro Giuliani; onde acontece o deslizar ascendente do *p* e o descendente do *i* atacando sucessivamente mais de uma corda (Fernandez, 2022). É de difícil execução e há uma tendência de abafamento da quinta corda pelo dedo 1.

3.1.5 Defesa da escolha baseada nas discussões anteriores

Após as discussões sobre digitação, a observação da interpretação de outros violonistas e a análise do texto musical, optou-se pelo exemplo H como solução para a interpretação do compasso em debate.

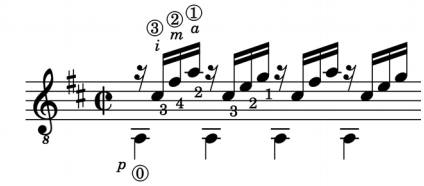


FIGURA 312 – *Rossiniana n.4, c. 7.*

A escolha nasceu da análise do trecho de 12 compassos que se inicia no primeiro compasso da página 13 e da observação do tratamento que Giuliani deu à frase construída sobre o acorde de Ré Maior e suas variações e da suposição de que o mesmo tratamento teria sido dado à frase construída sobre o acorde de Lá^{7} e suas variações. Essa também se mostrou a versão de mais fácil execução no violão porque resulta em posições de mão esquerda mais confortáveis e mais facilmente intercambiáveis e, também, porque permite um fluxo natural do arpejo da mão direita; ambas questões compatíveis com o paradigma técnico dos compositores violonistas da época.

Abaixo, as frases sobre os acordes de Ré Maior e de Lá^{7} que dão origem ao trecho.

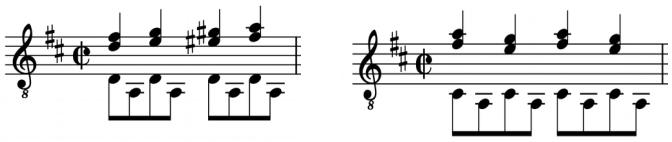


FIGURA 313 – *Rossiniana n.4, c.1 e 3.*

Na primeira variação da frase sobre o acorde de Ré Maior, Giuliani cria uma versão arpejada.



FIGURA 314 – *Rossiniana n.4, c. 5.*

Na segunda variação da frase sobre o acorde de Ré Maior, feita a partir da primeira variação, Giuliani usa como recurso de composição a troca da melodia da voz da contralto com a da soprano. A melodia da contralto passa para a voz da soprano uma oitava acima e a voz da contralto assume a antiga melodia da soprano na mesma tessitura em que ela estava. As vozes do tenor e do baixo se mantém iguais. A melodia *ré*, *mi*, *mi*#, *fá*# na voz da contralto reaparece uma oitava acima na voz da soprano. E a melodia *fá*#, *sol*, *sol*#, *lá* na voz da soprano reaparece na mesma tessitura na voz da contralto.

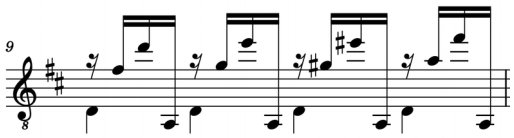


FIGURA 315 – *Rossiniana n.4, c. 9.*

Poder-se-ia supor que o procedimento usado pelo compositor teria sido o mesmo nas variações sobre a frase em Lá$_7$:

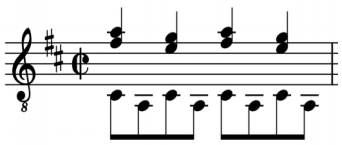


FIGURA 316 – *Rossiniana n.4, c. 3.*

Então, é possível fazer na frase sobre o acorde de Lá$_7$ o caminho inverso do exemplo sobre o acorde de Ré Maior para tentar imaginar e reconstruir a frase que Giuliani teria escrito no compasso 7 da página 13. Pode-se reconstruir a primeira variação da frase sobre o acorde de Lá$_7$ a partir da segunda variação da mesma:

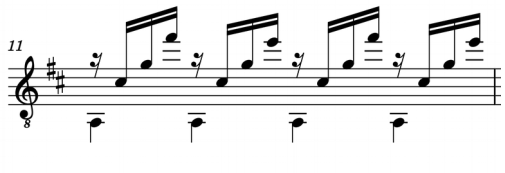


FIGURA 317 – *Rossiniana n.4, c.11.*

Primeiramente, é preciso refletir sobre a repetição da nota *sol* na voz da contralto. Pode-se supor que Giuliani teria alterado a nota *lá* que se esperaria da frase original pela nota *sol* para facilitar a digitação e consequente execução do trecho, mas, também, para valorizar o contexto harmônico visto que a nota *sol* é a sétima da dominante do acorde. Fazendo o caminho inverso, restituiu-se a melodia da voz da contralto com a alternância das notas *lá* e *sol*.

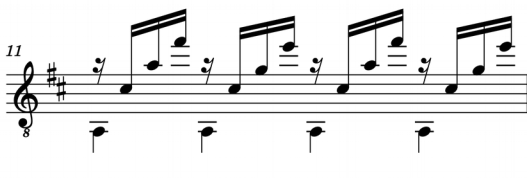


FIGURA 318 – *Rossiniana n.4, c. 11.*

Seguindo o raciocínio, as notas da voz da soprano passariam para a voz da contralto uma oitava abaixo e as notas da voz da contralto passariam para a voz da soprano na mesma tessitura. As notas da voz do tenor e do baixo permaneceriam inalteradas. Desta forma, tem-se como resultado o compasso que corresponde ao exemplo H das soluções realizadas na pesquisa e que coincide com a solução do violonista Tatoul Hadjian:

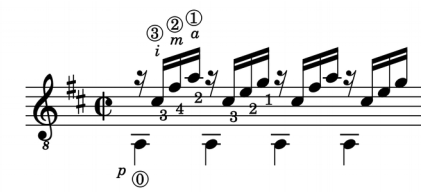


FIGURA 319 – *Rossiniana n.4, c.7.*

Ainda nessa solução, pode-se modificar a ordem das notas no arpejo; fazendo a nota *lá* 1 do baixo passar para a última semicolcheia de cada tempo e tendo como nova ordem as notas *dó*#, *fá*#, *lá* 3, *lá* 1 nos tempos 1 e 3 e *dó*#, *mi*, *sol*, *lá* 1 nos tempos 2 e 4; e o dedilhado da mão direita

passando a ser *i m a p*. Isso faria a frase ficar com o mesmo padrão de arpejo da primeira variação da frase construída sobre o acorde de Ré Maior.

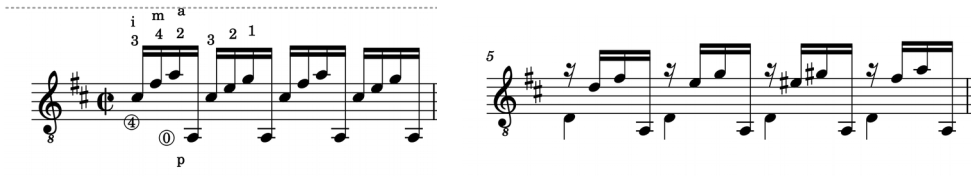


FIGURA 320 – *Rossiniana n.4, c.7 e 5.*

Para a interpretação da peça, foi feita a opção pelo primeiro padrão porque ele seria mais condizente com aquele da segunda variação sobre o acorde de Lá[7].

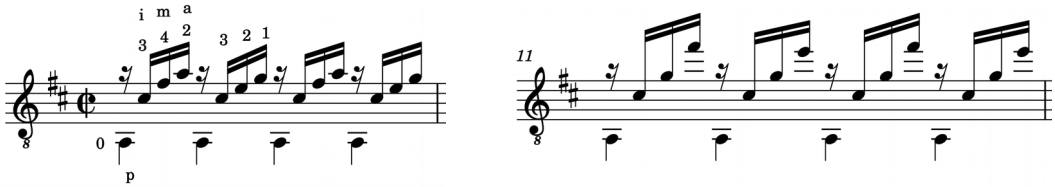


FIGURA 321 – *Rossiniana n.4, c. 7 e 11.*

Também se optou em fazer a digitação dos oito primeiros compassos a partir da segunda corda, na região mais alta do violão, por ser de mais fácil execução considerando as características físicas do intérprete e, também, para evitar o salto entre os compassos 8 e 9 em andamento rápido caso se optasse pela digitação ao longo de todo o braço a partir da primeira corda.

3.2 Outras questões interpretativas

As questões interpretativas abordadas neste capítulo são fruto da experiência de estudo e preparação da Rossiniana n.4. O caminho percorrido nessa tarefa foi dividido em diferentes etapas, compartilhadas com o professor orientador, com outros professores do programa de pós-graduação (PPGMUS) e com colegas mestrandos. Primeiramente, trabalhou-se, individualmente e nas orientações com o professor, a leitura gradativa da obra, a definição de digitação e dedilhados e a definição de questões expressivas (acentuação, articulação, agógica, dinâmica), assim como se travou as conversas a respeito de digitação e mudança do texto musical de passagens de difícil execução. Ainda nas orientações e, posteriormente, em debates em grupos de estudo promovidos pelos professores da Universidade, iniciou-se a pesquisa de métodos e tratados de época e de livros, dissertações e teses da atualidade a respeito dos assuntos relacionados à pesquisa. A participação no Grupo de Pesquisa em Performance com professores e alunos, no Grupo de Orientação com o professor orientador e colegas mestrandos, na disciplina História do Violão ministrada pelo professor orientador, assim como a participação em diversos debates sobre diferentes assuntos abordados nas aulas ministradas do mestrado, foi condição fundamental para o enriquecimento da pesquisa e para a percepção, por parte do pesquisador, de diferentes pontos de vista sobre os diversos assuntos correlacionados à pesquisa.

3.2.1 Digitação

A Rossiniana n.4 tem como característica a composição musical a partir de motivos e materiais extraídos das árias de Rossini e de suas transcrições na fantasia. Um dos motivos que se destaca nesse processo criativo é o da melodia introdutória para a ária *Ah! Quel suon già d'Israele*.



FIGURA 322 – *Rossiniana n.4.*

O seu ritmo carrega a sua característica marcante, a sua identidade. A partir dele, Rossini elaborou o tema da ária com a sua harmonização sobre o I grau e a definição da nota de sua melodia sobre a terça do acorde, *dó#.*



FIGURA 323 – *Rossiniana n.4.*

Essa melodia, em compasso 4/4, tem um impulso natural para os tempos *Fortes* do compasso que se expressa através das semicolcheias que os precedem. Consequentemente, essa tendência se manifesta em todas as aparições desse motivo ao longo da ária e em todas as elaborações que dele decorrem. Na sua transposição ao acorde do V grau;



FIGURA 324 – *Rossiniana n.4.*

Na sua variação no estilo de um grupeto superior a partir da nota *dó#* e em sua versão sobre o V grau;



FIGURA 325 – *Rossiniana n.4.*

Na sua variação de conclusão descendente;



FIGURA 326 – *Rossiniana n.4.*

Da mesma forma, Giuliani soube explorar essa característica da acentuação da melodia no desenvolvimento de diferentes ideias musicais criando variação rítmica, melódica e harmônica ao longo da fantasia e estabelecendo os elementos que dão unidade à obra. A composição da introdução, da coda, das transições, das variações e das variações de frases demonstram esta característica significativa da sua técnica de escrita.

Os compassos abaixo têm papel de destaque na elaboração da segunda variação da transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*. Como foi visto anteriormente (p. 63, figura 116), eles são derivados do motivo inicial.



FIGURA 327 – *Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, nota-se a sua variação com a substituição do I grau pelo $V^{o}_{b9}/_{V}$ no segundo compasso.



FIGURA 328 – *Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, nota-se variações com transposição para o iii grau e para o $V/_{V}$. Observa-se o acorde de dominante secundário desses acordes, V^{o}_{b9}, nos fragmentos em tercinas que antecedem os tempo *Fortes*.

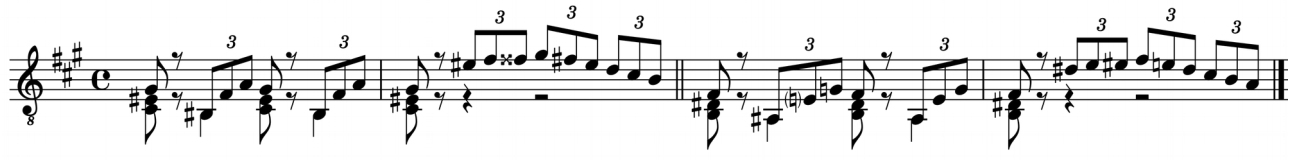


FIGURA 329 – *Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, nota-se variações no I grau e com transposição para o IV. Observa-se o acorde de dominante secundário desses acordes, V^7, nos fragmentos em tercinas que antecedem os tempo *Fortes*.

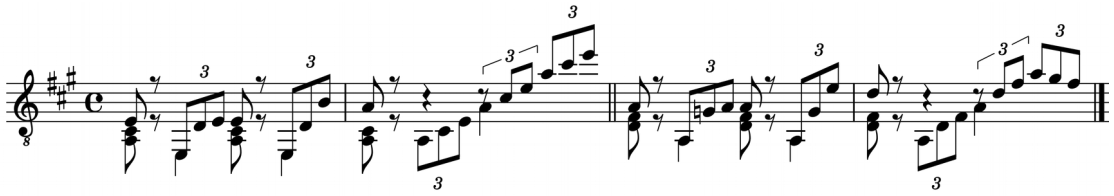


FIGURA 330 – *Rossiniana n.4.*

Entender esse impulso e as suas consequências sobre a composição da fantasia é importante para a tomada de decisões em questões técnicas e expressivas na construção da interpretação. A semelhança estrutural das frases deve ser considerada no processo de digitação e influenciará na definição dos padrões empregados. Segundo Barceló (1995, p. 9), o intérprete deve averiguar a presença de partes similares ao analisar uma obra e, quando possível, deve aproveitar para fazer digitações paralelas ou semelhantes adaptando as partes intermediárias, se houver, para conectá-las (Barceló, 1995, p. 9). Segundo Alípio (2014, p. 30), este procedimento é útil para economizar tempo e esforço, para evidenciar padrões da própria música e, principalmente, delimitar as possibilidades de digitação.

> A padronização digital contribui para o processo de memorização de uma obra, pois adestra as mãos para tarefas motoras semelhantes, o que caracteriza um tipo de memória sinestésica (responsável pela recordação física de seus movimentos) e possibilita ao intérprete pensar em uma ordem lógica durante a execução através das memórias visual e analítica (responsável pela visualização dos movimentos e postura dos dedos e pelo entendimento da estrutura da obra, respectivamente) (Alípio, 2014, p. 39).

Segundo Scarduelli (2009, p. 126, 127), o planejamento da digitação se relaciona com todo o trecho musical, ligado aos aspectos timbre, dinâmica e articulação, em uma abordagem sistêmica. Digitar é optar por quais dedos, cordas e posições serão utilizados para se obter determinados resultados interpretativos numa peça (Scarduelli, 2009, p. 126, 127).

3.2.2 Idiomatismo

A familiaridade de um compositor com o instrumento para o qual ele compõe faz com que ele possa explorar com mais eficiência no exercício da composição os recursos que esse instrumento oferece. Na vasta rede de possibilidades que se apresentam, existem alguns recursos, chamados de idiomatismos, que são próprios a cada instrumento e que influenciam o processo de criação de forma significativa. “O idiomatismo se refere ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical” (Scarduelli, 2007, p. 139).

Os idiomatimos nascem da relação direta do músico com o seu instrumento e são fruto das experiências de diferentes gerações no desenvolvimento da prática musical de cada instrumento. Essas experiências têm moldado o conjunto de recursos disponíveis e surgem tanto em relações simples com o instrumento, como nos estudos técnicos e na escolha de digitações na interpretação de repertório, quanto em processos mais complexos como os de composição. “Peças originais para violão, sobretudo de compositores violonistas, provavelmente estarão arraigadas do idiomatismo que acarreta em paralelismos de mão esquerda, padrões de arpejos e desenhos melódicos condicionados à divisão física, que é cromática, do espelho do braço do instrumento” (Alípio, 2014, p. 38).

O conjunto de recursos idiomáticos pode ser descrito como o idioma de um instrumento específico. “Pode-se dizer que idiomatismo se refere a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, ao conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução” . (Scarduelli, 2007, p. 139).

Os violonistas compositores do período clássico-romântico eram virtuosos que tocavam suas próprias obras. Como suas composições nasciam da sua prática no instrumento, então, conceitualmente, existiria uma digitação ideal para cada passagem aparentemente difícil ou ambígua (Fernandez, 2022, p. 7). As obras de Villa-Lobos, Leo Brouwer e Agustín Barrios Mangoré são exemplos na atualidade de como era a prática dos compositores do passado. A digitação indicada por estes três compositores é a que melhor concretiza a sua ideia musical e, ao mesmo tempo, a que possibilita a sua execução de forma mais simples e natural; assim como acontecia com Giuliani e seus contemporâneos. A digitação surge da própria ideia musical; não

havendo separação entre paradigma técnico e composição (Fernandez, 2022, p. 9). O intérprete deve considerar esses aspectos no momento de definir a digitação do repertório clássico. Ideias de execução estranhas e incômodas devem ser abandonadas em favor daquelas que sejam naturais e idiomáticas ao instrumento.

A Rossiniana n.4 é uma transcrição bem sucedida de uma obra vocal e orquestral para o violão, portanto uma obra bem adaptada ao idioma desse instrumento. As partes complementares elaboradas por Giuliani para conectar as transcrições e para dar forma à obra têm vários idiomatismos. Frases e fragmentos de frase elaborados com trêmulos, campanellas, padrões de arpejos, notas de passagem, baixo pedal em corda solta e arpejos digitados com cordas soltas são alguns dos idiomatismos empregados pelo compositor. Abaixo, demonstra-se exemplos retirados da transição para a transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*.

melodia elaborada com trêmulo



FIGURA 331 – *Rossiniana n.4.*

melodia elaborada com fragmentos em campanella



FIGURA 332 – *Rossiniana n.4.*

melodia elaborada com padrões de arpejos

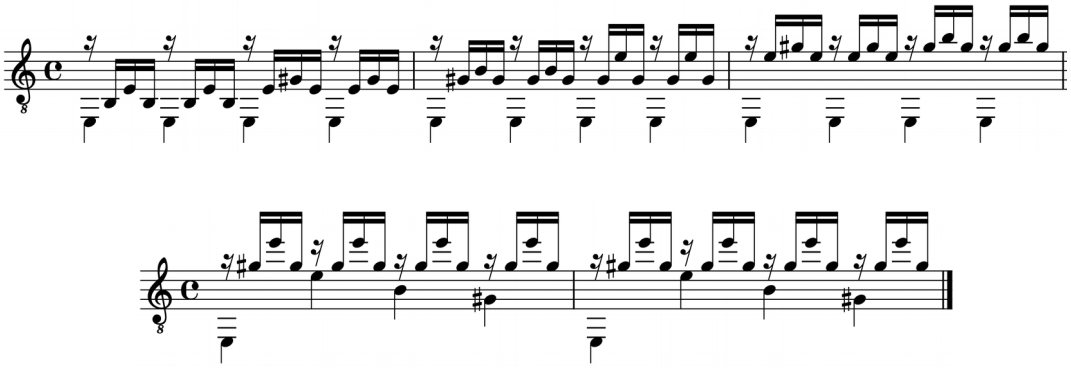


FIGURA 333 – *Rossiniana n.4.*

melodia elaborada sobre baixo pedal em corda solta



FIGURA 334 – *Rossiniana n.4.*

O emprego de notas de passagem na escrita para violão é muito comum na elaboração de melodias, tanto em solos quanto em contracantos ou outros tipos de acompanhamento. Essas melodias se materializam na mão esquerda do violonista por meio dos desenhos de acordes com os quais o instrumentista está familiarizado e por onde se movimentam as notas no braço do violão.

melodia elaborada com notas de passagem



FIGURA 335 – *Rossiniana n.4.*

melodia elaborada com arpejos digitados com cordas soltas



FIGURA 336 – *Rossiniana n.4.*

3.2.3 Manipulação do tempo

A manipulação do tempo é um recurso expressivo que dá cor as melodias por meio de atitudes que provocam irregularidades no compasso. As formas de manipulação do tempo são o *rallentando*, o *accelerando*, o *tempo rubato*, os *ad libitum*, o *a piacere*, o *col canto*, etc. (Garcia, 1863, p. 61, 62). O *rallentando* consiste em desacelerar o compasso em todas as partes ao mesmo tempo a fim de dar mais charme e graça a certas passagens. O *accelerando* consiste em acelerar o compasso em todas as partes para aumentar a vivacidade. O *tempo rubato* é uma prolongação momentânea do valor de um ou mais sons da melodia em detrimento de outros, enquanto o acompanhamento deve sustentar com precisão o andamento. O *tempo rubato* pode ser empregado nas apojaturas, nas notas em sílabas longas, nas notas que naturalmente se destacam na harmonia ou naquelas que se quer ressaltar. Em todos os casos, o tempo atrasado é compensado acelerando as outras notas do compasso (Garcia, 1863, p. 61, 62). O *accelerando* e o *rallentando* exigem que o acompanhamento e a melodia manipulem o tempo juntos, enquanto o *tempo rubato* só dá essa liberdade à melodia (Garcia, 1863, p. 61, 62). No *ad libitum* o solista manipula o tempo com o emprego do *tempo rubato*. Em composições de Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, etc., toda manipulação do tempo deve vir do emprego do *tempo rubato* (Garcia, 1863, p. 61, 62).

O intérprete pode empregar o *accelerando* e o *rallentando* nas cadências melódicas, demonstrando toda a sua expressividade e explorando diferentes coloridos com manipulações de timbre e dinâmica (figura 12, p. 16 e figura 23, p. 20).



FIGURA 337 – *Rossiniana n.4.*

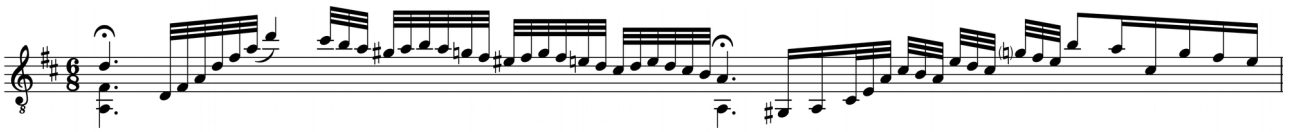


FIGURA 338 – *Rossiniana n.4.*

O *tempo rubato*, apesar de não ser um recurso facilmente empregado no violão solista devido as limitações estruturais do instrumento, poderia ser simulado em passagens como a marcha inicial do *Più Mosso*. As características do arranjo, com o baixo tocado em cordas soltas a maior parte do tempo e a melodia digitada com liberdade na mão esquerda, abrem espaços para que o intérprete faça modificações momentâneas no ritmo da melodia, ao passo que a linha do baixo se mantém a tempo (figura 157, p. 69).



FIGURA 339 – *Rossiniana n.4.*

O baixo pedal em cordas soltas, primeiramente na tônica e depois na dominante, abre espaço para o emprego do *tempo rubato* nesta frase da segunda parte da introdução, embora com menos liberdade de ação do que no exemplo anterior visto que a melodia é tocada em terças paralelas (figura 248, p. 103).



FIGURA 340 – *Rossiniana n.4.*

3.2.4 Manipulação do timbre

Segundo Scarduelli (2009, p. 127), a escolha de uma digitação implica em resultados específicos no que diz respeito à manipulação do timbre. Os dedos do violonista têm contato direto com as cordas, dando ao intérprete a possibilidade de diferentes ângulos de ataque, regiões, ou tipos de toques a partir de diferentes abordagens técnicas, fazendo do violão um dos instrumentos mais ricos em variação de timbre e, consequentemente, tornando a manipulação do timbre um dos seus recursos mais interessantes. Nesse sentido, a digitação é seguramente o fator mais relevante na manipulação do timbre. A escolha por cordas soltas ou, de maneira geral, por uma digitação na primeira corda, produz sonoridades mais brilhantes, enquanto que a escolha por cordas presas produz timbres relativamente mais velados (Scarduelli, 2009, p. 127).

Nas transcrições das árias, Giuliani adaptou para o violão alguns diálogos entre as vozes dos personagens da ópera. A manipulação do timbre pode ser usada para ressaltar as diferentes melodias e enriquecer as cores da textura polifônica. No exemplo abaixo, o intérprete pode usar timbres diferentes para os fragmentos de frase no primeiro compasso; o primeiro corresponde à voz de Pippo e o segundo à voz de Ninetta. No segundo compasso, o intérprete pode buscar um terceiro timbre para o fragmento que representa a união das vozes em um mesmo ritmo (figura 64, p. 35).



FIGURA 341 – *Rossiniana n.4.*

Na ária *Forse un dí conoscerete*, o tema é apresentado inicialmente pela personagem Ninetta na soprano e depois é repetido pelo personagem Gianneto no tenor. Rossini produz um efeito interessante na apresentação e repetição do tema graças à diferença de timbre, colorido e altura das vozes nas diferentes oitavas e com os diferentes cantores. Na transcrição dessa ária no *Andante*, Giuliani emula no violão esse efeito apresentando o tema primeiramente em Ré Maior e depois em Lá Maior na sua repetição. A diferença de timbre, colorido e altura das vozes nas duas

tonalidades traz ao ouvinte uma sensação semelhante à que Rossini produz com a alternância entre as vozes da soprano e do tenor (figura 2, p. 12, figura 27, p. 21).



FIGURA 342 – *Rossiniana n.4.*

Giuliani manipulou o timbre explorando as diferenças entre as oitavas e as diferenças entre as cordas do violão. As três cordas mais agudas, as primas, feitas de tripa de carneiro (atualmente nylon) têm características sonoras diferentes das três cordas mais graves, os bordões, feitas de tripa revestida com um fio de metal, assim como a diferença de frequência entre as oitavas atribui características distintas ao timbre de cada voz (figuras 144 e 145, p. 66).



FIGURA 343 – *Rossiniana n.4.*

3.2.5 Linguagem orquestral

Fazer o paralelo entre as ferramentas de composição e arranjo instrumental empregadas por Giuliani e a fonte de inspiração para a sua criação é uma maneira de fornecer ao intérprete meios para descobrir as intenções expressivas necessárias para dar a essas passagens o caráter imaginado pelo compositor na recriação da atmosfera da orquestra. Assim, debate-se aqui algumas ideias que traçam paralelos entre passagens das transcrições e os trechos das árias que lhes deram origem e, ainda, para o caso de passagens totalmente criadas por Giuliani, trechos similares de composições orquestrais de autores que se encaixam no mesmo estilo de música e período histórico. Através dessa observação, pode-se constatar a habilidade com que Giuliani adaptava para o violão ideias de contextos orquestrais, algo que faz parte da essência das Rossinianas. O intérprete pode e deve explorar os recursos disponíveis no violão para ressaltar a riqueza do colorido orquestral do arranjo de Giuliani.

Escalas em oitavas

As escalas em intervalos melódicos de oitava são uma ferramenta de composição que simula no violão os grandes uníssonos orquestrais que acontecem frequentemente nas passagens de transição em óperas e sinfonias. É um recurso que funciona muito bem no violão, mas que depende do emprego da energia e da velocidade típicas dessas passagens grandiosas para atingir o resultado desejado (figuras 184 e 194, p. 77 e 81).

escalas em oitavas



escalas em oitavas

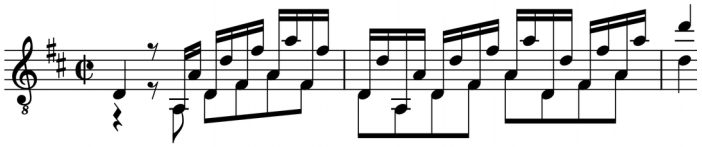


FIGURA 344 – *Rossiniana n.4.*

Escalas em oitavas e escalas em terças com baixo pedal

Uma variação das escalas em oitava pode ser observada na transição da transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* para a transcrição da ária *Piacere ugual gli dei*. As escalas são executadas inicialmente em oitavas melódicas em semicolcheias sobre um baixo pedal de tônica e, posteriormente, em uma variação da mesma ideia, em terças melódicas em semicolcheias. É um recurso instrumental que também depende do emprego de grande energia e velocidade para atingir um resultado satisfatório (figura 131 e 132, p. 60).

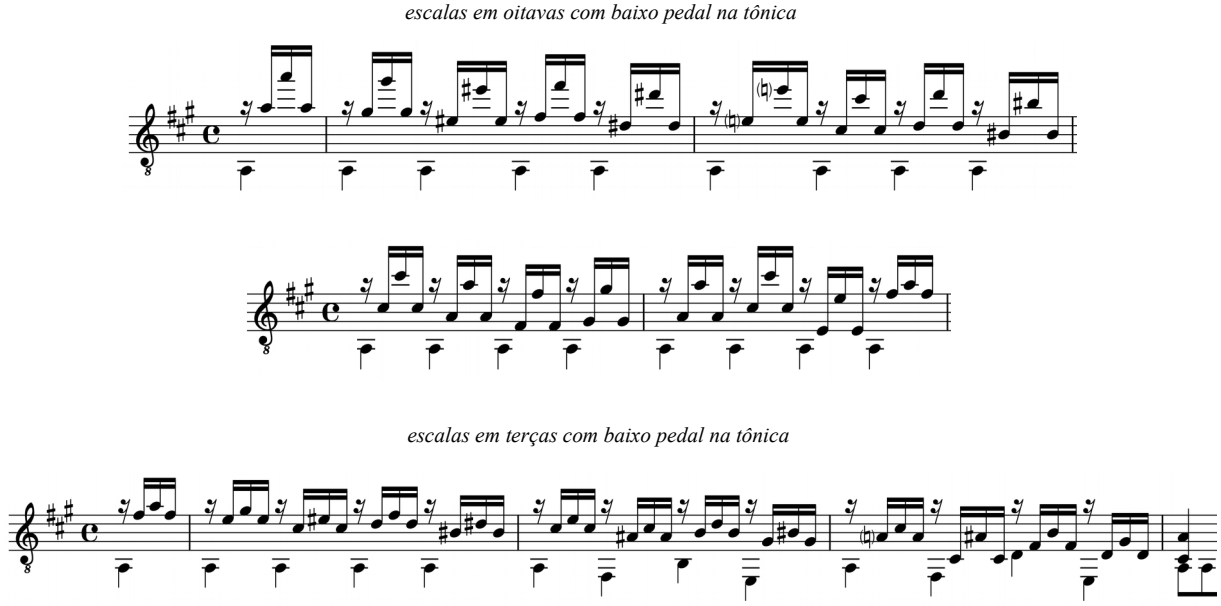


FIGURA 345 – *Rossiniana n.4.*

O trêmulo

O trêmulo adaptado para simular a linguagem orquestral foi usado na primeira parte do *Andante* na transcrição da ária *Forse un dí conoscerete*. Nessa ferramenta de composição, Giuliani reproduz no violão o acompanhamento das cordas da orquestra redistribuindo a nota da melodia e as do acompanhamento em três oitavas. A diferença de timbre das três cordas nas diferentes oitavas desempenha um papel fundamental na criação de uma textura similar àquela da combinação dos timbres da soprano e das cordas da orquestra de Rossini. É um recurso que proporciona um resultado impressionante com pouco esforço, desde que executado de maneira relaxada (figura 19 e 20, p. 18 e 19).

trêmulo em três oitavas e em três cordas



FIGURA 346 – *Rossiniana n.4.*

Atmosfera dramática

No *Andante*, na transição entre a transcrição da ária *Forse un dí conoscerete* e a transcrição da ária *E ben, per mia memoria*, Giuliani recria a atmosfera dramática da orquestra de Rossini em uma transição de caráter modulatório realizada de forma expressiva. Poderia facilmente confirmar a nova tonalidade concluindo na dominante do vi grau, todavia surpreende o ouvinte se mantendo na tônica. A manipulação do tempo, da dinâmica e do timbre são recursos interpretativos que podem auxiliar o violonista a explorar ao máximo o potencial expressivo dessa passagem (figura 48 e 49, p. 29 e 30).

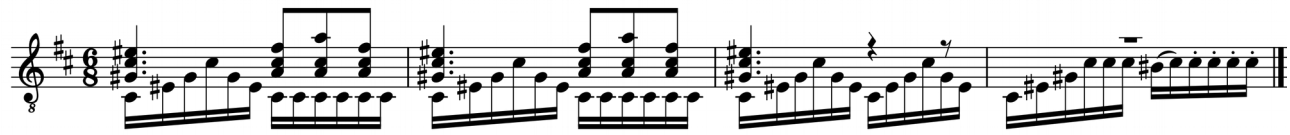


FIGURA 347 – *Rossiniana n.4.*

Citações de motivos das árias na composição de material melódico das partes complementares

A transição para a transcrição da ária *E ben, per mia memoria* se inicia com o desenvolvimento melódico e harmônico de um motivo retirado da ária *Forse un di conoscerete* (figuras 46 e 47, p. 29).



FIGURA 348 – *Rossiniana n.4.*.

Ainda na mesma transição, Giuliani coloca na voz do baixo o motivo de uma das melodias da ária *E ben, per mia memoria* em alternância com outro motivo da mesma ária na voz da soprano. O primeiro anuncia o que está por vir, pois é parte da melodia principal exposta no começo da próxima ária, enquanto o segundo reproduz no *Andante* o efeito de suspense e tensão da orquestra de Rossini (figura 48, p. 30).



FIGURA 349 – *Rossiniana n.4.*

Na transição da transcrição da ária *E ben, per mia memoria* para a transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, observa-se a citação de um motivo da orquestração da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* na elaboração da nova frase. A construção melódica de Giuliani prepara o ouvinte gradativamente para a próxima transcrição (figura 82 e 83, p. 41 e 42).



FIGURA 350 – *Rossiniana n.4.*

Ainda na transição da ária *E ben, per mia memoria* para a transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, observa-se a reprodução da melodia introdutória da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* na segunda semi-frase da frase consequente do último período da transição para o *Allegro Maestoso* (figura 85, p. 42).



FIGURA 351 – *Rossiniana n.4.*

Na segunda variação da transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, o motivo se acelera melódica e harmonicamente gradativamente e, quando chega ao seu ponto culminante, desencadeia o desenvolvimento melódico do primeiro período da transição para a transcrição da ária *Piacere ugual gli dei* (figura 135, p. 60, 61, 62, 63).

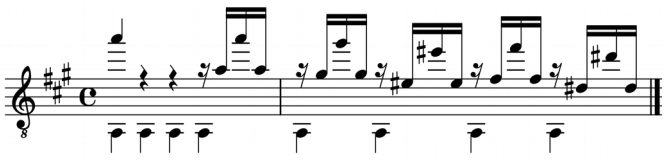


FIGURA 352 – *Rossiniana n.4.*

Na transição para a transcrição da ária *Piacere ugual gli dei*, Giuliani elaborou essa semi-frase com um fragmento da imitação do motivo da mesma ária (figuras 139, p. 63, 64, 65).



FIGURA 353 – *Rossiniana n.4.*

Na transição para a transcrição da ária *Piacere ugual gli* dei, essa semi-frase foi elaborada com a imitação do motivo da mesma ária (figuras 139, p. 63, 64, 65).



FIGURA 354 – *Rossiniana n.4.*

Para elaborar a melodia da transição para a segunda parte da introdução, Giuliani trabalhou inicialmente com um motivo de dois compassos desenvolvido com uma variação do motivo da ária *Forse un dí conoscerete*. Nos dois últimos compassos, trabalhou com um novo conteúdo melódico a partir da apojatura sobre a nota *mi* feita com a nona menor do acorde $Mi^{7}(_{b9})$, uma lembrança da melodia introdutória dos trompetes da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, e com o fragmento de frase em ritmo anacrústico que realiza, ao mesmo tempo, a conclusão da transição e o início da segunda

parte da introdução (figura 246, p. 101, 102).



FIGURA 355 – *Rossiniana n.4.*

Na transição da introdução para o *Andante*, Giuliani escreveu a melodia abaixo a partir de um motivo, derivado da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, transposto sobre os graus da escala ascendente de Lá Maior (figura 288, p. 115, 116, 117, 118).

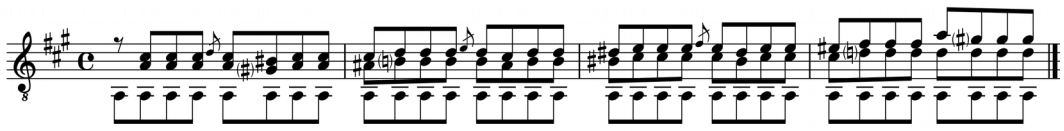


FIGURA 356 – *Rossiniana n.4.*

Ainda na transição da introdução para o *Andante*, Giuliani escreveu a melodia abaixo a partir de um motivo, derivado do ritmo do motivo da ária *Forse un dí conoscerete*, elaborado com as notas do acorde Lá^{7} e do acorde diminuto não-dominante, Lá^{o} (figura 292, p. 117).



FIGURA 357 – *Rossiniana n.4.*

A primeira parte da introdução foi elaborada a partir de um motivo da melodia da ária *Forse un dí conoscerete* (figura 197, p. 82, 83).



FIGURA 358 – *Rossiniana n.4.*

Na primeira variação da melodia da introdução, os oito primeiros compassos são reapresentados com o acréscimo de contracantos no acompanhamento na voz do contralto e na voz do baixo. O ritmo do motivo foi modificado invertendo-se a ordem semínima/colcheia para colcheia/semínima na adaptação para o encaixe das novas frases (figura 217, p. 90).



FIGURA 359 – *Rossiniana n.4.*

Na segunda variação, a harmonia dos oito primeiros compassos é repetida com a alternância de fragmentos de frases construídos sobre arpejos dos acordes do acompanhamento e fragmentos construídos com notas desses arpejos precedidas por preparações cromáticas (figura 230, p. 96).



FIGURA 360 – *Rossiniana n.4.*

No começo da segunda parte da introdução, observa-se uma frase de cinco compassos elaborada da combinação de fragmentos de frases da transcrição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* (figura 248, p. 103).



FIGURA 361 – *Rossiniana n.4.*

Ainda na segunda parte da introdução, observa-se a frase de textura polifônica elaborada com imitação retrógrada, retrógrada invertida e por inversão de material melódico da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* e da sua transcrição (figura 260, p. 106).



FIGURA 362 – *Rossiniana n.4.*

Ainda na segunda parte da introdução, observa-se a frase de textura polifônica elaborada com elementos da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*. Observa-se na voz da soprano a melodia introdutória dos trompetes e na voz da contralto o contracanto elaborado com material melódico da mesma ária (figura 277, p. 111).

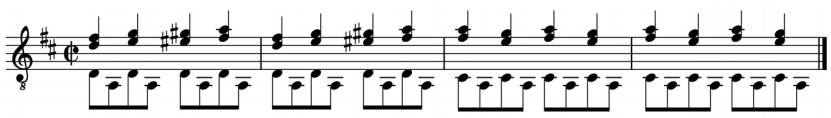


FIGURA 363 – *Rossiniana n.4.*

Manipulação do tempo, da dinâmica e emprego de variações na reprodução do efeito orquestral

Na transcrição da ária *Non v'è del Conte Asdrubale*, Giuliani reproduz o efeito de *crescendo* e *accelerando* da orquestra no violão, alcançando um resultado expressivo por meio de variações de frase e da manipulação do tempo e da dinâmica. O aumento de intensidade e volume sonoro gerado pelas duas variações, cada uma a seu tempo, somado ao emprego gradativo do *crescendo* e do *accelerando* tornam essa passagem muito bem sucedida na reprodução do colorido orquestral (figuras 151, 152 e 153, p. 74).

citação da ária Non v'è del Conte Asdrubale



primeira variação



segunda variação



FIGURA 364 – *Rossiniana n.4.*

Assim como no final da ária *Non v'è del Conte Asdrubale*, a Coda da Rossiniana n.4 reproduz em toda a sua extensão o clima do grande final operístico, reafirmando a tonalidade com a alternância de frases de volume e expressividade sobre cadências, como por exemplo V^7 I .

3.2.6 Linguagem polifônica

A textura polifônica está presente em diferentes partes da Rossiniana n.4. Na introdução, observa-se esse período com a frase antecedente elaborada com a imitação de material melódico da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* (figura 218, p. 101) e com a frase consequente elaborada com a citação, da mesma ária, do motivo introdutório dos trompetes na melodia e de outros fragmentos melódicos no contracanto (figura 235, p. 105, 106).



FIGURA 365 – *Rossiniana n.4.*

Na transcrição da ária *E ben, per mia memoria*, a textura polifônica é empregada na reprodução do diálogo entre os personagens Ninetta e Pippo (figura 53, p. 36).



FIGURA 366 – *Rossiniana n.4.*

Na interpretação de passagens de textura polifônica ao violão, o intérprete pode ressaltar com clareza cada voz do contraponto por meio da exploração dos diferentes timbres desse instrumento. As muitas possibilidades de colorido resultam dos diferentes toques de mão direita, das diferentes posições da mão direita ao longo das cordas e das diferentes possibilidades de digitação da mão esquerda. Juntos, estes recursos compõem um espectro com o qual o violonista pode trabalhar para obter o timbre ideal para cada voz. A manipulação da dinâmica e da agógica podem se somar à manipulação do timbre na execução dessa tarefa.

Na transição da transcrição da ária *E ben, per mia memoria* para a transição da ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, as vozes da passagem abaixo têm que ser entendidas pelo intérprete e, consequentemente, pelo ouvinte, como um diálogo entre a soprano e a contralto e o tenor acompanhados pelo baixo pedal. Esta passagem de textura polifônica lembra significativamente transições de arranjos orquestrais do repertório de música clássica e era provavelmente um cliché da época, podendo ser usado e adaptado a diferentes contextos melódicos, harmônicos, rítmicos e formais; como acontecia com outros recursos do classicismo (figura 75, 76, 77, p. 44, 45, 46).



FIGURA 367 – *Rossiniana n.4.*

Na transcrição da ária *E ben, per mia memoria*, a textura polifônica acontece na variação da frase com o diálogo entre os personagens Ninetta e Pippo (59, p. 38, 60, p. 39).



FIGURA 368 – *Rossiniana n.4.*

3.2.7 Acentuação

Existe uma grande parte do vocabulário barroco na música clássica, sendo as inovações do período clássico o que os diferencia. A acentuação é um dos pilares da música barroca e da clássica e pode ser aplicada *aumentada* em um compasso, em grupos de compassos, por todo um movimento ou mesmo por toda uma obra e, *diminuída,* nos tempos em grupos de colcheias e de semicolcheias (Harnoncourt, 1998, p. 50 e 51). Da mesma forma, os acentos da melodia cantada se baseiam nos acentos da linguagem falada e caem sobre os tempos *Fortes* do compasso e sobre as sílabas longas das palavras (Garcia, 1863, p. 63).

Os acentos também acontecem nos tempos *fracos* ou na metade fraca dos tempos, deslocando o acento tônico (Garcia, 1863, p. 63). Nesse sentido, algumas hierarquias superiores existem para gerar interesse para a acentuação. A primeira é a da harmonia; uma dissonância deve ser sempre acentuada, mesmo em um tempo *fraco*, e a sua resolução deve ser atenuada. A segunda é a do ritmo; uma nota longa é acentuada quando precedida de uma mais curta, mesmo estando em um tempo fraco. A terceira é a da ênfase; notas que constituem culminâncias melódicas devem ser acentuadas e mesmo prolongadas (Harnoncourt, 1998, p. 51 e 52). Por conseguinte, o intérprete também deve acentuar apojaturas, notas pontuadas, contra-tempos e a primeira nota dos padrões rítmicos que se repetem (Garcia, 1863, p. 63).

Giuliani compôs a melodia da primeira parte da introdução a partir do desenvolvimento de um motivo emprestado da ária *Forse un dí conoscerete* e adaptou a sua acentuação em 6/8 para a versão em 3/4. Consequentemente, o terceiro tempo do compasso em 3/4, tempo fraco, passou a ser acentuado para dar ao motivo a mesma intenção que tinha em 6/8. Esse tipo de recurso criativo desperta interesse no ouvinte graças às acentuações em tempos que normalmente não seriam acentuados (figura 155 e 156, p. 78, 79, 80, 81, 82, 83).



FIGURA 369 – *Rossiniana n.4.*

3.2.8 Articulação; Dinâmica; Ornamentação

A partitura da Rossiniana n.4 carece de sinais de acentuação, articulação e dinâmica. Na época, a ausência de referências desse tipo nas partituras era comum, uma vez que na prática do dia a dia o músico tinha uma abordagem ativa na preparação da interpretação, contribuindo com sua bagagem técnica e teórica nas decisões expressivas e estruturais da música. Ele conhecia a linguagem do seu tempo, transmitida através da oralidade de uma cultura viva, e sabia como aplicá-la na sua prática profissional. Nesse sentido, a partitura era um meio para que o músico interagisse e colaborasse com as ideias dos compositores. A cultura interpretativa do classicismo se perdeu ao longo dos anos e o intérprete da atualidade precisa recorrer a fontes históricas (métodos, partituras, etc.) para buscar informações que possam atenuar essa limitação.

A comparação das fontes primarias é uma ferramenta importante na obtenção de informações a respeito de parâmetros expressivos, como articulação e dinâmica, visto que as árias de Rossini têm muitas indicações que podem ser aproveitadas nas Rossinianas. Separou-se alguns exemplos de como se pode testar esses parâmetros e replicá-los em vários trechos da fantasia.

No exemplo abaixo, sugere-se a articulação em *staccato* feita pelo acompanhamento das cordas na ária *Forse un dí conoscerete* em virtude de sua semelhança com a transcrição de Giuliani para esse trecho. A orquestração do acompanhamento de Rossini é feita com a melodia harmonizada em blocos, assim como acontece no arranjo de Giuliani (ex. 3, p. 15 e ex. 8, p. 17).



FIGURA 370 – *Rossiniana n.4.*

(ex. 10, p. 17).



FIGURA 371 – *Rossiniana n.4.*

(ex. 15, p. 20) (ex. 18, p. 21).

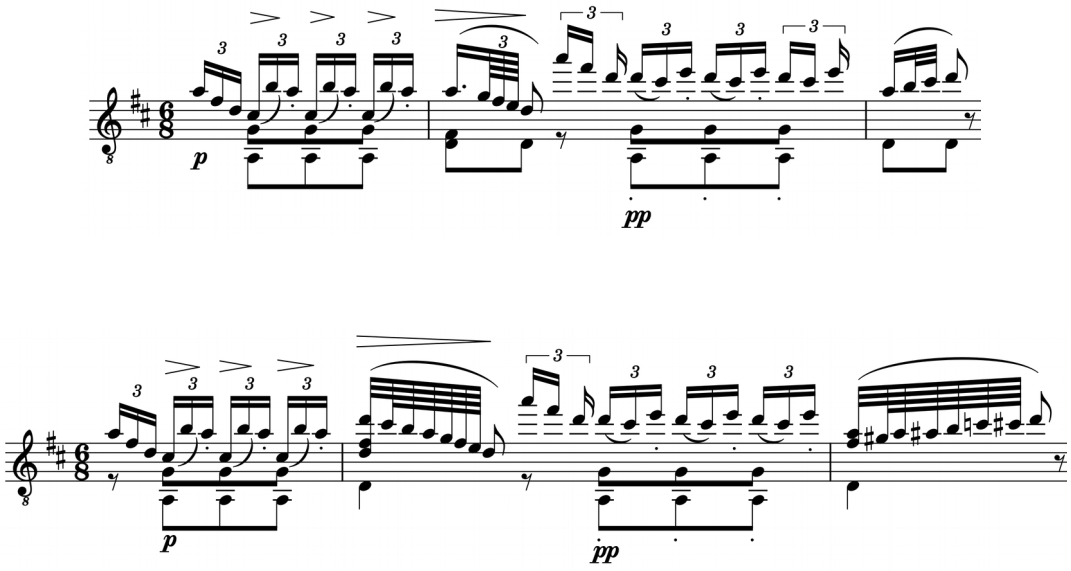


FIGURA 372 – *Rossiniana n.4.*

(ex. 54 e 55, p. 37).



FIGURA 373 – *Rossiniana n.4.*

(ex. 54, p. 37 e 61 e 62, p. 39).

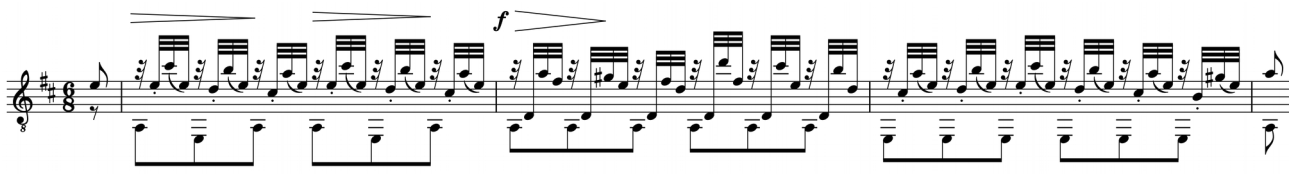


FIGURA 374 – *Rossiniana n.4.*.

(ex. 136 e 137, p. 70).

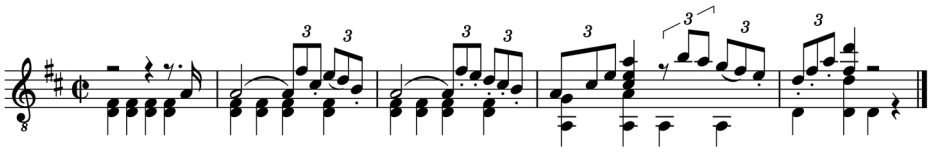


FIGURA 375 – *Rossiniana n.4.*

(ex. 140 e 141, p. 72).

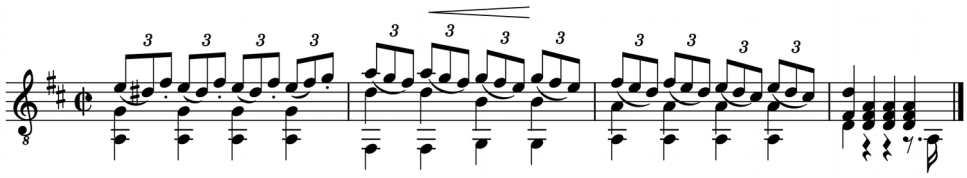


FIGURA 376 – *Rossiniana n.4.*

3.2.9 Ornamentação

Os ornamentos eram mais usados em andamentos lentos e moderados e em notas longas, assim como se aplicavam melhor aos trechos em que uma melodia está se definindo e seu significado parcial ou completo já foi revelado. Esses casos eram mais frequentes nas cadências perfeitas e nas imperfeitas, nas cesuras e nas fermatas (Bach, 2009, p. 73).

O *Andante* da Rossiniana n.4 é um bom exemplo de como Giuliani empregou esse recurso em passagens onde originalmente não existia ou onde tinha sido empregado de forma mais simples. Nos exemplos abaixo, o compasso da ária fica à esquerda e a ornamentação de Giuliani à direita.



FIGURA 377 – *Rossiniana n.4.*

Na ária *E ben, per mia memoria,* Rossini empregou ornamentação na passagem abaixo para criar variação; com mordentes superiores, representados em cada grupo de tercinas, e um grupeto inferior no segundo compasso. Não é possível usá-la na sua frase correspondente na Rossiniana devido ao tipo de variação que Giuliani criou, todavia pode servir como modelo a ser replicado em outras partes da fantasia.

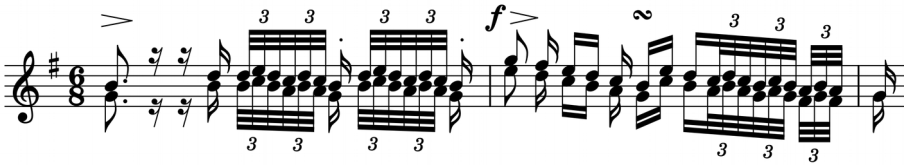


FIGURA 378 – *Rossiniana n.4.*

Neste fragmento, observa-se trinados em cada nota do arpejo de Ré Maior.

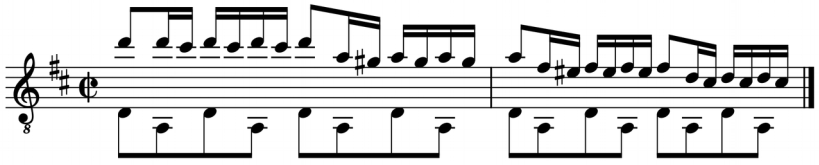


FIGURA 379 – *Rossiniana n.4.*

Neste fragmento, a resolução por grau conjunto descendente (*do#, ré)* foi ornamentada com um grupeto superior.



FIGURA 380 – *Rossiniana n.4.*

3.2.10 Improvisação

No período Clássico a ornamentação era um recurso amplamente utilizado pelos intérpretes e a improvisação era uma ramificação dessa prática. A cadência melódica associada à aparição da fermata nos fins de frase era o momento para que os intérpretes exercessem a livre improvisação (C. Ph. E. Bach, 2009, p. 130). Era um parênteses que se abria na composição para que o cantor ou instrumentista pudesse demonstrar todo o seu potencial criativo aliado ao seu conhecimento teórico e técnico (Garcia, 1863, p. 77 e 78). Era uma tradição de prática interpretativa muito admirada pelo público e pelos músicos, mas, ao mesmo tempo, criticada. Garcia fala sobre a habilidade e o talento de alguns intérpretes para se expressar de forma musical e apropriada com esse recurso, mas também critica outros pelos excessos e pelo uso inadequado das ornamentações e das cadências melódicas (Garcia, 1863, p. 77 e 78). As escalas, arpejos e acordes combinados com os desenhos melódicos típicos da elaboração das ornamentações, ou mesmo com as próprias ornamentações, eram o material musical disponível para o exercício dessa prática (os diferentes tipos de resolução eram o tempero característico do fraseado da época).

A improvisação também acontecia em outros campos da atividade do músico do classicismo. O improviso estava no cerne da composição de temas e variações. As técnicas de manipulação e desenvolvimento de temas são comuns aos dois processos e um músico experiente e criativo com um amplo domínio desses procedimentos poderia pô-los em prática rapidamente improvisando variações. Segundo Heck (1995, p. 177), o tema com variações era o tipo mais comum e apreciado de composição na Viena do início do século XIX. Os músicos não apenas compunham variações sobre qualquer tema, como também as improvisavam. O improviso também fazia parte da rotina de tecladistas. No prefácio de seu ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado, C. Ph. E. Bach (2009, p. 17 e 18) trata das exigências impostas ao tecladista em sua atuação profissional. Ele relata o costume da época de se exigir improvisações desses instrumentistas independentemente de sua predisposição para fazê-lo. O tecladista deveria fazer improvisos de todo tipo ou desenvolver de improviso um tema dado seguindo as regras da harmonia e da melodia. Deveria estar apto a tocar em todas as tonalidades com a mesma facilidade e ser capaz de transpor instantaneamente e sem erros de uma tonalidade para outra. Deveria tocar de tudo, indistintamente, à primeira vista, fossem ou não peças escritas para o seu instrumento (C. Ph. E. Bach, 2009, p. 17 e 18).

A cadência melódica e as variações são registros da prática da improvisação na música desse período. Da mesma forma, a transcrição e a composição das partes complementares da fantasia são exemplos de como Giuliani utilizou técnicas de manipulação e desenvolvimento de temas que são comuns a esses processos. Nesse sentido, observar e estudar esses fenômenos é uma maneira de tentar reconstituir as técnicas e o estilo de improvisação da época e definir diretrizes que possam servir como base para o aprendizado dessa forma de se expressar musicalmente.

Algo a se considerar, é o fato da música popular da atualidade de diferentes partes do mundo usar a linguagem da improvisação. O Jazz, o R&B, o Choro, o Samba, o Forró são alguns exemplos muito conhecidos. Como esses estilos descendem da música européia, consequentemente, a sua prática de improvisação provavelmente evoluiu das práticas da época. Então, a observação das semelhanças das abordagens contemporâneas de improvisação com algumas das pistas deixadas nos registros de improvisação do repertório do século XIX (cadências, variações de frases, variações) pode auxiliar na definição dessas diretrizes.

Primeiramente, observa-se três exemplos de cadência melódica retirados da Rossiniana n.4.



FIGURA 381– *Rossiniana n.4.*



FIGURA 382 – *Rossiniana n.4.*



FIGURA 383 – *Rossiniana n.4.*

Organizou-se nos exemplos abaixo alguns padrões de escala usados por Giuliani para elaborar as frases das três cadências acima. O estudante de música pode praticá-los em todas as escalas e em todas as tonalidades de maneira a estar apto a aplicá-los nos exercícios de improvisação em combinação com os outros elementos comuns a essa prática que são debatidos nos próximos tópicos.

Padrões de escala



FIGURA 384 – *Rossiniana n.4.*

Padrões de arpejos

Alguns padrões de arpejos podem ser observados na elaboração das melodias da Rossiniana n.4. Nos exemplos abaixo, observa-se alguns deles.

Neste exemplo, a melodia foi elaborada em padrões sobre o arpejo ascendente de Mi Maior (*mi, sol#, si*) em duas oitavas ao longo de três compassos.

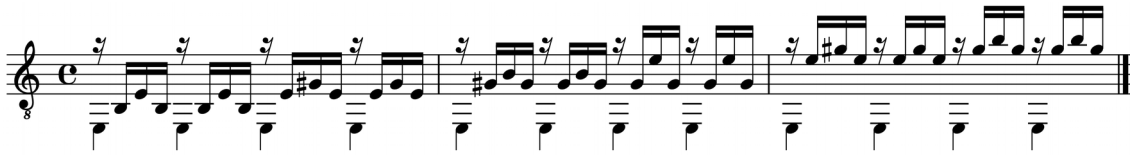


FIGURA 385 – *Rossiniana n.4.*

No exemplo abaixo, no primeiro compasso, o fragmento sobre o primeiro e segundo tempos é construído com o arpejo de Ré#^{o} (V^{o}_{b9}) com as notas organizadas em um arpejo descendente em um padrão em terças melódicas ascendentes. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo Mi menor. Da mesma forma, no segundo compasso, o fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do compasso é construído com o arpejo de Dó#^{o} (V^{o}_{b9}) com as notas organizadas em um arpejo descendente em um padrão em terças melódicas ascendentes. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de Si menor.

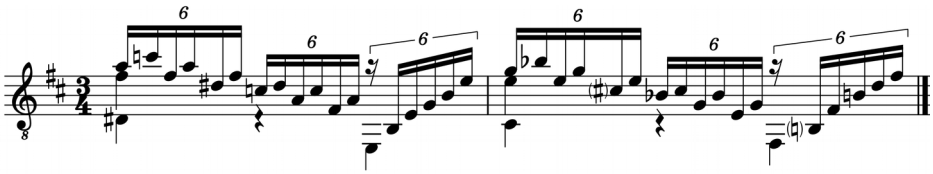


FIGURA 386 – *Rossiniana n.4.*

Escalas cromáticas

As escalas cromáticas são uma importante ferramenta na elaboração de melodias que trazem um colorido especial para a composição.

Nestes fragmentos de frase, a melodia foi criada com escalas cromáticas.



FIGURA 387 – *Rossiniana n.4.*



FIGURA 388 – *Rossiniana n.4.*

Desenvolvimento de frases

Na improvisação, a elaboração de frases com escalas e arpejos pode ser enriquecida com o emprego de notas de aproximação diatônica ou cromática em desenhos melódicos que se assemelham às ornamentações. Nos exemplos abaixo, observa-se a técnica de desenvolvimento melódico de Giuliani em algumas passagens da Rossiniana n.4.

Neste caso, Giuliani reelaborou a melodia do fragmento de frase à esquerda com repetição de notas e a adaptação do ritmo para acomodá-las.



FIGURA 389 – *Rossiniana n.4.*

Neste fragmento de frase, a melodia delineia o arpejo ascendente do I grau. A nota ré na última colcheia do terceiro tempo evita a repetição da nota *mi* e enriquece a melodia.

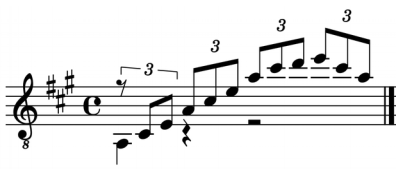


FIGURA 390 – *Rossiniana n.4.*

Neste caso, a melodia delineia o arpejo descendente de V^7 com uma resolução indireta, com aproximação cromática ascendente e aproximação diatônica descendente, para a nota *mi* do terceiro tempo e uma resolução indireta, com aproximação diatônica de semitom ascendente e uma aproximação diatônica descendente, para a nota *ré* do quarto tempo e com o s*i*, última nota do arpejo, resolvendo em *lá* no compasso seguinte.

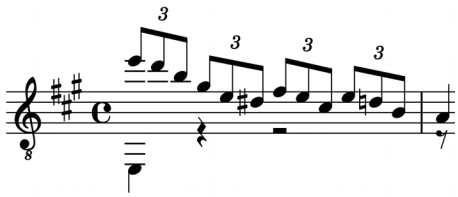


FIGURA 391 – *Rossiniana n.4.*

O fragmento de frase abaixo foi elaborado com a escala descendente de Lá Maior com uma resolução indireta com aproximação cromática inferior e diatônica superior para a nota fá# no primeiro e segundo tempos do segundo compasso.

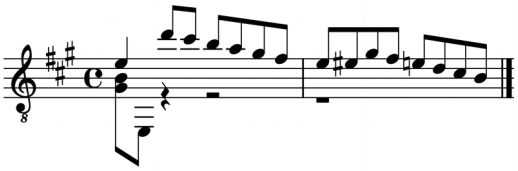


FIGURA 392 – *Rossiniana n.4.*

Neste caso, um fragmento do arpejo de Lá Maior, com uma aproximação diatônica de semitom descendente para a nota *mi* ($^{fá\#}mi$), foi interpolado entre as duas oitavas do arpejo de Mi^7. Poder-se ia interpretar esse fragmento como um arpejo de Fá#m7, todavia, no estilo em questão, parece mais coerente a interpretação precedente. A nota *sol#* também funciona como uma aproximação diatônica de semitom ascendente para a nota *lá* do arpejo interpolado.

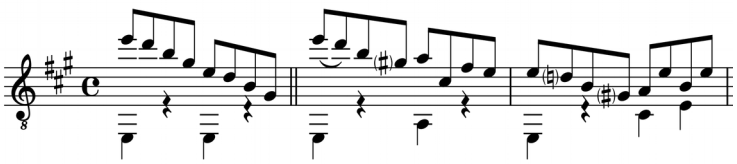


FIGURA 393 – *Rossiniana n.4.*

Neste caso, a melodia delineia o arpejo de Mi^7 com acréscimo de uma nota da escala de Lá Maior (*fá#*) entre as notas *mi* e *ré* do primeiro e segundo tempos e com uma aproximação diatônica de semitom para a nota *sol#* (^{lá}*sol#*); e mudanças de oitava estratégicas no *fá#* e na conclusão do arpejo nas notas *mi* e *ré*. No segundo compasso, a melodia delineia o arpejo de Lá Maior com aproximações cromáticas ou diatônica de semitom para cada nota.

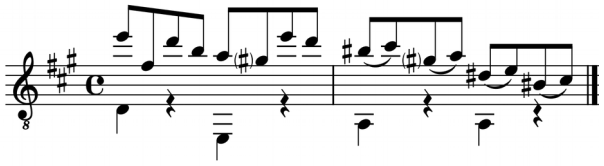


FIGURA 394 – *Rossiniana n.4.*

O fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do primeiro compasso é construído com o arpejo de Lá Maior com cada uma de suas notas precedida por uma preparação cromática. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de $Lá^7$. Da mesma forma, o fragmento sobre o primeiro e segundo tempos do segundo compasso é construído com o arpejo de Ré Maior com cada uma de suas notas precedida por uma preparação cromática ou diatônica de semitom. O fragmento sobre o terceiro tempo é construído com o arpejo de Ré menor.

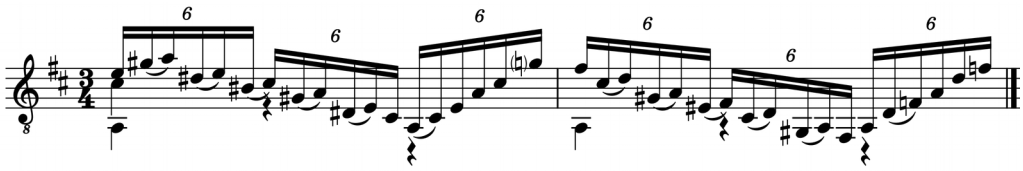


FIGURA 395 – *Rossiniana n.4.*

Neste caso, o fragmento de frase foi elaborado com as notas dos arpejos precedidas por aproximações cromáticas e diatônicas de semitom; sobre o V_7 (*mi,* ^{fáx}*sol#,* $^{lá\#}$*si*, $^{dó\#}$*ré*, $^{lá\#}$*si*, ^{fáx}*sol#*) e sobre o $I^6{}_4$ (*mi,* $^{sol\#}$*lá,* $^{si\#}$*dó#,* $^{ré\#}$*mi,* $^{si\#}$*dó#,* $^{sol\#}$*lá*).



FIGURA 396 – *Rossiniana n.4.*

Ornamentação

A ornamentação pode ser usada nas improvisações para enriquecer frases criadas com escalas, arpejos e outros elementos da composição musical. O bom gosto do músico aliado ao seu conhecimento teórico e à sua experiência de escuta do repertório da época servem de referência para a tomada de decisão de onde aplicá-los ou não.

Nos exemplos abaixo, observa-se apojaturas, grupetos e ornamentação livre.



FIGURA 397 – *Rossiniana n.4.*



FIGURA 398 – *Rossiniana n.4.*



FIGURA 399 – *Rossiniana n.4.*

Nesta frase, Rossini ornamentou partes da melodia com mordentes em grupos de tercinas. A primeira nota de cada tercina corresponde a nota da melodia.

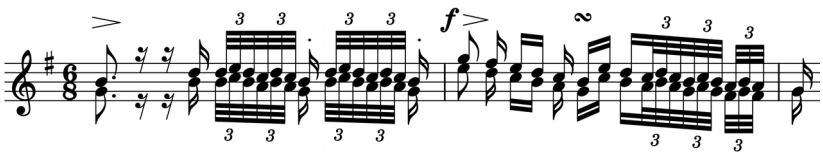


FIGURA 400 – *Rossiniana n.4.*

Neste fragmento, a resolução por grau conjunto descendente (*do#, ré)* foi ornamentada com um grupeto superior.



FIGURA 401 – *Rossiniana n.4.*

Este fragmento de frase foi ornamentado com um trinado para cada nota do arpejo de Ré Maior.

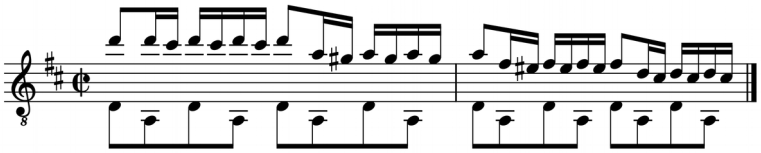


FIGURA 402 – *Rossiniana n.4.*

Neste caso, Giuliani adiciona um contracanto na voz da contralto feito no estilo de uma ornamentação. Foi elaborado em volta da nota *lá*, quinto grau da escala, com uma aproximação cromática inferior ($^{sol\#}$*lá*) e uma aproximação por grau conjunto superior (^{si}*lá*). Na nota de aproximação por grau conjunto superior há uma apojatura. O contracanto é repetido na voz do baixo como um eco da contralto.



FIGURA 403 – *Rossiniana n.4.*

Finais de frase

Algumas ideias melódica se repetem com frequência nas músicas de um determinado estilo e, nesses sentido, podem ser estudadas para serem empregadas na improvisação. Os finais de frase são um exemplo desse tipo de fragmento e podem dar ao improviso a sonoridade característica de um estilo. Nos exemplos abaixo, apresenta-se alguns finais de frase retirados da Rossiniana n.4.

Neste exemplo, o fragmento foi elaborado com o arpejo do I grau.



FIGURA 404 – *Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, a melodia foi composta pela escala descendente de Lá Maior, de *lá* 3 ao *lá* 2, e finaliza em uma bordadura com a resolução oculta (implícita) sobre a cadência para o I grau.

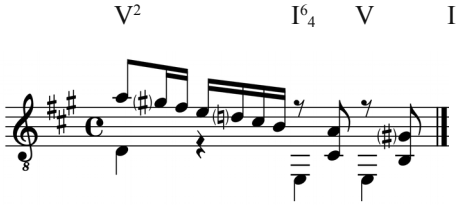


FIGURA 405 – *Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, a melodia foi elaborada com a escala descendente de Ré Maior em duas oitavas.



FIGURA 406 – *Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, a melodia foi elaborada com o arpejo de Lá Maior.



FIGURA 407 – *Rossiniana n.4.*

Neste exemplo, a melodia delineia o arpejo descendente do I grau, no primeiro e segundo tempos, e o arpejo descendente do V^7, no terceiro e no quarto tempos, e conclui no quarto compasso no acorde de I grau.



FIGURA 408 – *Rossiniana n.4.*

Neste final de frase, a melodia delineia o arpejo ascendente de Lá Maior em tercinas. A nota *sol#* na última colcheia do primeiro tempo do primeiro compasso enriquece a melodia.

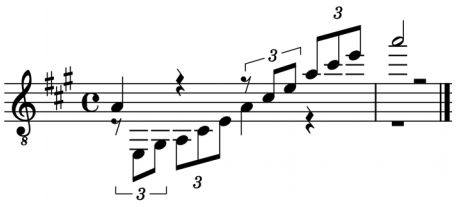


FIGURA 409 – *Rossiniana n.4.*

Desenvolvimento temático

Uma das características do tema e variações é o desenvolvimento de ideias melódicas a partir da manipulação de motivos. Da mesma forma, na prática de improvisação na música popular da atualidade o desenvolvimento de motivos é um dos caminhos para a organização e construção de solos que apresentem coerência e que dêem unidade ao discurso musical. A segunda variação da ária *Ah! Quel suon già d'Israele* pode servir de referência para o estudante de música na tentativa de compreender como um músico do século XIX organizaria o discurso musical em uma improvisação.

No exemplo abaixo, Giuliani apresenta o motivo (o grupo de tercinas com impulso para a colcheia) no acorde da tônica no primeiro compasso e, em seguida, o desenvolve em um fragmento de três tempos no segundo compasso.

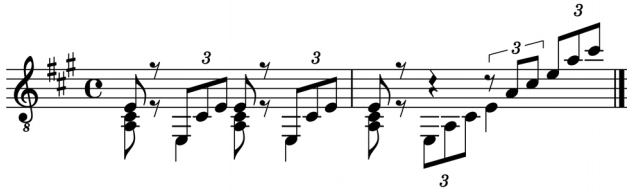


FIGURA 410 – *Rossiniana n.4.*

Em seguida, o compositor o apresenta no acorde da dominante e o desenvolve em um fragmento de dois tempos no segundo compasso.

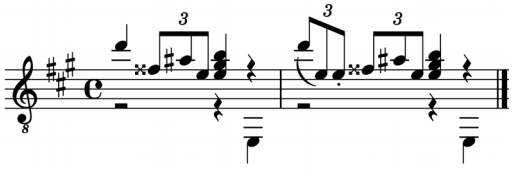


FIGURA 411 – *Rossiniana n.4.*

Em seguida, repete o motivo no acorde da tônica, todavia o desenvolve no segundo compasso com variação da harmonia.



FIGURA 412 – *Rossiniana n.4.*

Em outras passagens da variação, Giuliani o apresenta em acordes dominantes secundários, precedidos nos grupos de tercinas por seus próprios dominantes secundários, e os desenvolve com variação melódica em cromatismo combinado com escalas.

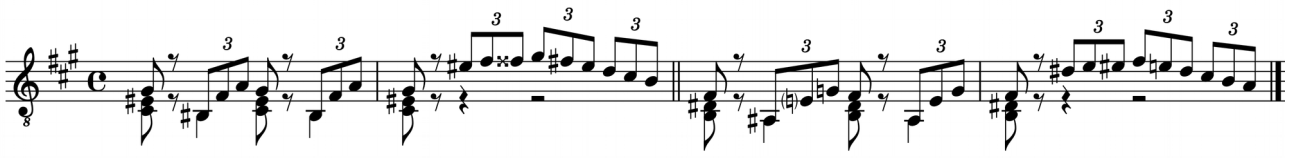


FIGURA 413 – *Rossiniana n.4.*

Em seguida, Giuliani o apresenta no acorde da tônica, mas com variações e, depois, no acorde da subdominante.

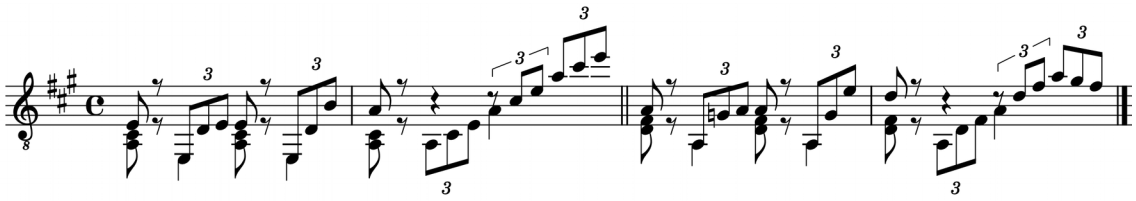


FIGURA 414 – *Rossiniana n.4.*

Em seguida, acelera o ritmo de manifestações do motivo, em um jogo de pergunta e resposta da melodia com um contracanto elaborado com o mesmo motivo, para chegar ao seu ponto culminante na nota *lá* 4 no quarto compasso.



FIGURA 415 – *Rossiniana n.4.*

Esses são alguns exemplos de como Giuliani desenvolveu um mesmo motivo de diferentes maneiras em sua variação da ária de Rossini. Chama a atenção a sua capacidade de criar tanto conteúdo melódico, harmônico e rítmico a partir de um fragmento tão pequeno. Essa habilidade é o resultado da manifestação de sua criatividade aliada ao seu conhecimento e à sua prática. As ideias observadas nos exemplos acima podem ser aproveitadas na organização de exercícios de improvisação para que o estudante de música desenvolva um tema proposto. Somando-se a isso o conjunto de possibilidades que se apresentam com escalas, arpejos, padrões de escala, padrões de arpejos, articulações, ornamentações, frases ornamentadas, finais de frase, etc., o aluno tem um bom ponto de partida para dar os primeiros passos na improvisação. Um critério importante a não perder de vista é o estilo. Não faria sentido um improviso com caráter jazzístico em uma Rossiniana, a não ser em uma abordagem estética experimental.

CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo estabelecer parâmetros para construção de uma concepção interpretativa para a Rossiniana n.4.

Primeiramente, uma contextualização foi feita a partir do estudo de textos e tratados da época e atuais que abordam a história de Mauro Giuliani e as técnicas interpretativas para o repertório do século XIX. Nesse sentido, destacou-se a importância do compositor para o violão e para a música desse período, assim como a relevância de sua obra para o ensino do violão, para formação de repertório de estudantes e violonistas amadores e profissionais, e para a mudança da imagem do violão na sociedade da época. Destacou-se ainda o impacto que Rossini e sua obra tiveram sobre o trabalho de Giuliani e seus contemporâneos. Quanto às técnicas interpretativas, demonstrou-se como o músico dos século XVIII e XIX tinha uma abordagem interpretativa mais ativa e consciente das músicas de sua época e das precedentes, contribuindo em questões expressivas como acentuação, articulação, dinâmica, timbre, vibrato e tempo rubato e, em questões estruturais como ornamentações, embelezamentos, variações, arranjos e novas composições. Giuliani, seguindo esse modelo de produção, fazia adaptações, transcrições e arranjos de músicas que estavam em voga, sendo as Rossinianas um exemplo de como o compositor empregava essas técnicas.

Em seguida, foi feita a investigação da Rossiniana n.4, obra composta de transcrições de temas de árias de óperas de Rossini, através da comparação das fontes primarias e da análise de suas partes complementares (introdução, transições, variações, variações de frases e coda) com o propósito de encontrar indicações de caráter expressivo nos manuscritos de Rossini e, na comparação com as transcrições, identificar os recursos técnicos, interpretativos e composicionais (modificações rítmicas, harmônicas, melódicas, texturais, formais e expressivas das transcrições) utilizados por Giuliani na reprodução no violão da atmosfera operística.

Na comparação entre o *Andante* e a ária *Forse un dí conoscerete* da Ópera *La Gazza Ladra*, observou-se nos manuscritos indicações de sinais de articulação e dinâmica que podem ser considerados na interpretação da transcrição. Observou-se no *Andante* variações na melodia e o amplo uso de ornamentação, assim como o emprego de cadências melódicas. Verificou-se a adaptação de passagens orquestrais ao violão e a criação de outras passagens que se assemelham a passagens orquestrais de outras obras do classicismo.

Na comparação entre o *Andante* e a ária *e ben, per mia memoria* da ópera *La Gazza Ladra*, observou-se o desenvolvimento de um motivo da ária *Forse un dí conoscerete* na elaboração da transição entre as duas transcrições e a adaptação de uma passagem orquestral da ária *e ben, per mia memoria* ao violão. Na transcrição, observou-se a adaptação das vozes dos personagens da ópera em uma textura polifônica ao violão, assim como variações de frases em suas repetições; reproduzindo na transcrição a prática dos cantores da época e da atualidade.

Na análise da transição para a ária *Ah! Quel suon già d'Israele*, observou-se como Giuliani explorou a tonalidade homônima menor para gerar contraste e simular a sensação de transição entre duas seções em uma mesma tonalidade. Verificou-se a semelhança de algumas frases com passagens orquestrais e se estabeleceu um paralelo com uma passagem da obra orquestral de Mozart. Nesta transição, e nas outras da Rossiniana n.4, Giuliani demonstra habilidade em adaptar para o violão as ideias de contextos orquestrais. O compositor também usa como recurso de elaboração e unidade composicional a citação de um motivo da ária da transcrição seguinte; a construção melódica prepara o ouvinte gradativamente para a chegada do próximo tema da ópera enquanto ainda se despede da transcrição precedente.

Na comparação entre o *Allegro Maestoso* e a ária *Ah! Quel suon già d'Israele* da ópera *Mosè in Egitto*, constatou-se como um motivo rítmico simples deu origem ao motivo da ária de Rossini e, depois, como foi desenvolvido por Giuliani em duas variações. Identificou-se, também, através da audição e pesquisa, que essa ária é executada três vezes na ópera *Mosè in Egitto*, e que Giuliani deu importância similar a ela na fantasia com a composição de sua transcrição e duas variações. Percebeu-se, então, como Giuliani considerava aspectos mais amplos das árias e das óperas na tomada de decisões para a elaboração da fantasia; neste caso, interferindo em questões estruturais. Nas variações, observou-se na técnica de escrita de Giuliani a prática de se fazer variações a partir de elementos surgidos no próprio texto musical. Então, ao invés de partir sempre do fragmento original, o compositor muitas vezes opta por reelaborar a variação precedente. De maneira geral, as variações de Giuliani trazem elementos novos para a transcrição, mas sem perder as características melódicas, harmônicas e formais importantes que trazem unidade à obra.

Na transição para ária *Piacere ugual gli dei*, observa-se o uso de escalas em oitavas e em terças com baixo pedal na tônica e também de outros efeitos de caráter orquestral.

Na comparação entre o *Maestoso* e a ária *Piacere ugual gli dei* da ópera *Matilde di Shabran*, observa-se indicações de articulação e dinâmica e, na organização da transcrição, a alternância no

violão da melodia entre a voz da soprano e a do baixo emulando a alternância entre o canto dos personagens da ópera: Corradino e Matilde.

Na comparação entre o *Più Mosso* e a ária *Non v'è del Conte Asdrubale* da ópera *La pietra del paragone*, verificou-se como Giuliani reproduz o efeito de *crescendo* e *acelerando* da orquestra no violão, alcançando um resultado expressivo por meio de variações de frase e do emprego de dinâmica e manipulação do tempo. Assim como no final da ária *Non v'è del Conte Asdrubale*, a Coda da Rossiniana n.4 reproduz o clima do grande final operístico, reafirmando a tonalidade com a alternância de frases de volume e expressividade sobre cadências, como por exemplo V^7 I.

A introdução foi organizada de forma a espelhar a estrutura harmônica e formal da fantasia, como se fosse um resumo da Rossiniana n.4, demonstrando mais uma vez como Giuliani considera aspectos mais amplos das árias e das óperas na tomada de decisões para a elaboração da fantasia. O compositor citou as duas árias mais significativas para a Rossiniana n.4, aquelas para as quais dedicou mais tempo e mais espaço na fantasia. Essas citações despertariam no ouvinte da época, mesmo que inconscientemente, a lembrança dos temas, instigando-o a relembrar as famosas árias que posteriormente são expostas em sua quase integralidade na fantasia. A maneira como Giuliani amarra todos os elementos provenientes das óperas de Rossini traz o colorido da orquestra para o violão e resulta na unidade da obra, característica de sua escrita.

Finalmente, na primeira parte do capítulo preparação para a performance, discutiu-se a dificuldade em definir uma digitação funcional para dois compassos do *Più* Mosso, desafiadores tanto para a mão esquerda quanto para a direita. As possíveis digitações para o trecho resultam em posições desconfortáveis para a mão esquerda, em abafamentos de notas e na interrupção do fluxo natural do arpejo na mão direita. A existência de uma passagem com tantos desafios técnicos parece contrariar a prática dos violonistas compositores como Mauro Giuliani e seus contemporâneos. Com base nas informações a respeito do paradigma técnico de Giuliani, na prática interpretativa da época e na observação do tipo de escrita do compositor para violão, foi feita a escolha de uma das opções de digitação trabalhadas na pesquisa. Ademais, foi a versão que se mostrou de mais fácil execução porque resulta em posições de mão esquerda mais confortáveis e mais facilmente intercambiáveis e porque permite um fluxo natural do arpejo da mão direita.

Na segunda parte do capítulo, fez-se a discussão das informações trabalhadas nos capítulos precedentes com a finalidade de se estabelecer parâmetros para auxiliar os violonistas na construção de sua concepção interpretativa da obra. Questões como digitação, idiomatismo, manipulação do tempo, manipulação do timbre, linguagem orquestral, linguagem polifônica, ornamentação,

improvisação, acentuação, articulação e dinâmica são tratadas de forma a subsidiar as decisões do intérprete.

A comparação entre as fontes revela indicações de acentuação, articulação, dinâmica, manipulação do tempo e ornamentação nos manuscritos de Rossini que enriquecem a interpretação das transcrições de Giuliani, assim como auxilia na compreensão do texto musical das transcrições esclarecendo detalhes da textura e do caráter orquestral que ficam encobertos pelas limitações de uma partitura destinada à escrita para violão. Além do mais, a comparação de alguns desses recursos instrumentais com as orquestrações de Rossini e também de outros compositores do classicismo auxilia a entender e perceber a intenção interpretativa adequada a essas passagens. Quanto ao referencial de pesquisa, o estudo desses autores (Flávia V. Pereira, Carl Philipp Emanuel Bach, Manuel Garcia, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Heck, Clive Brown, Giuseppe Zangari) auxilia na compreensão dos eventos percebidos nas árias e em suas transcrições e esclarece questões importantes ligadas ao emprego de ornamentação e à prática da improvisação.

A pesquisa contribui para o enriquecimento da concepção interpretativa da Rossiniana n.4 e cria condições para que o músico estabeleça uma relação mais ativa com a composição, nesse sentido, mais próxima àquela da linguagem na qual esta obra foi concebida.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. **Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de se tocar teclado: Berlim 1753-1762**. Tradução de Fernando Cazarini. Editora da Unicamp. Campinas, SP, 2009.

BROWN, Clive. **Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900**. Oxford University Press: Oxford, 2002.

COPLAND, Aaron. **Como entender e ouvir música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. É Realizações, São Paulo, 2013.

FERNANDEZ, Eduardo. **Inventando la Guitarra (Estudios sobre la primera generación de virtuosos-compositores del siglo XIX)**. Unidad de Comunicación de la Universidad de la República – UCUR, 2022.

GARCIA, Manuel. **Nouveau Traité de L'Art du Chant**. Heugel et C, Editeurs du Conservatoire. Paris, 1863.

GIULIANI, Mauro. **Première Fantaisie pour la Guitare seule sur plusieurs motifs de Rossini**. Áustria, Viena. A. Diabelli et Comp., 1822. Partitura, 15 p. Violão.

GREEN, Douglass M. **Form in Tonal Music; an introduction to Analysis**. Thomson Learning. 1965.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1998.

HECK, Thomas F. **Mauro Giuliani: virtuoso guitarist and composer**. Editions Orphée, Inc. Columbus, 1995.

JEFFERY, Brian. **The Complete Works of Mauro Giuliani in facsimiles of the first and early editions**. Volume 13. Tecla Editions. Boston, 2002.

HADJIAN, Tatoul. **Tatoul Hadjian – Rossiniana No. 4 by Mauro Giuliani.** 2023. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ITJkz9GGl3Q Acesso em: 16 nov. 2025.

ISAAC, Eduardo. **Eduardo Isaac plays M. Giuliani**: **Rossiniana n.4** (Movimento Violão). 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7YLUszFyD8M. Acesso em: 16 nov. 2025.

KRIVOKAPIC, Goran. **Goran Krivokapic - Rossiniana Nr. 4 by M. Giuliani | Siccas Guitars x.** 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L1sA8iWke6Y Acesso em: 16 nov. 2025.

PEREIRA, Flávia V. **As práticas de reelaboração musical**. 2023. 302 p. Tese (Doutorado em Artes – Área de concentração: Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SCARDUELLI, Fábio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007.

SCARDUELLI, Fábio. **Khamailéon: fantasia para violão e orquestra de Almeida Prado**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2009.

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

SHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**: tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. - (Ponta ; 3)

ZANGARI, Giuseppe. **Mauro Giuliani (1781-1829)**: **instrumental and vocal style in Le Sei Rossiniane.** University of Sydney (Tese – doutorado): Sydney, 2013.

ANEXOS

Partitura da Rossiniana n.4 (Giuliani).

Partitura da Ária *Forse un dí conoscerete* da Ópera *La Gazza Ladra* (Rossini).

Partitura da Ária *E ben, per mia memoria* da Ópera *La Gazza Ladra* (Rossini).

Partitura da Ária *Ah, quel suon già d'Israel* da Ópera *Mosé in Egitto* (Rossini).

Partitura da Ária *Piacere ugual gli dei, finale* da Ópera *Matilde di Shabran* (Rossini).

Gt Boije 20

Premiere FANTAISIE

pour la Guitare seule

sur plusieurs motifs de Rossini

COMPOSÉE PAR

MAURO GIULIANI

— OEUVRE 122. —

Propriété des Editeurs.

Nro 1667 — VIENNE — Pr: 1 fl:_ Conv:M:

chez A. DIABELLI et COMP:

Graben Nro 1133.

1924/635.

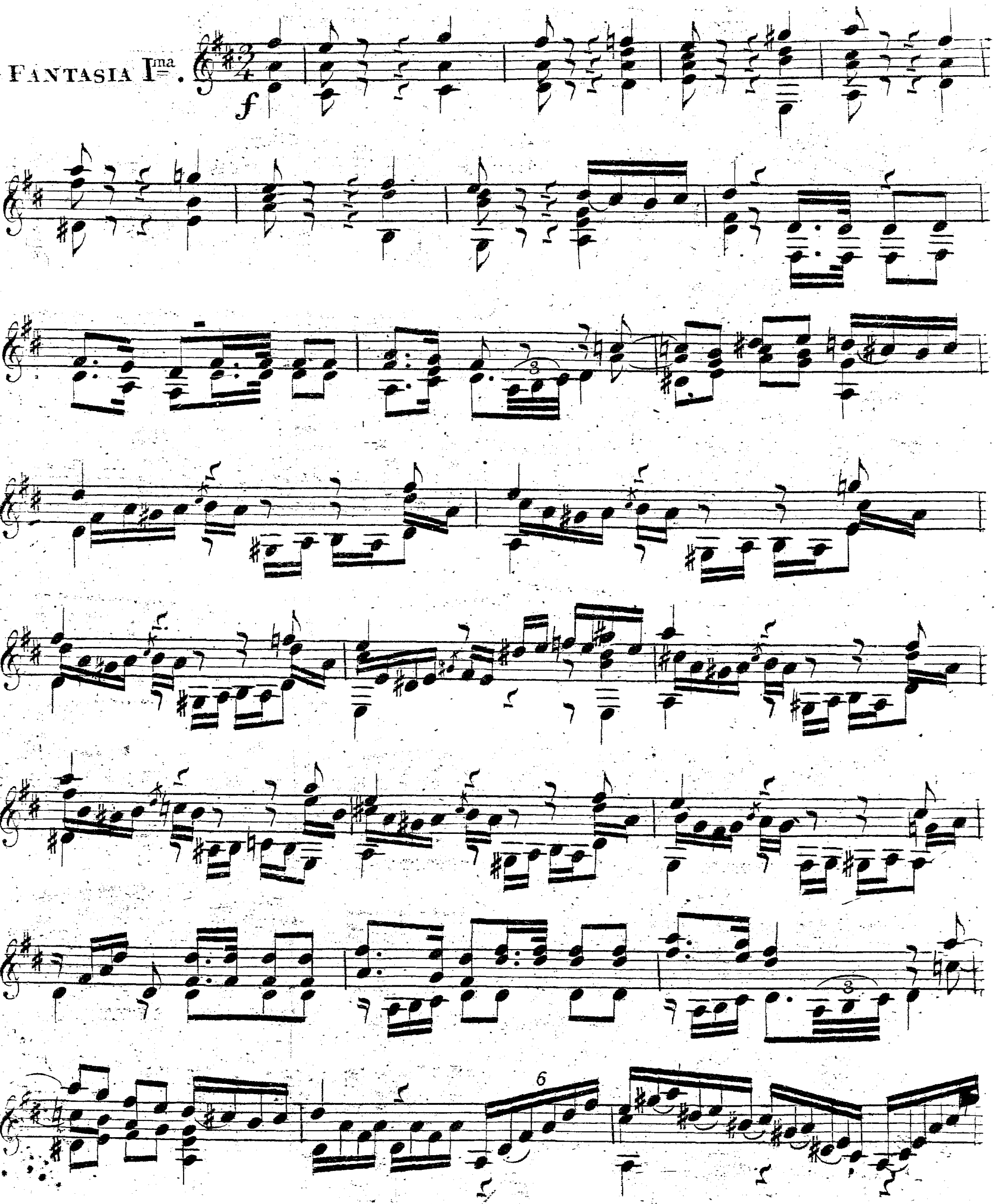
KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS BIBLIOTEK STOCKHOLM

1/4 20 h.

CHITARRA.

Sostenuto.

FANTASIA Ima.



Allegro maestoso.

CHITARRA.

Andante.

Allegro spiritoso.

a due corde a due corde

Marsch, aus der Pantomime: Die Zauberschere.

ALLEGRO Maestoso

Var: 1.

Var: 2.



Maestoso.

Più mosso.



D. et C. N° 1667.

FINE.

All'intendo

Atto Secondo Duetto

Violino

Viola

Flauto

Oboe

Clarino

Corno

Fagotto

Trombetta

Fiannetto

Violoncel

Andante

in Alaja

BIBLIOTECA CONSERVATORIO DI MUSICA GIOVAN BATTISTA PERGOLESI


I
Col vo p.
Forse un dì conoscerà
rete la mia
fede il mio can


Solo
3
Do ve lo mio fas: do il mio can- dore
piangerete il vostro er
pi=


pp
Unis
Col viol.
Solo
rovere
ma quel pianto io non vedrò lo fro
l'ombra aller

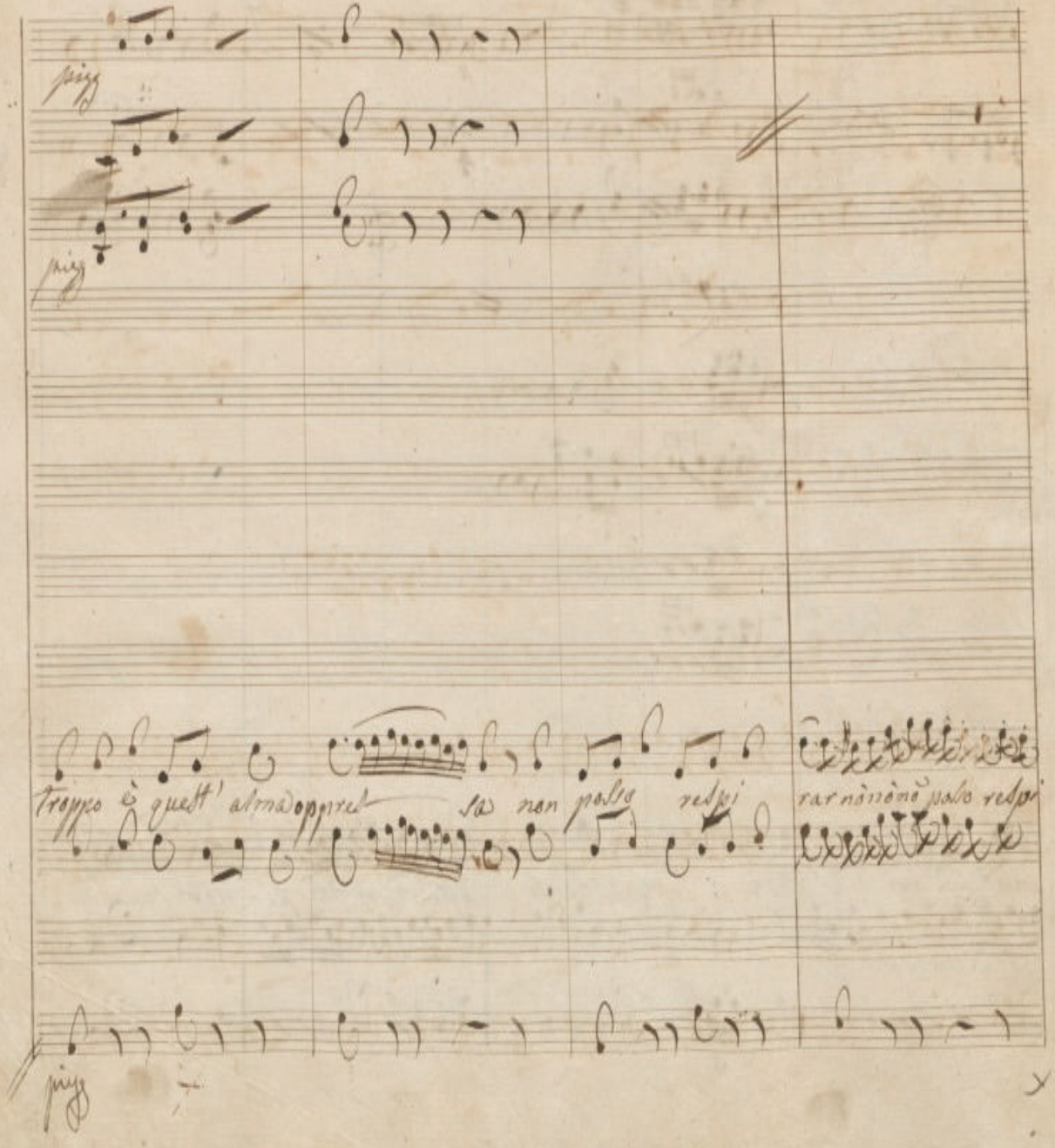

Unis
Come dall'Ital
rò
lo
fro
L'ombre ancor vo rò
Taci
taci to mi
arco


Solo
Sai l' alma in sen gelar d'orror
L' alma in sen gelar d'or =
ro ro

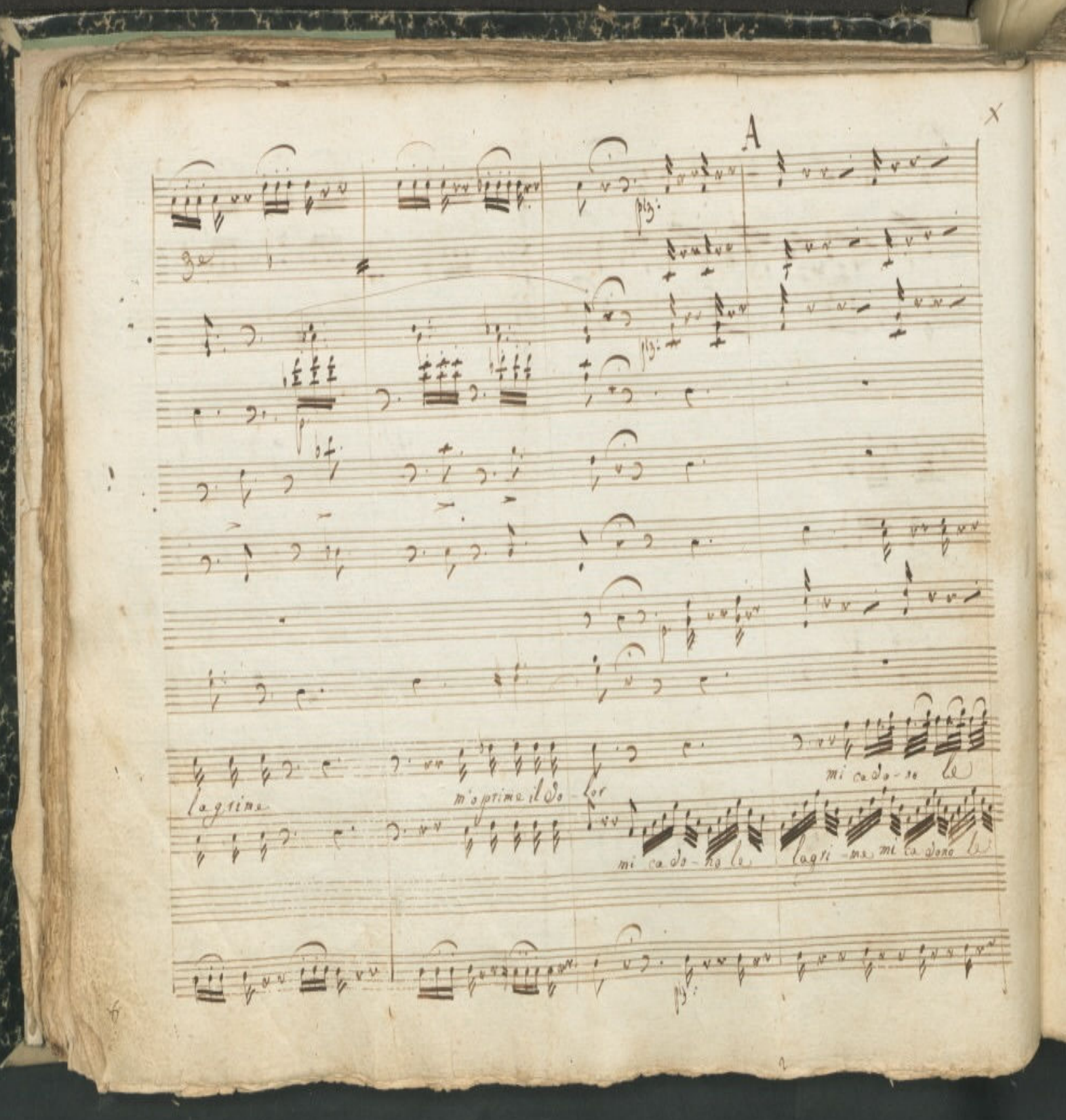

3
Non lo scaldino sì bel core
no ricetto avrei non può ed io
perderlo

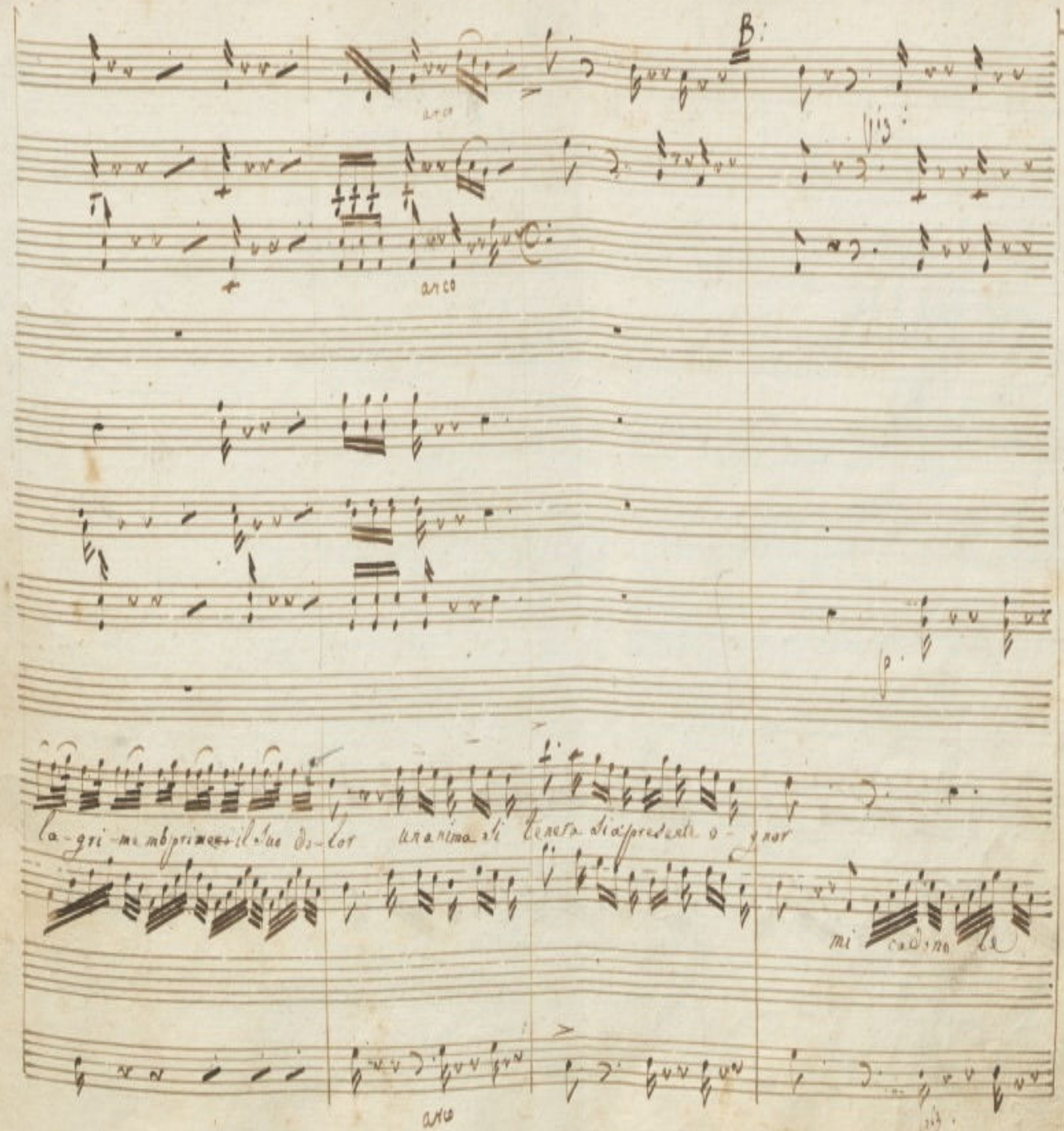

vro
no


che so morto il=
che la morte
testa
Tanto
tanto non so pe=
nar


pizz
pizz
Troppo è quest' alma oppres
sa non posso respi
rar nò nò nò posso respi
pizz


Cor Compagno mio da-vai finche mi balta, mi balta
Cor
mi Cadano


A
pizz.
pizz.
lagrima
m'aprima il do - lor
mi ca do - no
mi ca do - no
lagri - ma mi ca dono
pizz.


B.
arco
arco
arco
la-gri-me mi prime-ra il lo-ro Do-lor
un'anima di tenera di sprezzata o-nor
mi cadono


Come dall' A
Fine al 3.
mi ca-do-no le
la-gri-me mi cadono le
la-gri-me m'oprime il suo do-lor un'al-ma di
la-gri-me mi oprime il suo do-lor un


63
91
35
Lenetta mi sia predata o-gnor predatta sia gnor mi sia predatta gnor mi sia predatta predatta o=
arco
arco




Violini
Viole
Flauto
ottavino
Oboi
Clarinetti
Sordino
Corni in A.re
Trombe
Sordino
Fagotti
Tromboni
Timpani
Gran Cassa
Cleio
Osiride
Violoncelli
Basso delle


ah!
quel

Har.

suon già' — d'Ira — del — or rac — co — glier'

fmd.

fmd.

fmd.

fmd.

fidi — di — —

chi sa — ma quell'Uom quel


Di— o
che da me
che da
me ti può invo lar

Sottovoce

Fla:

sotton.

Deh mi La — scia


ah pa— venta
in van lo speri
orrendi, e

neri cadan tutti sul mio ca — po del tuo


Organ:
Flav:
Dio gli
degni
Li — — —

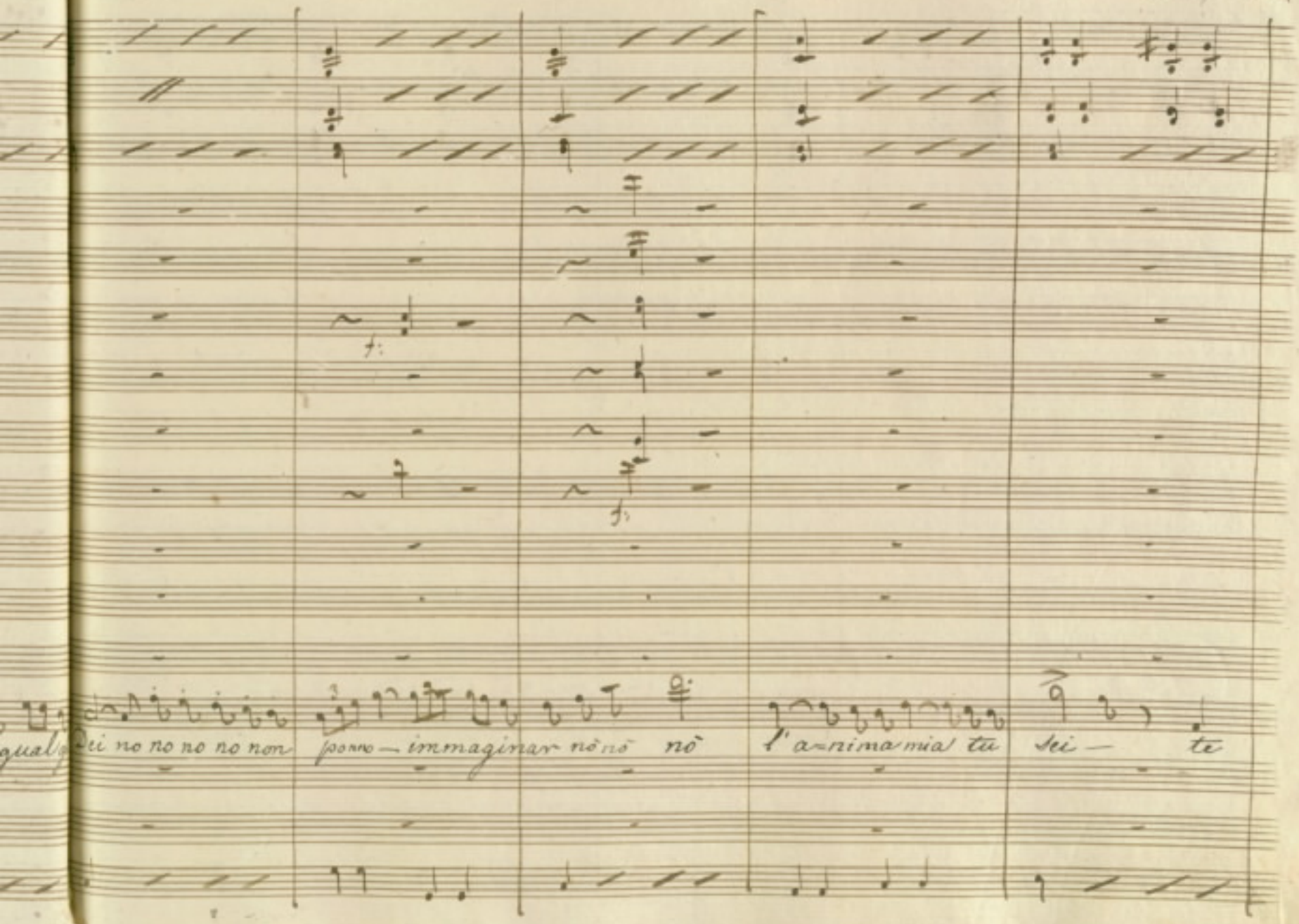
X

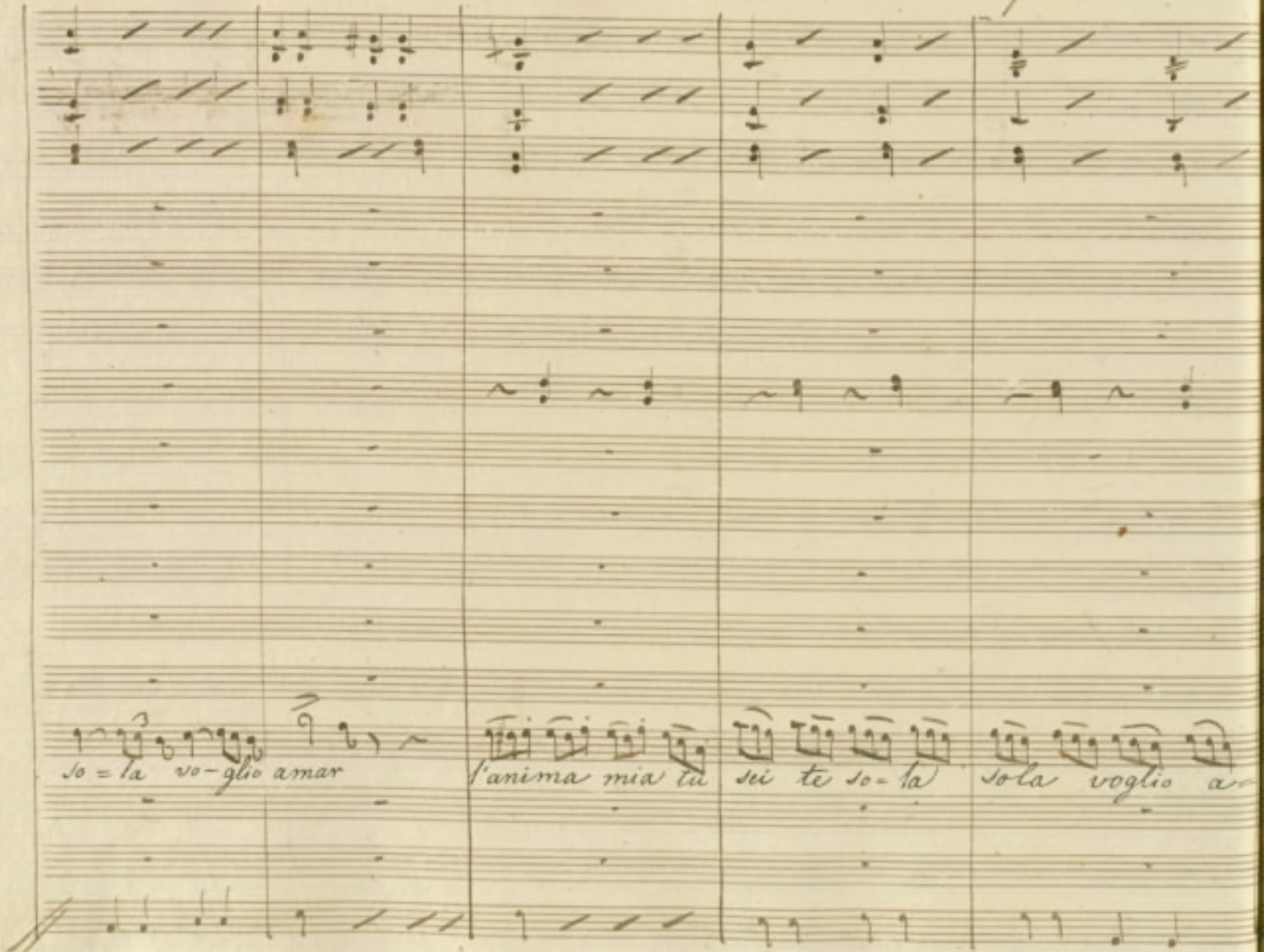
2nd

tasto

p: 2d

Pia = = ce = re tuguali


ei no no no no non
posso — immaginar nò nò nò
l'a-nima mia tu
sei — te


so = la vo-glio amar
l'anima mia tu
sei te so-la
sola voglio a-


mf
mf
mar te sola
sola voglio amar
Piace re ugual gli Dei i no nononon


non - immaginarno nò nò
l'a - nima mi.a tu
sei te
so lo vo - gl

mar — l'a-nima mia tu — sei te solo — voglio a-mar te so-lo


unis
unis
p
solo voglio amar
te
te
Solo
Sola
Io rido
io rido come un matto l'amico
Io
rido io rido come un matto
l'a