

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

CAUÃ BORGES CANILHA

***Chacarera, Milongueos, Ritmos Camperos e Vidala: edições crítico-interpretativas de
quatro Evocaciones Criollas para violão, de Alfonso Broqua***

Porto Alegre

2024

CAUÃ BORGES CANILHA

Chacarera, Milongueos, Ritmos Camperos e Vidala: edições crítico-interpretativas de quatro Evocaciones Criollas para violão, de Alfonso Broqua

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor em Práticas Interpretativas pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Canilha, Cauã Borges
Chacarera, Milongueos, Ritmos Camperos e Vidala:
edições crítico-interpretativas de quatro Evocaciones
Criollas para violão, de Alfonso Broqua / Cauã Borges
Canilha. -- 2024.
382 f.
Orientador: Daniel Wolff.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Alfonso Broqua. 2. Evocaciones Criollas. 3.
violão. 4. edição crítico-interpretativa. 5. música
uruguaia. I. Wolff, Daniel, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e à minha irmã.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Daniel Wolff, e aos servidores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Programa de Pós-Graduação em Música.

À Capes pelo financiamento da pesquisa.

Às instituições e aos seus servidores que forneceram materiais utilizados nesta pesquisa; à Marisa Magaldi e ao Museu de la Música de Barcelona; à Analaura Collazo e ao Museo Histórico Nacional de Montevideú; à Jimena Buxedas e ao Archivo del OSSODRE; à Lúcia Draper e ao Museu Figari; e aos servidores da Biblioteca Nacional do Uruguai.

Aos professores, alunos e servidores da Universidad de la República (UDELAR), em especial Mauro Marasco, Otávio Leite e Eduardo Fernandez, pela recepção na universidade, pelas aulas e pelas atividades realizadas.

A Victor Landeira e Julio Cesar Huertas pela entrevista, pelos materiais enviados e pela disponibilidade em auxiliar na pesquisa. A Andrés Rey pelos materiais enviados. Aos intérpretes Magdalena Gimeno e Roberto Vallini por disponibilizar as suas gravações das obras.

Ao professor Krishna Salinas, que me apresentou às obras e concedeu informações que enriqueceram a pesquisa.

Aos membros das bancas de defesa e qualificação pelos apontamentos.

A todos que solicitei informações e materiais durante a pesquisa.

Por fim, aos amigos e colegas que direta e indiretamente auxiliaram no processo de pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta o processo de elaboração das edições crítico-interpretativas de quatro obras para violão de Alfonso Broqua (1886-1946): *Chacarera*, *Milongueos*, *Ritmos Camperos* e *Vidala*. As quatro fazem parte da série de obras *Evocaciones Criollas*, escritas nos anos 1920, revisadas e editadas por Emilio Pujol e Miguel Llobet e publicadas pela editora Max Eschig. O manuscrito de *Milongueos* apresenta rasuras com revisões que aparecem na versão publicada. A partir da comparação de manuscritos do Museu de la Música de Barcelona (MMB) com as versões publicadas, é possível identificar divergências em relação à versão impressa e às contribuições dos editores, em especial de Miguel Llobet. A metodologia utilizada se baseia em autores que versam sobre edição crítica, em especial Cambraia (2005) e Grier (1996). O primeiro apresenta modelos de estabelecimento e apresentação do texto crítico utilizados na investigação, e o segundo aborda particularidades da edição crítica no campo da música, das definições básicas até o tratamento com as fontes e a apresentação do texto, que inclui partituras. O panorama biográfico confronta e complementa informações de livros e artigos de autores uruguaios como Salgado (1967, 1971) e Lagarmilla (1942, 1952, 1955, 1958, 1970, 1985, 1986) e de artigos, periódicos e materiais do compositor que estão nos arquivos do Museo Histórico Nacional (MHN) de Montevideú. A partir dos textos de Landeira (2012, 2013-2014) e Ramírez (2010), de programas de recitais e de escritos periódicos diários, é contextualizada sua obra para violão. É proposto um catálogo de obra de Broqua que complementa algumas informações em relação à catalogação de Salgado (1971), em destaque as séries *Aires Nativos* e *Tangos*. No aparato crítico, são analisadas as divergências entre as fontes e são determinadas as escolhas editoriais. Em geral, o texto adotado na edição crítico-interpretativa utiliza como base os manuscritos e apresenta, por exemplo, *Ritmos Camperos* em mi maior, como no manuscrito, mas diferentemente da versão publicada, em lá maior. Algumas modificações, como essa, são citadas e contextualizadas em cartas de Llobet para Pujol. A partir da análise e do debate sobre as escolhas adotadas pelos revisores, são apresentadas novas leituras, interpretações e soluções instrumentais para as obras.

Palavras-chave: Alfonso Broqua; *Evocaciones Criollas*; violão; edição crítico-interpretativa; música uruguaia.

ABSTRACT

This research presents the elaboration process of critical-interpretive editions of four guitar works by Alfonso Broqua (1886-1946): *Chacarera*, *Milongueos*, *Ritmos Camperos* and *Vidala*. The four are part of the *Evocaciones Criollas* series, written in the 1920s, revised and edited by Emilio Pujol and Miguel Llobet and published by Max Eschig. The manuscript of *Milongueos* has erasures with revisions that appear in the published version. Comparing the manuscripts from the Museu de la Música de Barcelona (MMB) with the published versions, it is possible to identify divergences in relation to the printed version and contributions from the editors, especially Miguel Llobet. The methodology used is based on authors who deal with critical editing, especially Cambraia (2005) and Grier (1996). The first one presents models for establishing and presenting the critical text used in the investigation and the second one addresses particularities of critical editing in the music field of the knowledge, from basic definitions until the treatment of sources and the presentation of the text, which includes music scores. The biographical text compares and complements information from writings by Uruguayan authors such as Salgado (1967, 1971) and Lagarmilla (1942, 1952, 1958, 1970, 1985, 1986), as well as articles, periodicals, and the composer's materials from the archives of the National Historical Museum (MHN). Using texts by Landeira (2012, 2013), Ramírez (2010), recital programs and daily periodical writings, Broqua's work for guitar is contextualized. A catalog of Broqua's work is proposed, which complements some information in relation to Salgado's cataloging (1971), highlighting the *Aires Nativos* and *Tangos* series. In the critical apparatus, divergences between sources are analyzed and editorial choices are determined. In general, the text adopted in the critical-interpretative edition uses the manuscripts as basis, presenting, for example, *Ritmos Camperos* in E major (as it appears in the manuscript) but differently from the published version (in A major). Such modifications, like this one, are mentioned and contextualized in letters from Llobet to Pujol. Based on the analysis and the debate about the choices adopted by the reviewers, new readings, interpretations, and instrumental solutions for the works are presented.

Keywords: Alfonso Broqua; *Evocaciones Criollas*; guitar; critical-interpretative edition; Uruguayan music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fluxograma 1 – Etapas para a realização de uma edição crítica	37
Fluxograma 2 – Etapas para a apresentação de uma edição crítica.....	37
Fluxograma 3 – Modelo básico de apresentação do texto crítico.....	38
Fluxograma 4 – Etapas para a realização de uma edição crítica	39
Quadro 1 – Catalogação das obras de Alfonso Broqua	311
Quadro 2 – Materiais no Archivo Musical OSSODRE e no Museo Histórico Nacional.....	322
Quadro 3 – Chacarera	325
Quadro 4 – Milongueos	329
Quadro 5 – Ritmos Camperos	342
Quadro 6 – Vidala	357
Figura 1 – Fotografia de Alfonso Broqua.....	48
Figura 2 – Roberto Lagarmilla e Alfonso Broqua.....	54
Figura 3 – Programa, em periódico, do Festivals Simfonics Hispano-Americans, dia 8 de outubro de 1928.....	64
Figura 4 – Hugo Balzo e Alfonso Broqua	68
Figura 5 – Ilustrações de Pedro Figari para El cuento de Broqua.....	69
Figura 6 – Foto de Beatriz de Kergolay	71
Figura 7 – Foto de Broqua com sobrinha e esposa.....	71
Figura 8 – Pericón para dois violões citado no catálogo Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes.....	76
Figura 9 – Capa de cópia de Pericón	77
Figura 10 – c. 1-8 de Pericón.....	77
Figura 11 – Programa de Emilio Pujol, dia 21 de fevereiro de 1934, na Sala Mozart (Barcelona)	79
Figura 12 – Trecho de carta de Llobet a Pujol	81
Figura 13 – Estreia de quatro Evocaciones Criollas. Programa de Pujol, de 5 de fevereiro de 1927, na Salle Érard.....	82
Figura 14 – Programa de Miguel Llobet	83
Figura 15 – Programa de Emilio Pujol, de 6 de dezembro de 1927, na Salle Erard	86
Figura 16 – Programa de Miguel Llobet, de 18 de novembro de 1928, em Munique.....	87

Figura 17 – Programa de Miguel Llobet, de 15 de novembro de 1928, em Innsbruck.....	88
Figura 18 – Programa de Miguel Llobet, de 4 de maio de 1929, em Buenos Aires	89
Figura 19 – Programa de concerto em homenagem a Broqua, 6 de maio de 1933, em Lisboa	90
Figura 20 – Programa deHommage a Alfonso Broqua, de 27 de maio de 1947	92
Figura 21 – Trecho do programa de Hommage a Alfonso Broqua (datilografado)	93
Figura 22 – Duas rasuras de A. Broqua na Chacarera (Ms.MMB)	100
Figura 23 – Recado de Alfonso Broqua a Emilio Pujol no manuscrito de Vidala (Ms.MMB)	103
Figura 24 – Recado de Emilio Pujol a Miguel Llobet no manuscrito de Vidala (Ms.MMB)	104
Figura 25 – Comparação do c. 1 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	109
Figura 26 – Comparação do c. 3 de Chacarera (EC.C e EME.V)	110
Figura 27 – Comparação do c. 3 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	110
Figura 28 – Digitação dos c. 3-5 de Chacarera (EC.C com ossia)	111
Figura 29 – Comparação do c. 4 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	111
Figura 30 – Indicações de pestana nos c. 18 e c. 21 de Chacarera (Ms.MMB)	112
Figura 31 – Comparação do c. 5 de Chacarera (Ms.MMB e EC.C.).....	112
Figura 32 – Comparação do c. 5 de Chacarera (Ms.MMB e EC.C.).....	112
Figura 33 – c. 5 de Chacarera (EC.C.).....	113
Figura 34 – Comparação do c. 6 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V.)	113
Figura 35 – Comparação do c. 7 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V.)	114
Figura 36 – Comparação do c. 8 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	115
Figura 37 – c. 7-9 de Chacarera, EC.C com ossia	115
Figura 38 – Comparação do c. 10 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	116
Figura 39 – Comparação do c. 11 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	117
Figura 40 – Comparação do c. 12 de Chacarera (EC.C com ossia)	117
Figura 41 – Comparação do c. 12 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	118
Figura 42 – comparação do c. 13 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	118
Figura 43 – Digitação alternativa para o c. 13 de Chacarera (EC.C com ossia)	119
Figura 44 – Rasura de Broqua em Chacarera (Ms.MMB)	120
Figura 45 – Comparação do c. 17 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	120
Figura 46 – c. 17-18 de Chacarera(EC.C com ossia)	121
Figura 47 – c. 19 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	121
Figura 48 – c. 21 de Chacarera (Ms.MMB)	122
Figura 49 – c. 21-22 de Chacarera (Ms.MMB, EME.V e digitação alternativa)	122

Figura 50 – Comparação do c. 23 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	123
Figura 51 – Comparação do c. 23 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	124
Figura 52 – c. 23 de Chacarera (EC.C com ossia).....	125
Figura 53 – Comparação do c. 23-24 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V).....	125
Figura 54 – Comparação do c. 24 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	126
Figura 55 – c. 25-26 de Chacarera (EC.C com ossia)	126
Figura 56 – Comparação do c. 27 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	127
Figura 57 – c. 27-28 de Chacarera (EC.C com ossia)	128
Figura 58 – Comparação do c. 28 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	128
Figura 59 – Comparação do c. 27-28 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V).....	129
Figura 60 – Comparação do c. 29 de Chacarera (Ms.MMB, EME.V e EC.C)	129
Figura 61 – Comparação do c. 30 de Chacarera (Ms.MMB e EME.V)	130
Figura 62 – Comparação dos c. 17 e c. 31 de Chacarera (Ms.MMB).....	130
Figura 63 – Comparação dos c. 17 e c. 31 de Chacarera (EME.V).....	131
Figura 64 – c. 17 e c. 31 de Chacarera (EC.C).....	131
Figura 65 – Comparação dos c. 17 e c. 31 de Chacarera (EC.C com ossia)	132
Figura 66 – Comparação do c. 33 de Chacarera (EC.C com ossia)	132
Figura 67 – Comparação do c. 34 de Chacarera (Ms.MMB, EMEV e EC.C)	133
Figura 68 – c. 1 de Milongueos (EME.V).....	134
Figura 69 – Ritmo característico da milonga	134
Figura 70 – Cabeçalho de Milongueos (Ms.P.MHN).....	137
Figura 71 – Cabeçalho de Milongueos (Ms.MMB)	138
Figura 72 – Comparação c. 1 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V)	138
Figura 73 – c. 1-3 de Milongueos (EME.V).....	139
Figura 74 – c. 1-3 de Milongueos (Ms.MMB)	139
Figura 75 – c. 1 de Milongueos (EC.M).....	139
Figura 76 – Indicações de texto no c. 4 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB)	140
Figura 77 – Marcatos nos c. 5-6 de Milongueos, EME.V.	140
Figura 78 – Comparação do c. 6 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB).	141
Figura 79 – c. 7 de Milongueos (Ms.MMB).....	141
Figura 80 – c. 7-10 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB).	142
Figura 81 – c. 7-10 de Milongueos (EC.M).	142
Figura 82 – Comparação dos c. 12-13 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB)	143
Figura 83 – c. 12-13 de Milongueos (EC.M)	143

Figura 84 – c. 14 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB)	144
Figura 85 – c. 16-17 de Milongueos (EME.V).....	144
Figura 86 – c. 16-17 de Milongueos (EC.M)	145
Figura 87 – Comparação dos c. 19-20 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e EME.P).....	145
Figura 88 – c. 19-20 de Milongueos (EC.M)	146
Figura 89 – Comparação dos c. 23-24 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e piano)	146
Figura 90 – c. 23-24 de Milongueos (EC.M)	147
Figura 91 – Comparação dos c. 27-28 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V)	147
Figura 92 – c. 27 de Milongueos (EC.M).....	148
Figura 93 – c. 27 de Milongueos (EC.M).....	148
Figura 94 – c. 27-28 de Milongueos (Ms.MMB)	149
Figura 95 – c. 27-28 de Milongueos (EME.V e EC.M)	149
Figura 96 – c. 30-31 de Milongueos (EME.P)	149
Figura 97 – c. 30-31 de Milongueos (EME.V).....	150
Figura 98 – Comparação do c. 30-33 de Milongueos (EC.M e EME.V)	150
Figura 99 – c. 32 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V)	151
Figura 100 – c. 32 de Milongueos (EC.M com ossia).....	151
Figura 101 – c. 33-36 de Milongueos (EC.M)	152
Figura 102 – c. 36 de Milongueos (EME.V).....	152
Figura 103 – c. 36 de Milongueos (EME.P).....	152
Figura 104 – Comparação dos c. 38-39 de Milongueos (versões para violão e para piano)..	153
Figura 105 – c. 39-41 de Milongueos (EME.P)	153
Figura 106 – c. 39-41 de Milongueos (EME.V).....	154
Figura 107 – c. 39-41 de Milongueos (EC.M com ossia).....	154
Figura 108 – Comparação dos c. 46 de Milongueos (versões para violão e para piano)	155
Figura 109 – c. 47-48 de Milongueos (Ms.MMB)	155
Figura 110 – c. 49 de Milongueos (EME.V, Ms.MMB e versões para piano).....	156
Figura 111 – comparação c. 50 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e versões para piano) ..	157
Figura 112 – c. 53-54 de Milongueos (EME.P).	158
Figura 113 – c. 53-54 de Milongueos (EC.M).	158
Figura 114 – c. 57 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V).	158
Figura 115 – c. 58 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e EME.P).....	159
Figura 116 – c. 58-59 de Milongueos (EC.M)	159
Figura 117 – Comparação do c. 61 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB)	159

Figura 118 – Comparação c. 61 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e EME.P).....	160
Figura 119 – Comparação do c. 63 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e versões para piano)	160
Figura 120 – Comparação do c. 63 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e versões para piano)	161
Figura 121 – c. 63 de Milongueos (EC.M).....	162
Figura 122 – c. 65 de Milongueos (EME.P).....	162
Figura 123 – c. 66-67 de Milongueos (Ms.MMB)	163
Figura 124 – comparação dos c. 66-69 de Milongueos (EME.V, Ms.MMB e versões para piano).....	164
Figura 125 – c. 69 de Milongueos (Ms.MMB).....	164
Figura 126 – c. 66-68 de Milongueos (EC.M)	165
Figura 127 – Comparação do c. 69 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB).....	165
Figura 128 – c. 69 de Milongueos (Ms.Br.P.MHN e EME.P)	166
Figura 129 – Comparação do c. 71-72 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB).....	166
Figura 130 – c. 72 de Milongueos (EC.M).....	167
Figura 131 – c. 74 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V)	167
Figura 132 – c. 75 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V).	167
Figura 133 – c. 75 de Milongueos (Ms.Br.P.MHN).....	168
Figura 134: c. 75 de Milongueos (EC.M).....	168
Figura 135 – Rasura em c. 79 de Milongueos (Ms.MMB)	168
Figura 136 – Comparação entre c. 78-80 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN)	169
Figura 137 – c. 78-79 de Milongueos (EC.M)	170
Figura 138 – c. 87 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V)	170
Figura 139 – Comparação do c. 87 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN)...	171
Figura 140 – c. 87 de Milongueos (EC.M).....	171
Figura 141 – Comparação do c. 89-90 de Milongueos (Ms.Br.P.MHN, EME.P e versões para violão).....	172
Figura 142 – c. 91 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN).....	172
Figura 143 – c. 91 de Milongueos (EM.C com ossia).....	173
Figura 144 – comparação dos c. 93-94 de Milongueos (EC.M com EME.V na ossia)	173
Figura 145 – c. 96 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V)	174
Figura 146 – c. 96 de Milongueos (EME.P).....	174

Figura 147 – c. 96 de Milongueos (EC.M).....	174
Figura 148 – c. 97 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V).	175
Figura 149 – comparação do c. 97 de Milongueos (EME.V, Ms.MMB e EME.P).	175
Figura 150 – c. 98 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V).	176
Figura 151 – c. 99 de Milongueos (Ms.MMB e EME.V)	176
Figura 152 – c. 99 de Milongueos(EC.M).....	177
Figura 153 – Comparação dos c. 100-103 de Milongueos (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN)	178
Figura 154 – c. 100-103 de Milongueos (EC.M com ossia)	179
Figura 155 – c. 100-108 de Milongueos (EME.V).....	179
Figura 156 – c. 102-108 de Milongueos (EC.M)	180
Figura 157 – c. 108 de Milongueos (EME.V e Ms.MMB)	180
Figura 158 – Comparação da anacruse de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V)	184
Figura 159 – Comparação do c. 1 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V)	184
Figura 160 – c. 1 de Ritmos Camperos (Ms.MMB).....	185
Figura 161 – Comparação do c. 1 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V, em mi maior)	185
Figura 162 – c. 1 de Ritmos Camperos (EC.RC)	186
Figura 163 – Comparação do c. 2 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior).....	187
Figura 164 – c. 2-3 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	187
Figura 165 – Comparação do c. 3 de Ritmos Camperos (EME.V e Ms.MMB transposto para lá maior).....	188
Figura 166 – c. 3 de Ritmos Camperos (EME.V)	188
Figura 167– c. 3 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	189
Figura 168 – Comparação dos c. 1 e c. 4 de Ritmos Camperos (EME.V)	189
Figura 169 – c. 1-6 de Ritmos Camperos (EME.V)	190
Figura 170 – c. 1-6 de Ritmos Camperos (EC.RC).....	190
Figura 171 – c. 6 de Ritmos Camperos (EME.V)	191
Figura 172 – Comparação do c. 8 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior).....	191
Figura 173 – Comparação do c. 8 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior).....	191
Figura 174 – c. 8 de Ritmos Camperos (EME.V)	192
Figura 175 – c. 9 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	193
Figura 176 – Comparação do c. 9 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior).....	193

Figura 177 – Comparação do c. 10 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior)	194
.....	194
Figura 178 – c. 10 de Ritmos Camperos (EME.V)	194
Figura 179 – Remoção de nota no c. 10 de Ritmos Camperos (EC.RC)	195
Figura 180 – Digitação do c. 10 de Ritmos Camperos (EC.RC)	195
Figura 181 – Comparação dos c. 12-13 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior)	196
.....	196
Figura 182 – ossia do c. 12-13 de Ritmos Camperos (EC.RC)	196
Figura 183 – Comparação dos c. 15-16 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior)	197
.....	197
Figura 184 – Comparação dos c. 15-16 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V em mi maior)	197
.....	197
Figura 185 – c. 17 de Ritmos Camperos (Ms.MMB)	198
Figura 186 – c. 17 de Ritmos Camperos (EC.RC)	198
Figura 187 – comparação dos c. 17, c. 19 e c. 21 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])	199
.....	199
Figura 188 – c. 17, c. 19 e c. 21 de Ritmos Camperos (EC.RC)	199
Figura 189 – Comparação do c. 18 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])	200
.....	200
Figura 190 – c. 18 de Ritmos Camperos (EC.RC)	200
Figura 191 – c. 18 de Ritmos Camperos (EME.V [em mi maior])	201
Figura 192 – c. 20 de Ritmos Camperos (EC.RC)	201
Figura 193 – nota removida no c. 20 de Ritmos Camperos (EC.RC)	201
Figura 194 – Comparação do c. 20 de Ritmos Camperos (EME.V [original] e EME.V [em mi maior])	202
.....	202
Figura 195 – Comparação do c. 22 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])	202
.....	202
Figura 196 – Comparação do c. 22 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	203
.....	203
Figura 197 – Comparação do c. 22 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])	203
.....	203
Figura 198 – Comparação do c. 23 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	204
.....	204

Figura 199 – Comparação do c. 23 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	204
Figura 200 – Comparação do c. 23 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	205
Figura 201 – c. 23 de Ritmos Camperos (EC.RC)	205
Figura 202 – Comparação do c. 24 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])	206
Figura 203 – Comparação do c. 24 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	206
Figura 204 – c. 24 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	207
Figura 205 – Comparação do c. 25 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior])	207
Figura 206 – Comparação do c. 25 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	208
Figura 207 – Comparação do c. 26 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior]).	208
Figura 208 – Comparação do c. 27 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V e EC.RC)	209
Figura 209 – Comparação do c. 37 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	209
Figura 210 – Comparação dos c. 28-34 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	210
Figura 211 – Rasura no c. 29 de Ritmos Camperos (Ms.MMB)	211
Figura 212 – Comparação do c. 30 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	211
Figura 213 – Remoção de nota no c. 30 de Ritmos Camperos (EC.RC)	212
Figura 214 – c. 30 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	212
Figura 215 – Comparação do c. 31 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior])	213
Figura 216 – Comparação dos c. 32-35 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V (em mi maior) e EME.V)	213
Figura 217 – Comparação do c. 35 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	214
Figura 218 – Comparação do c. 36 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	214

Figura 219 – c. 36 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EC.RC).....	215
Figura 220 – Comparação dos c. 38-39 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	215
Figura 221 – c. 39 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	216
Figura 222 – Comparação dos c. 40-41 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	216
Figura 223 – c. 42-45 de Ritmos Camperos (EME.V)	217
Figura 224 – c. 42-43 de Ritmos Camperos (Ms.MMB)	217
Figura 225 – c. 42-45 de Ritmos Camperos (EC.RC)	218
Figura 226 – Comparação do c. 44 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V)	218
Figura 227 – Comparação do c. 45 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])	219
Figura 228 – c. 45 de Ritmos Camperos (EC.RC)	219
Figura 229 – Comparação do c. 48 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	220
Figura 230 – c. 48 de Ritmos Camperos (EC.RC)	220
Figura 231 – Comparação do c. 49 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	221
Figura 232 – c. 48 de Ritmos Camperos (EME.V)	221
Figura 233 – Comparação do c. 50 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	222
Figura 234 – c. 51 de Ritmos Camperos (Ms.MMB).....	222
Figura 235 – c. 51 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	223
Figura 236 – Comparação dos c. 52-53 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V).....	224
Figura 237 – Comparação do c. 54 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	225
Figura 238 – c. 54 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	225
Figura 239 – c. 54-56 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	226
Figura 240 – Comparação dos c. 57-58 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	227
Figura 241 – c. 57-58 de Ritmos Camperos (EC.RC).....	227
Figura 242 – c. 57 de Ritmos Camperos (Ms.MMB).....	227

Figura 243 – Comparação dos c. 59-61 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	228
Figura 244 – Comparação do c. 62 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior])	229
Figura 245 – c. 62 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	229
Figura 246 – Comparação dos c. 63-65 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	230
Figura 247 – Comparação do c. 63 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])	230
Figura 248 – c. 63-65 de Ritmos Camperos (EC.RC)	231
Figura 249 – Comparação do c. 66 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	232
Figura 250 – Comparação dos c. 67-68 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	233
Figura 251 – c. 67-68 de Ritmos Camperos (EC.RC)	233
Figura 252 – Comparação dos c. 69-70 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	234
Figura 253 – Comparação do c. 69 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	234
Figura 254 – Comparação do c. 70 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	235
Figura 255 – c. 69-70 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	235
Figura 256 – Comparação do c. 71-72 de Ritmos Camperos (Ms.MMB e EME.V)	236
Figura 257 – Comparação do c. 72 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	236
Figura 258 – c. 71-72 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	237
Figura 259 – Comparação dos c. 73-74 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	238
Figura 260 – c. 73-74 de Ritmos Camperos (EC.RC com ossia)	238
Figura 261 – Efeito instrumental no c. 77 de Ritmos Camperos (EME.V)	239
Figura 262 – Comparação dos c. 75-77 de Ritmos Camperos (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)	239
Figura 263 – c. 75-77 de Ritmos Camperos (EC.RC)	239

Figura 264 – Assinaturas de Alfonso Broqua, Matilde Cuervas e Emilio Pujol em carta a Llobet.....	240
Figura 265 – Anacruse de Vidala	243
Figura 266 – Comparação dos c. 1-6 de Vidala (Ms.MMB, EMEV e EME.P)	244
Figura 267 – Comparação dos c. 1-6 de Vidala (Ms.MMB e EMEV).....	245
Figura 268 – c. 1-6 de Vidala (EC.V).....	245
Figura 269 – c. 1-2 de Vidala (EMEP).....	246
Figura 270 – c. 2 de Vidala (Ms.MMB).....	246
Figura 271 – Comparação do c. 3 de Vidala (Ms.MMB, EMEV e EME.P).....	247
Figura 272 – Comparação dos c. 4-5 de Vidala (Ms.MMB e EMEV).....	248
Figura 273 – Comparação do c. 5 de Vidala (versões para violão e piano)	248
Figura 274 – Comparação do c. 6 de Vidala (versões para violão e piano)	249
Figura 275 – Comparação do c. 7 de Vidala (Ms.MMB, EMEV e EME.P).....	249
Figura 276 – Comparação dos c. 7-10 de Vidala (versões para violão e piano)	250
Figura 277 – c. 11-13 de Vidala (EMEP).....	250
Figura 278 – Comparação do c. 10 de Vidala (Ms.MMB, EMEV e EME.P).....	251
Figura 279 – c. 10 de Vidala (EMEP)	251
Figura 280 – c. 10 de Vidala (EMEV).....	252
Figura 281 – Comparação dos c. 15-16 de Vidala (versões para violão e piano)	252
Figura 282 – Comparação do c. 16 de Vidala (Ms.MMB e EMEV).....	253
Figura 283 – Comparação do c. 18 de Vidala (EMEP e EMEV).....	253
Figura 284 – Comparação do c. 18 de Vidala (versões para violão e piano)	253
Figura 285 – c. 19-20 de Vidala (Ms.MMB).....	254
Figura 286 – c. 19-20 de Vidala (EC.V).....	254
Figura 287 – c. 19 de Vidala (EME.V).....	254
Figura 288 – c. 19-20 de Vidala (EMEP).....	255
Figura 289 – c. 21 de Vidala (Ms.MMB).....	255
Figura 290 – c. 21 de Vidala (EC.V).....	256
Figura 291 – Comparação do c. 21 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P).....	256
Figura 292 – Comparação do c. 22 de Vidala (versões para violão e piano)	257
Figura 293 – Comparação do c. 22 de Vidala (versões para violão e piano)	257
Figura 294 – Comparação do c. 30 de Vidala (Ms.MMB e EME.V).....	258
Figura 295 – c. 30 de Vidala (EC.RC com ossia)	259
Figura 296 – c. 30 de Vidala (EMEP)	259

Figura 297 – c. 31 de Vidala (EME.P)	260
Figura 298 – c. 32 de Vidala (EME.P)	260
Figura 299 – Comparação do c. 32 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P)	260
Figura 300 – Comparação do c. 33 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P)	261
Figura 301 – c. 34 de Vidala (Ms.MMB)	262
Figura 302 – Comparação dos c. 34-35 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P)	262
Figura 303 – Comparação do marcato no c. 36 de Vidala (EME.V e EME.P)	263
Figura 304 – Comparação do c. 38 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P)	264
Figura 305 – Sugestões de digitação para o c. 38 de Vidala	265
Figura 306 – Três últimos sistemas de Vidala (Ms.MMB)	265
Figura 307 – c. 39 de Vidala (EME.V)	266
Figura 308 – c. 39 de Vidala (EME.P)	266
Figura 309 – Comparação do c. 40 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P)	267
Figura 310 – c. 41 de Vidala (EME.V)	267
Figura 311 – Comparação do c. 42 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P)	268
Figura 312 – c. 42 de Vidala (Ms.MMB)	268
Figura 313 – Sugestão para c. 42 de Vidala (EC.RC com ossia)	269
Figura 314 – c. 42 de Vidala (EME.V)	269
Figura 315 – Comparação do c. 44 de Vidala (Ms.MMB, EME.V e EME.P)	270
Figura 316 – Comparação dos c. 45-46 de Vidala (Ms.MMB e EME.V)	270
Figura 317 – Comparação dos c. 47-49 de Vidala (Ms.MMB e padrão de marcatos)	271
Figura 318 – Comparação do c. 51 de Vidala (versões para violão e piano)	271
Figura 319 – Comparação dos c. 52-53 de Vidala (versões para violão e piano)	272
Figura 320 – Comparação do c. 21 de Vidala (EME.V e EME.P)	273
Figura 321 – c. 1-2 do Estudo Op.60 n.2, de Matteo Carcassi, com ligaduras acrescentadas	280
Figura 322 – c. 1-2 do Estudo Op.60 n.2, de Matteo Carcassi, reescrito	281
Figura 323 – c. 3 de Ritmos Camperos (EME.V e Ms.MMB)	281
Figura 324 – c. 14 de Milongueos (EME.V)	285
Figura 325 – c. 1 de Milongueos (EME.V)	325

LISTA DE ABREVIATURAS

c.: compasso(s).

Dedos **1, 2, 3 e 4:** dedos indicador, médio, anelar e mínimo de mão esquerda, respectivamente.

Dedos **p, i, m, a:** dedos polegar, indicador, médio e anelar de mão direita, respectivamente.

AMO: Archivo Musical de la Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (OSSODRE).

MHN: Museo Histórico Nacional (Uruguai).

MMB: Museo de la Música de Barcelona.

EC.C: edição crítico-interpretativa de *Chacarera* elaborada para este trabalho.

EC.M: edição crítico-interpretativa de *Milongueos* elaborada para este trabalho.

EC.RC: edição crítico-interpretativa de *Ritmos Camperos* elaborada para este trabalho.

EC.V: edição crítico-interpretativa de *Vidala* elaborada para este trabalho.

EME.P: edição da Max Eschig para piano. Revisada por Henri Cliquet-Pleyel e publicada em 1928.

EME.V: edição da Max Eschig para violão. Digitada por Miguel Llobet e publicada em 1929.

Ms.MMB: manuscrito para violão do acervo do Museo de la Música de Barcelona.

Ms.P.Br.MHN: manuscrito de *Milongueos* para piano de Broqua, no acervo do Museo Histórico Nacional (no Museo Romântico Casa de Antonio Montero).

Ms.P.MHN: manuscrito para piano apógrafo de *Milongueos*, no acervo do Museo Histórico Nacional. Encontrada na caixa 422 do Museo Romântico Casa de Antonio Montero, uma das sedes do museu em Montevideu.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	22
2 FUNDAMENTAÇÃO DO PROCESSO DE EDIÇÃO	28
2.1 SEÇÕES DA APRESENTAÇÃO DO TEXTO	42
3 APRESENTAÇÃO DO TEXTO CRÍTICO	46
3.1 ALFONSO BROQUA: BREVE APRESENTAÇÃO DA BIOGRAFIA E DA PRODUÇÃO COMPOSICIONAL	47
3.2 OBRAS PARA VIOLÃO	70
3.3 FONTES UTILIZADAS NA EDIÇÃO CRÍTICO-INTERPRETATIVA: LOCALIZAÇÃO, ESTEMÁTICA E SIGLAS	96
3.3.1 Chacarera	100
3.3.2 Milongueos	101
3.3.3 Ritmos Camperos	102
3.3.4 Vidala	102
3.4 NORMAS GERAIS DE EDIÇÃO	105
4 CHACARERA	106
4.1 APRESENTAÇÃO.....	106
4.2 TRADIÇÃO DA OBRA.....	106
4.3 NORMAS DE EDIÇÃO.....	107
4.4 APARATO CRÍTICO	108
5 MILONGUEOS	134
5.1 APRESENTAÇÃO.....	134
5.2 TRADIÇÃO DA OBRA.....	135
5.3 NORMAS DE EDIÇÃO.....	136
5.4 APARATO CRÍTICO	137
6 RITMOS CAMPEROS	181
6.1 APRESENTAÇÃO.....	181
6.2 TRADIÇÃO DA OBRA.....	181
6.3 NORMAS DE EDIÇÃO.....	181
6.4 APARATO CRÍTICO	182
7 VIDALA	240
7.1 APRESENTAÇÃO.....	240
7.2 TRADIÇÃO DA OBRA.....	240

7.3 NORMAS DE EDIÇÃO.....	241
7.4 APARATO CRÍTICO	242
8 CONSIDERAÇÕES SOBRE O APARATO CRÍTICO	274
8.1 COMENTÁRIOS SOBRE TRECHOS MODIFICADOS	274
8.2 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS DE NOTAS (ALTURAS).....	278
8.3 DIVERGÊNCIA DE FIGURAÇÃO RÍTMICA	279
8.4 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS NA DIVISÃO DE VOZES E ESCRITA DE PAUSAS.....	280
8.5 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS NAS INDICAÇÕES DE DINÂMICA ...	281
8.6 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS NAS INDICAÇÕES DE ARTICULAÇÃO	282
8.7 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS DE DIGITAÇÕES E PESTANAS.....	283
8.8 COMENTÁRIOS SOBRE AS PROPOSTAS DOS AUTORES NA EC	283
8.9 COMENTÁRIOS SOBRE ERROS NA EME.V	285
8.10 COMENTÁRIOS SOBRE TRECHOS QUE INDICAM UTILIZAÇÃO DO MS.MMB DE <i>MILONGUEOS</i> COMO MATERIAL DE REVISÃO DE LLOBET	286
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	287
REFERÊNCIAS	292
APÊNDICE 1 – Catálogo de obras	311
APÊNDICE 2 – Quadro com materiais no Archivo Musical Ossodre e no Museo Histórico Nacional	322
APÊNDICE 3 – Quadros com as divergências	325
APÊNDICE 4 – Edição de <i>Chacarera</i>	366
APÊNDICE 5 – Edição de <i>Milongueos</i>	369
APÊNDICE 6 – Edição de <i>Ritmos Camperos</i>	376
APÊNDICE 7 – Edição de <i>Vidala</i>.....	381

1 INTRODUÇÃO

As obras para violão de Alfonso Broqua foram apresentadas a mim pelo professor Krishna Salinas¹ no ano de 2010. Com ele estudei três obras do ciclo *Evocaciones Criollas: Ecos del Paisaje, Vidala e Zamba Romantica*. Em 2017, sob orientação do professor Edelton Gloeden², apresentei pela primeira vez o ciclo completo das *Evocaciones*. Uma terceira apresentação delas ocorreu em 2021, sob orientação do professor Daniel Wolff³, já durante o doutorado. Como essas obras me acompanharam durante toda a jornada acadêmica, surgiram questionamentos a partir do estudo delas. Em 2020, tive acesso a manuscritos, cartas, programas de concertos, entrevistas, gravações e materiais relacionados ao compositor que possibilitam discutir diversos aspectos dessa produção. No acervo de Miguel Llobet (1878-1938), no Museu de la Música de Barcelona, há manuscritos (de *Chacarera, Milongueos, Ritmos Camperos e Vidala*) que possibilitam analisar as escolhas editoriais e instrumentais adotadas pelos revisores da obra de Broqua, o próprio Miguel Llobet e Emilio Pujol (1886-1980). À luz desses e de outros materiais encontrados, que incluem cartas entre os revisores que confirmam a utilização de procedimentos adotados, como rearmônizações, é possível avaliar a contribuição entre os revisores e o compositor e produzir a edição crítico-interpretativa aqui proposta. De forma mais abrangente, a investigação busca somar conhecimentos a um pequeno *corpus* existente, revelando e/ou reinterpretando novos fatos e novas relações sobre a obra para violão de Broqua. A motivação para a realização desta investigação é originada pela convicção de que esta música, quase cem anos após sua composição, ainda espera o merecido destaque dentro do repertório. Mesmo significando um avanço estético em relação ao repertório para violão do período, a obra para violão de Alfonso Broqua é pouco presente em programas de recitais e ainda carece de reavaliação através de novas interpretações e investigações.

O repertório para violão da década de 1920 se caracteriza, entre outras coisas, pela escrita de obras de compositores não violonistas para o instrumento. Intérpretes como Andrés Segovia (1893-1987), Emilio Pujol, Miguel Llobet e Regino Sainz de la Maza (1896-1981) se aproximaram de compositores não violonistas a fim de fomentar esse novo repertório para o instrumento. A *Danza*, de Federico Moreno-Torroba (1891-1982), escrita entre 1920 e 1921⁴

¹ Me. Krishna Salinas Paz, professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) entre 1984 e 2014.

² Dr. Edelton Gloeden, professor da Universidade de São Paulo (USP) desde 1986.

³ Dr. Daniel Wolff, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde 1991.

⁴ O artigo *Andrés Segovia and Federico Moreno Torroba's Danza castellana*, de Julio Gimeno (2023), discute essas datas.

para Andrés Segovia, é um dos primeiros exemplos de obras dessa vertente que associa compositores e intérpretes. Daí se seguiram obras importantes, como *Homenaje*, de Manuel de Falla (1876-1946), *Sonata Mexicana*, de Manuel María Ponce (1882-1948), *Sevillana*, de Joaquín Turina (1882-1949), *Segovia*, de Albert Roussel (1869-1937), *Mazurka*, de Alexandre Tansman (1897-1986), *Sarabanda Lejana*, de Joaquín Rodrigo (1901-1999), e *Sérénade*, de Gustave Samazeuilh (1877-1967).

Tal repertório insere o violão em estéticas modernistas e nacionalistas em voga no início do século XX. Nesse contexto, os gêneros de músicas nacionais, com suas peculiaridades locais, aliados a e influenciados por ideais impressionistas, tornam-se fonte de inspiração para compositores. Mesmo sendo um movimento ocorrido sobretudo na Europa, compositores latino-americanos como, por exemplo, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Eduardo Fabini (1882-1950), Manuel Maria Ponce (1882-1948) e Carlos Chávez (1899-1978) souberam usufruir da originalidade e de certo exotismo⁵ da música dos seus países em diálogo com tais tendências modernas. Vale ressaltar que, assim como Broqua, os músicos citados tiveram passagens de maior ou menor duração pela Europa, e não são compositores de música nacional tradicional, “pura” ou folclórica, se assim pode-se chamar.

É nesse contexto de colaboração direta entre compositores e intérpretes e de estéticas nacionalistas e impressionistas que surgem as obras para violão de Alfonso Broqua. Como este não tocava o instrumento, os violonistas Emilio Pujol e Miguel Llobet foram seus principais colaboradores, influenciando a concepção geral e a revisão instrumental das obras. É relevante mencionar que o conceito de autenticidade ou fidelidade com a partitura do compositor era entendido e negociado de forma diferente naquele momento: os violonistas tinham, em geral, maior liberdade em revisar, modificar e adequar o texto à realização instrumental. A importância à fidelidade do texto dialogava diretamente com as concepções estéticas e instrumentais vigentes, visando a realização instrumental. Essencialmente, pode-se concluir que isso não mudou tanto assim, mas hoje se tem mais acesso a textos originais, manuscritos, edições críticas, *Urtext* e outros materiais, que dão ao intérprete uma ideia mais fiel ao texto musical da obra. Quando o intérprete atual se depara com as obras publicadas com forte influência dos revisores, é uma difícil missão discernir claramente o que é o texto literalmente escrito pelo compositor, as mudanças e adaptações dos revisores e as situações de

⁵ O termo exotismo se refere ao fato de ser uma música fora dos padrões do meio dominante da música de concerto europeia. Em *Exoticism*, do Oxford Bibliographies, é possível ver diversas referências feitas ao termo. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0123.xml#:~:text=obo%2F9780199757824-0123-Introduction,composer%20and%20For%20intended%20audience>. Acesso em: 9 maio 2024.

acordo entre as partes. É o que acontece nas *Evocaciones Criollas*, que são conhecidas basicamente pela versão publicada pela Max Eschig com revisão de Pujol e Llobet. Esse tipo de colaboração aparece exemplificada nas cartas entre Segovia e Ponce⁶. Em algumas cartas, é possível notar que o intérprete espanhol se dava certas liberdades ao realizar tais revisões, como mudanças de notas, tonalidades, ordem de movimentos, etc. No caso das *Evocaciones Criollas*, também é difícil diferenciar claramente o que é o texto original do compositor e o que são mudanças propostas pelos revisores. Mesmo partindo do pressuposto de que Broqua aprovou as obras como publicadas, não é possível dizer com certeza nem mesmo se ele concordava ou não com tais mudanças. Voltando a Segovia e Ponce, por exemplo, existem situações nas quais Segovia publicou as obras sem nem antes apresentar as modificações ao compositor.

No decorrer deste trabalho, foram analisados manuscritos encontrados no Museo de la Música de Barcelona⁷, no Museo Histórico Nacional do Uruguai⁸ e no Archivo Musical OSSODRE⁹. Por fim, o recorte da pesquisa é centrado na realização da edição das obras que tiveram manuscritos encontrados no MMB. A localização e as características das fontes são detalhadas no trabalho. Através dessas fontes, pode-se identificar um texto anterior às escolhas de Emilio Pujol e Miguel Llobet e interrogar as condições de seu aparecimento. São materiais que estavam nos acervos de Llobet e Pujol e com os quais os revisores tiveram contato. Assim, a edição crítico-interpretativa aqui proposta dialoga com materiais diretamente utilizados por eles. Se, por um lado, se reconhece que não nos é possível ter o contato direto com o compositor, tal como foi para Pujol e Llobet, por outro, a análise sobre as divergências encontradas entre as fontes manuscritas e as obras editadas permite e exige novas leituras sobre seu texto, motivadas e justificadas pelas transformações musicais e instrumentais ocorridas ao longo de cem anos de história do violão.

A elaboração desta edição crítico-interpretativa traz à tona temas como o papel e a influência de Pujol e Llobet sobre as obras para violão de Alfonso Broqua; quais tipos de modificações e interferências eles aplicaram sobre a obra; até que ponto o tratamento instrumental utilizado pelos revisores é coerente com o material composicional de Broqua; e se são possíveis, e desejáveis, correções de notas, novas formas de escrever o texto musical e considerações sobre digitações e dedilhados.

⁶ Alfonso Broqua é citado de passagem por Andrés Segovia em uma destas cartas (SEGOVIA, 1989, p.68-69)

⁷ Doravante MMB.

⁸ Doravante MHN.

⁹ Doravante AMO.

No capítulo *Fundamentação do processo de edição*, são apresentadas as referências e os modelos metodológicos utilizados na elaboração da edição crítico-interpretativa. A abordagem teórica nessa etapa se baseia fundamentalmente nos livros *The critical editing of music*, de James Grier (1996), que trata de edição crítica em música, e *Introdução à crítica textual*, de César Nardelli Cambraia (2005), que trata de crítica textual de forma mais ampla e apresenta modelos de estabelecimento e apresentação do texto. Esses referenciais são complementados com os artigos *Critical editions: musicologists and copyright*, de Philip Gossett (2005), *Sobre o conceito de edição crítica*, de Leodegário Filho (2006) e *How to select a performing edition: an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students*, de Sion M. Honea (2002). Dois textos acadêmicos brasileiros, também da área do violão, são citados: *Lendas capixabas para violão de Carlos Cruz: uma edição crítico-interpretativa*, de Renan C. Simões (2014), e *Obras brasileiras da Coleção Turibio Santos: processo de elaboração de uma edição crítica* (2018), de Fernando Augusto Rodrigues. O primeiro aborda e discute o termo *edição crítico-interpretativa*, enquanto o segundo apresenta modelos de apresentação do texto crítico, em comparação aos modelos propostos por Cambraia. Alguns conceitos correlatos, como edição prática científica, são apresentados a partir dos textos *Musical Philology: Institutions, History, and Critical Approaches*, de Maria Caraci Vela (2015) e *Editions for Classical Guitar: a Philologically Based Method*, de Jorge Luiz de Oliveira Filho (2022). Por fim, vale citar que é discutido brevemente o conceito de idiomatismo instrumental.

O segundo capítulo, *Apresentação do texto crítico*, é o mais extenso do trabalho. Em um primeiro momento, é feita uma breve apresentação biográfica do compositor, contextualizando sua produção composicional. Este trabalho ocupa-se de apresentar e analisar informações sobre a vida e obra de Alfonso Broqua, visto que estas ainda são pouco conhecidas e organizadas. São escassas as publicações específicas sobre o compositor: além da seção dedicada ao compositor no livro *Breve historia de la musica culta en el Uruguay*, de Susana Salgado (1971), são referências os textos de Lagarmilla (1942, 1952, 1955, 1958, 1970, 1985, 1986). Há também artigos como *La muerte de Alfonso Broqua y el jubileo de Eduardo Fabini*, de Eugenio Petit Muñoz (1948) e materiais localizados no acervo do compositor do MHN. Por fim, textos e artigos encontrados em periódicos e revistas uruguaias e catalãs¹⁰ complementam informações sobre sua vida e obra.

¹⁰ Revistas *La Veu de Catalunya*, *Revista Musical Catalana*, *La Publicitat*, *El Diluvio* e *La Huminatat*.

Sobre as obras para violão, existem dois artigos específicos: *Las Evocaciones Criollas de Alfonso Broqua* e *Las misteriosas “Evocaciones criollas”*: *Redescubrimiento de la música para guitarra de Alfonso Broqua*, ambos de autoria de Victor Landeira (2012; 2013-2014). Nestes trabalhos, Landeira apresenta o ciclo, debate os motivos das obras terem caído no esquecimento, discorre sobre as contribuições de Emilio Pujol como revisor e, por fim, propõe análises formais e instrumentais das obras do ciclo. Além desses dois materiais, programas e textos de periódicos servem como fontes para informações sobre a estreia e a recepção das obras.

A coleta de dados sobre o compositor também inclui materiais de referência característicos de pesquisas na área de práticas interpretativas, como cartas, programas, entrevistas e gravações, que permitem explorar diferentes aspectos para a investigação, de cunho musicológico e/ou crítico. Algumas cartas trocadas entre Llobet e Pujol comentam e trazem informações complementares sobre questões envolvidas no processo de revisão das obras e sobre as impressões gerais dos revisores sobre as obras; essas cartas são encontradas no acervo do MMB. A partir de programas de concertos, é possível datar apresentações e estreias das obras para violão de Broqua e observar quais são as mais tocadas.

Antes de detalhar as obras analisadas no aparato crítico, são apresentadas as fontes encontradas e que foram estudadas para a realização da edição crítico-interpretativa. A partir da organização proposta por Cambraia (2005) e Rodrigues (2018), são apresentadas a tradição da obra, a localização das fontes, as siglas utilizadas para as fontes, as normas de edição, o aparato crítico e a edição crítico-interpretativa (partitura). É no aparato crítico que as divergências entre as fontes são analisadas e as escolhas editoriais discutidas. São discutidos também os possíveis erros editoriais ou das fontes manuscritas, as contribuições e modificações realizadas por Pujol e Llobet e as contribuições dos autores (pesquisador e orientador) deste trabalho. Aspectos relacionados às escolhas digitais são abordados em trechos em que sejam um fator importante para o resultado musical final.

A prática instrumental exerce papel central na investigação, é fonte e fim da investigação. É pela e para a prática, com seus conhecimentos inerentes, que a pesquisa se direciona, explorando o território do fazer artístico a partir de suas próprias regras e idiossincrasias, possibilitando analisar e debater, por exemplo, as implicações musicais das digitações propostas pelos revisores. É através da prática instrumental que o pesquisador experimenta as obras e interage com elas, que o pesquisador e seu objeto de análise se aproximam. Esses processos estão alinhados à atual produção acadêmica no campo das práticas interpretativas em violão, fomentando o debate sobre métodos válidos e

especificidades dos processos de pesquisa em artes. As análises e interpretações envolvidas nesse tipo de trabalho são qualitativas, visto que, ao fim, o que está em discussão é o constructo de poéticas interpretativas a partir de escolhas instrumentais.

A experiência artística e instrumental dos autores é considerada conhecimento concreto nesse processo. Aspectos artísticos, musicais e instrumentais são discutidos a partir da sua linguagem própria, utilizando termos e conceitos próprios. Essa abordagem dialoga com materiais que abordam esses temas. Os quatro volumes da *Escuela Razonada de la Guitarra*, de Emilio Pujol (1934-1954), por exemplo, são fontes que auxiliam na compreensão do pensamento artístico e instrumental do autor, que é revisor da edição das obras. A partir desses materiais, é possível ter acesso ao modo de escrita de Pujol, que inclui ornamentos e digitações e que é o modo de escrita da edição das obras de Broqua. A partir daí podem ser discutidos aspectos relacionados à sua tradição interpretativa e inferir sobre sua influência na revisão das obras de Broqua.

No oitavo capítulo, *Considerações sobre o aparato crítico*, são debatidas as modificações dos revisores. A partir da análise sobre as divergências mais frequentes entre os manuscritos (Ms.MMB) e a versão publicada (EME.V), são debatidos procedimentos e abordagens dos revisores. Neste capítulo, as informações levantadas no aparato são analisadas sob o viés da prática interpretativa. Além de um panorama sobre as escolhas editoriais de Pujol e Llobet, são comentadas as sugestões do autor e do orientador deste trabalho.

Por fim, nos apêndices são apresentados materiais complementares realizados durante esta pesquisa: a) catalogação da produção composicional de Broqua; b) quadros com as divergências encontradas nas partituras analisadas; c) e quadro com materiais no Archivo Musical Ossodre e no Museo Histórico Nacional. Em anexo, estão as partituras da edição crítico-interpretativa. A catalogação da produção do compositor (item a) não se restringe à obra para violão de Broqua, mas sobre a sua obra toda. A organização desse material se faz relevante por fazer alguns acréscimos em relação à catalogação de Susana Salgado (1971). O quadro de divergências (item b) apresenta, de forma condensada, todas as divergências encontradas entre as versões. Não é um resumo, mas é onde realmente todas as divergências são citadas. No aparato crítico, apesar da grande quantidade de divergências, são selecionadas as mais representativas.

2 FUNDAMENTAÇÃO DO PROCESSO DE EDIÇÃO

Editar envolve a revisão, preparação e publicação de uma obra. Para Grier (1996), editar consiste na interação entre compositor e editor, na qual este deve tomar decisões criticamente informadas. Tanto Grier quanto Gossett lançam uma série de questões a serem consideradas para a realização de uma edição crítica:

1) Quais são a natureza e as situações históricas das fontes das obras? 2) Como elas se relacionam uma com a outra? 3) A partir das evidências das fontes, quais conclusões podem ser alcançadas sobre a natureza e a situação histórica da obra? 4) Como estas evidências e conclusões moldam as decisões editoriais feitas durante o estabelecimento do texto editado? 5) Qual a maneira mais efetiva de apresentar o texto editado? ¹¹ (GRIER, 1996, p. 5, tradução nossa¹²)

Que tipos de decisões precisaram ser tomadas? Onde as fontes diferem umas das outras? Como podemos avaliar as fontes comparativamente? É possível estabelecer um estema, ou pelo menos agrupar manuscritos e edições impressas de uma forma que ajude a explicar suas peculiaridades? E em que circunstâncias os editores devem se sentir incumbidos a corrigir ou completar as leituras das fontes contemporâneas? Essas são perguntas que toda edição crítica precisa responder. Nenhuma edição pode ser chamada de “crítica” a menos que exista um comentário escrito que esteja disponível para pesquisadores e intérpretes¹³ (GOSSETT, 2005, p. 141).

Essas questões abordam aspectos relativos, basicamente, às fontes e às decisões editoriais a serem tomadas. As situações históricas de cada fonte, seus estemas e as relações e divergências entre elas são apresentadas na seção *fontes* (abordando de forma geral as fontes utilizadas) e em *localização e sigla das fontes e estemática* (onde estas são detalhadas, obra a obra, nas seções específicas). Nas seções *normas de edição* e no *aparato crítico* são abordadas as questões sobre as decisões a serem tomadas, como estas moldam as decisões editoriais e são apresentadas no texto crítico. Cada seção ou subseção será detalhada a seguir, ainda neste capítulo.

A edição crítica é definida por Figueiredo (2014, p. 45) como “aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor”. Embora a edição

¹¹ Original: “1) What are the nature and historical situations of the sources of a work? 2) How do they relate to one another? 3) From the evidence of the sources, what conclusions can be reached about the nature and the historical situation of the work? 4) How do this evidence and these conclusions shape the editorial decisions made during the establishment of the edited text? 5) What is the most effective way of presenting the edited text?”.

¹² São do autor as traduções, quando não indicadas.

¹³ Original: “What kinds of decisions needed to be taken? Where do the sources differ one from another? How can we evaluate the sources comparatively? Is it possible to establish a stemma, or at least to group manuscripts and printed editions in a way that helps explain their peculiarities? And under what circumstances should editors feel it incumbent to correct or complete the readings of contemporary sources? These are questions every critical edition needs to answer. No edition can be called "critical" unless a written commentary exists and is available to scholars and performers”.

crítica busque, em teoria, estabelecer o texto original ou corrigido da obra, Gossett (2005, p. 140) afirma que “a questão de saber se uma ‘edição crítica’ constitui em algum sentido uma obra ‘original’ permanece controversa”¹⁴. Grier (1996, p. 37), por sua vez, afirma que o propósito do editor deve ser “estabelecer e apresentar um texto que melhor represente a concepção do editor da obra, como determinado por um exame crítico da obra, suas fontes, contexto histórico e estilo”¹⁵, ou seja, transmitir um texto que melhor represente as ideias do editor sobre tais evidências (GRIER, 1996). Autores como Spina (1977), Azevedo Filho (2006), Vela (2015) e Oliveira Júnior (2022) também escrevem no sentido de que a edição crítica é norteadada pela busca à forma genuína (original) do texto e à vontade última do autor. A edição crítica é um tipo de trabalho musicológico na qual o editor se baseia, necessariamente, em diferentes fontes, instigando a reflexão sobre elas.

Na edição interpretativa, também chamada de edição prática¹⁶ por Figueiredo (2004, p. 50), “a ênfase principal está no aspecto da realização sonora”. Não trata “de trazer a intenção do compositor, mas a do editor” (FIGUEIREDO, 2004, p. 50-51), é uma versão que tem como foco refletir a realização musical do editor e, diferentemente da edição crítica, não se destaca pela busca de uma suposta originalidade do compositor. Grier (1996) considera que, no passado, as edições interpretativas apresentavam, em geral, pouca fidelidade às fontes e, eventualmente, a obra era até reescrita de acordo com o gosto do editor. Os motivos para tais modificações circulam ao redor da ideia de tornar o texto mais acessível ao leitor, mas não é possível considerar essas edições como científicas, pois não esclarecem as escolhas feitas pelo editor/revisor. Tais edições são baseadas em apenas uma fonte (testemunho) e aceitam o “grau máximo de mediação admissível”, fixando “apenas uma das leituras possíveis do testemunho, razão pela qual esse tipo recebe justamente o nome de interpretativa” (CAMBRAIA, 2005, p. 97).

Atualmente, com intérpretes cada vez mais ligados à academia e a par das preocupações musicológicas, são mais comuns edições que aliam aspectos interpretativos e críticos. Honea (2002, p. 26) defende que as tradições de ambas as edições (críticas e interpretativas) podem se influenciar, a ponto serem possíveis edições híbridas:

¹⁴ Original: “The question as to whether a “critical edition” constitutes in some sense an “original” work remains controversial”.

¹⁵ Original: “And so the task of the editor is to establish and present a text that most fully represent’s the editor conception of the work, as determined by a critical examination of the work, its sources, historical context and style”.

¹⁶ Jorge Junior (2022) também chama essas de edições de *performance*.

Na primeira tradição, a da edição prática ou performática, o editor incorpora livremente a interpretação pessoal do texto musical. A segunda tradição [crítica], e posterior, baseia-se no método filológico, que busca estabelecer um texto original e soberano. Os dois tipos nem sempre são completamente distintos. As duas tradições influenciam uma à outra, e eu diria que as melhores edições são um híbrido de ambas¹⁷.

Um caso no qual os conceitos de edição crítica e interpretativa se aliam é a dissertação de Renan Simões, *Lendas Capixabas para violão de Carlos Cruz: uma edição crítico-interpretativa*. A utilização da nomenclatura crítico-interpretativa é justificada pelo autor ao considerar que sua edição “não se resume apenas à digitação instrumental e a alterações não justificadas do texto musical, mas propõe uma fundamentação crítica das decisões editoriais, a partir do estudo e da comparação das fontes que informam a obra” (SIMÕES, 2014, p. 21), abrangendo aspectos de ambos os tipos de edição.

É importante pontuar, contudo, que existem propostas de classificação que se assemelham conceitualmente às edições crítico-interpretativas. Uma proposta encontrada em Vela (2015) e Oliveira Júnior (2022) é a *practical scientific edition* (que em português poderia ser traduzida como prático-científica, acadêmica ou didática). Essas edições sugerem um “resultado de uma abordagem tanto acadêmica quanto prática”, “baseado em fontes verificadas criticamente”¹⁸ (OLIVEIRA JÚNIOR, 2022, p. 29). Vela (2015, p. 151), afirma que:

Dahlhaus insistiu na ideia de que as edições didáticas — contendo tudo o que possa ser útil para estudantes, instrumentistas ou cantores — podem e devem, em qualquer caso, basear-se em textos verificados criticamente e figurar como edições prático-científicas, porque viu ativadas neles o princípio “de um fundamento da prática através da ciência e de uma legitimação da ciência através do procedimento”¹⁹.

Nesse tipo de edição, “o editor faz um claro esforço para manter a integridade do texto original do compositor, intervindo apenas em passagens duvidosas ou mecanicamente impossíveis” (JÚNIOR, 2022, p. 30). Enquanto

¹⁷ Original: “In the first tradition, that of the practical or performance edition, the editor freely incorporates personal interpretation of the music text. The second, and later tradition is based on the philological method, which seeks to establish an original, authoritative text. The two types are not always completely distinct. The two traditions influence each other, and I would argue that the best editions are a hybrid of both”.

¹⁸ Original: “The practical scientific edition is a result of the approach from both scholars and performers. It is an edition based on a critically checked source”.

¹⁹ Original: “Dalhaus insisted on the ideia that didactic edition – containing whatever may be useful for students, instrumentalists or singers – may and ought in any case to be based on text that have been critically checked, and figure as pratical-scientific edition, because he saw activated in them the principle ‘of a foundation of practice through science and a legitimation of science through procedures’”.

a maioria das edições práticas tradicionais levam a um desempenho viável e natural do instrumento, sem grandes preocupações de fidelidade ao original ou transparência editorial [...], as edições científicas práticas têm como principal objetivo a integridade do original. Sugerem soluções performáticas, mas tentam preservar a vontade do compositor (OLIVEIRA JÚNIOR, 2022, p. 33).

Dessa forma, poderíamos adotar tal classificação para as edições aqui propostas como *practical scientific*, porém, preferiu-se manter a nomenclatura crítico-interpretativa por esclarecer exatamente o hibridismo aplicado (poderia, por exemplo, ser um hibridismo envolvendo outros tipos de edição, como *urtext* ou diplomática). A edição aqui proposta se insere na perspectiva crítico-interpretativa proposta por Simões, pois debate as perspectivas musicológicas das fontes a partir de aspectos intimamente ligados à interpretação musical. As divergências e variantes entre fontes são debatidas também sob o ponto de vista das suas implicações instrumentais. No aparato crítico deste trabalho, no qual as variantes são apontadas, as escolhas são baseadas tanto nos aspectos musicológicos como nas particularidades idiomáticas instrumentais fundamentalmente relacionadas à performance.

Grier (1996) afirma que, por mais que o editor pretenda dar a aparência de um texto sem intervenções que não as do compositor, nenhuma edição é capaz de ser definitiva. Ainda nesse sentido, Sion de Honea (2002, p. 57) afirma que o objetivo de uma edição “não [é] preparar a edição definitiva, mas ser capaz de compreender e avaliar as edições”²⁰. O ato de editar é em si um ato interpretativo (GRIER, 1996), baseado, em última instância, em escolhas informadas. Gossett (2005, p. 140-141) afirma que “a maioria das obras tem histórias complicadas de composição e performance: uma edição crítica reconta essas histórias através de uma consideração cuidadosa de todas as fontes relevantes e as torna acessíveis para estudo e performance para estudiosos e artistas”²¹. O exame crítico do editor é detalhado, e suas escolhas justificadas no aparato crítico, seção em que as diferentes fontes são comparadas e analisadas.

As edições híbridas (neste caso, crítico-interpretativas) vão ao encontro da ideia de que obra e texto não são sinônimos. Para Honea (2002), a autoridade sobre as intenções do autor e da obra estão mais proximamente realizadas na performance do que no texto escrito da obra, e para Grier (1996, p. 44), “o texto permanece em um estado de fluxo contínuo, variando a cada

²⁰ Original: “This is the proper objective: not to prepare the definitive edition but to be able to understand and evaluate editions”.

²¹ Original: “Most works have complicated compositional and performing histories: a critical edition recounts those histories through a careful consideration of all relevant sources and renders them accessible for study and performance to scholars and performers”.

performance”²². Este compreende a obra como essencialmente performática, e nem mesmo o texto do compositor pode ser soberano:

É impossível restringir a definição da obra a um discreto momento composicional. [...] Cada performance cria uma nova leitura da obra baseada na compreensão do performer. [...] Nenhum texto, mesmo o do compositor, é totalmente soberano. Somente o ato da performance carrega autoridade, porque nele se realiza a intenção criativa mútua do compositor e do intérprete²³ (GRIER, 1996, p. 68).

Honea (2002, p. 57) também escreve nesse sentido:

Acima de tudo, devemos estar cientes de que o texto oficial e a edição definitiva da música, em última análise, existem apenas na performance. Existem objetivos de performance legitimamente diferentes, mas os critérios para cada um permanecem os mesmos. Nós nos preparamos e atuamos de forma inteligente, e convencemos e satisfazemos o público?²⁴

Grier (1996, p. 22) destaca que cada interpretação está inserida em um contexto: “a peça reside igualmente na partitura e nas convenções performáticas que governam sua interpretação em qualquer momento histórico particular”²⁵. Honea (2002, p. 26), além de considerar que cada interpretação está inserida dentro de um contexto, defende que as edições interpretativas também servem para recriar e atualizar a obra em diferentes contextos históricos:

Ao longo do início do século XX, uma edição performática tendia a ser a expressão e interpretação pessoal de um *performer* ou editor experiente. A edição performática é agora, na maioria das vezes, uma suposta recriação da prática performática contemporânea daquela composição²⁶.

Deve-se considerar que a versão revisada por Pujol e Llobet reflete as convenções e qualidades de seu tempo e contexto. Nessa parceria entre compositor e intérprete revisor, são

²² Original: “The text, then, remains in a continual state of flux, varying with each performance”.

²³ Original: “[...] It is impossible to restrict the definition of the work to a discrete compositional moment. [...] Each performance creates a new reading of the work based on the performer’s understanding. [...] No text, even the composer’s, is fully authoritative. Only the act of performance carries authority, because in it the mutual creative intent of composer and performer is realized”.

²⁴ Original: “Above all, we should be aware that the authoritative text and the definitive edition of music ultimately exist only in performance. There are legitimately different objectives of performance, but the criteria for each remain the same. Did we prepare and perform intelligently, and did we convince and satisfy the audience?”.

²⁵ Original: “The piece, therefore, resides equally in the score and in the performing conventions that govern its interpretation at any particular historical moment”.

²⁶ Original: “Throughout the early twentieth century, a performing edition tended to be the personal expression and interpretation of a performer or knowledgeable editor. The performing edition is now most often a presumed re-creation of that composition’s contemporary performance practice”.

comuns adaptações às obras. Alfonso Broqua é o compositor e autoridade sobre o texto da obra, enquanto Pujol e Llobet são os encarregados de adaptar a música ao violão. Eduardo Fernandez (2022) considera que dessas adaptações surge o que chama de transcrições virtuais, nas quais

O trabalho do violonista dedicatário e, muitas vezes, designado expressamente como revisor (de novo Segovia é o paradigma, mas não é o único: estão também Miguel Llobet, Emilio Pujol, Karl Scheit, Regino Sainz de la Maza e tantos outros, até chegar a Julian Bream) consistia em adaptar as ideias musicais do compositor, criando uma versão da obra que fosse executável de forma mais ou menos natural no violão. Me custa muito encontrar uma diferença em essência entre este processo e o que ocorre quando se transcreve para violão uma obra escrita para outro instrumento. Há ideias que podem ser realizadas tais quais como as pensou o compositor; outras que com leves modificações podem alcançar uma existência violonística que não desmereça demais o original, e outras, por fim, que resultam completamente impraticáveis no instrumento, por fisicamente incômodas ou por não atingir no violão o resultado que o compositor esperava, e deverão ser repensadas ou modificadas²⁷ (FERNANDEZ, 2022, p. 8).

Para Fernandez (2022), isso ocorre devido ao fato de os compositores não compreenderem as características idiomáticas do violão e confiarem aos revisores a realização de uma adaptação para o instrumento. Nesse sentido, percebe-se, na carta em que Llobet escreve a Pujol sobre o processo de revisão de *Danza Campera*, de março de 1925, que entre Broqua e os revisores existiam liberdades relacionadas à intervenção ao texto:

Usei e talvez abusei da liberdade de ação que, por teu intermédio, me concedeu o autor. Em vários momentos (não em muitos), me atrevi até a variar a harmonização, mas creio que, se o autor escutasse a obra, o puxão de orelhas que me daria, merecidamente por pouco respeitoso e indisciplinado, não seria, no entanto, nem muito forte nem muito prolongado. E ainda depois de dá-lo, creio que acrescentaria umas palmadinhas de franco e significativo perdão²⁸ (LLOBET, Miguel. Carta de 10 de março de 1925).

²⁷ Original: “El trabajo del guitarrista dedicatario y, muchas veces, designado expresamente como revisor (de nuevo Segovia es el paradigma, pero no es el único: están también Miguel Llobet, Emilio Pujol, Karl Scheit, Regino Sainz de la Maza y tantos otros, hasta llegar a Julian Bream) consistía en adaptar las ideas musicales del compositor, creando una versión de la obra que fuera ejecutable de forma más o menos natural en la guitarra. Me cuesta mucho encontrar una diferencia de esencia entre este proceso y el que ocurre cuando se transcribe para guitarra una obra escrita para otro instrumento. Habrá ideas que sean realizables tal cual las pensó el compositor; otras que con leves cambios puedan llegar a gozar o a sufrir una existencia guitarrística que no desmerezca demasiado del original, y otras, en fin, que resultarán completamente impracticables en el instrumento, por físicamente incómodas o por no obtener en la guitarra el resultado que el compositor esperaba, y deberán ser repensadas o modificadas”.

²⁸ Original: “Eso sí, he usado y tal vez abusado de la libertad de acción que por conducto de V. me Dio el autor. Em vários momentos (no em muchos) me He atrevido hasta a variar la armonización; pero creo que si el autor me oyera la obra, el tirón de orejas que me daria merecidamente, no sería sin embargo ni muy fuerte, ni muy prolongado. Y aun despues de dáme lo, creo que añadiría unas palmaditas de franco y significativo perdón”.

Ele reafirma, em carta de 20 de junho de 1926, que “não devem assustar-se, nem você, nem Broqua, por algumas mudanças na harmonização que me permiti fazer com a *Danza Campera*”²⁹ (LLOBET, Miguel. Carta de 20 de junho de 1926). O ato de compor muitas vezes envolve colaboração entre compositores e revisores, como a citada. Pujol e Llobet participaram ativamente no surgimento das obras para violão do compositor uruguaio. A demanda por fazer essas obras tocáveis parte também da necessidade de formar um repertório de maior envergadura, de compositores fora do círculo do violão, como Broqua. A colaboração entre o compositor e Pujol fica clara nas obras para violão e voz *Tres Cantos Uruguayos* e *Tres Cantos do Paraná*, nas quais aparece a indicação “Versão para violão de Broqua-Pujol”³⁰. Nesse sentido, Grier (1996, p. 112-113) afirma que:

No processo, o compositor, sem dúvida, reavalia a obra e, em consequência, muitas vezes introduz mudanças. Outras alterações, no entanto, podem ocorrer por sugestões ou pressões de outras áreas: editores, patronos, críticos, amigos, colegas ou artistas. [...] O compositor pode ser exposto a essas influências já na fase do autógrafo³¹.

Para Grier (1996), o ato de interpretar e editar são inseparáveis, e tanto intérpretes quanto editores precisam constantemente tomar decisões sobre a partitura. A partir da comparação entre as partituras publicadas e as encontradas no acervo de Miguel Llobet no MMB, que representam novas evidências históricas, é possível perceber alterações que ressaltam o estilo interpretativo dos editores. No manuscrito de *Milongueos*, por exemplo, são encontradas rasuras de Llobet que conduzem a uma maior clareza sobre as intervenções editoriais do revisor. Algumas passagens foram totalmente reescritas e efeitos instrumentais foram adicionados. As modificações serão detalhadas no aparato crítico, e incluem acréscimos de indicações interpretativas e mudanças na escrita rítmica a fim de refletir com maior fidelidade o resultado sonoro obtido a partir da digitação ali proposta. Mais que representar somente decisões pontuais, essas modificações dialogam com as características da estética instrumental vigente.

Como afirma Grier (1996, p. 18), “todos os editores existem em seu próprio contexto histórico, o que afeta diretamente a atitude que assumem na abordagem de qualquer projeto

²⁹ Original: “No debe asustarse ni V. ni Broqua por algunos cambios en la armonización que me he permitido hacer con la *Danza Campera*”.

³⁰ Original: “Version de Guitare BROQUA-PUJOL”.

³¹ Original: “In the process, the composer undoubtedly re-evaluates the work and in consequence often introduces changes. Other alterations, however, may come about because of suggestions or pressures from other areas: publishers, patrons, critics, friends, colleagues, or performers. [...] The composer may be exposed to these influences already at the stage of the autograph”.

editorial”³². A revisão de Pujol e Llobet não é diferente, refletindo e contextualizando seus ideais instrumentais e musicais. Suas digitações tendem, por exemplo, a privilegiar a sonoridade obtida com digitações em posições mais altas no braço do violão. Pujol e Llobet fazem intervenções justamente no sentido de adaptar as obras ao estilo de interpretação do contexto histórico. Deve-se lembrar que Emilio Pujol era responsável pelo catálogo *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour guitare*, da Max Eschig, e era um dos violonistas mais destacados de seu tempo, e que Broqua, que não tocava violão, possivelmente tenha aproveitado e acatado a *expertise* dos revisores. Todavia, não há registros das impressões do autor, e é impossível saber como o compositor reagiria perante outras versões.

O termo “idiomatismo” aparece diversas vezes ao longo deste trabalho. De forma geral, diz respeito às particularidades, características próprias de um determinado idioma. Na música, Sabrina Sousa Gomes (2018, p. 23) comenta que “o idiomatismo presente em uma obra musical é consequência do uso das potencialidades do instrumento, por meio das quais se obtém a exequibilidade técnica e musical”. Quando alguém comenta que uma obra é “idiomática”, normalmente está se referindo a uma escrita viável e factível aliada a certo conforto na realização. Scarduelli (2007, p. 139) escreve, sobre o idiomatismo instrumental:

[...] refere-se 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. Sendo assim, pode-se dizer que o idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução.

A edição aqui proposta parte de diferentes pontos de vista históricos, musicais e instrumentais, com outros idiomatismos, e apresenta, conseqüentemente, uma leitura diferente da proposta por Pujol e Llobet. Se as “novas perspectivas críticas inevitavelmente abordam as preocupações de seu próprio contexto histórico”³³(GRIER, 1996, p. 5), a edição crítico-interpretativa aqui apresentada resulta da confrontação entre a versão publicada e as fontes encontradas. Aqui, as decisões instrumentais de Pujol e Llobet são analisadas e colocadas em diálogo com outras possibilidades instrumentais, inevitavelmente mais alinhadas às práticas atuais. Como já dito, o objetivo da edição aqui proposta não é apresentar uma versão

³² Original: “All editors exist in their own historical context, which directly affects the attitude they take in approaching any editorial project”.

³³ Original: “And new critical perspectives inevitably address the concerns of their own historical context”.

definitiva, e sim uma entre as leituras possíveis a partir das fontes encontradas. A pesquisa é desenvolvida a partir da relação com o objeto artístico e está mais voltada à exploração de novos territórios do que à sua delimitação; o processo de significação enquanto obra de arte se dá na experiência, através do objeto, e não nele em si. Sobre esse aspecto, Grier (1996, p. 99) comenta:

Cada peça tolerará mais de uma solução editorial. Além disso, nenhuma teoria editorial pode acomodar satisfatoriamente a multiplicidade de situações que surgem na edição, ainda que cada uma das teorias propostas de crítica textual tenha algum valor em contextos particulares³⁴.

Assim como são possíveis diferentes soluções, diferentes procedimentos metodológicos podem ser aplicados. Nesse sentido, Grier (1996, p. 36) afirma que são as fontes que determinam a metodologia empregada:

Como cada obra é um artefato único e exigirá uma abordagem distinta, qualquer metodologia prescritiva restringiria ou confinaria desnecessariamente o editor. O método a ser usado em qualquer edição decorre das evidências reunidas na preparação de sua edição; o próprio material mostra o caminho³⁵.

Resumindo, com as palavras do mesmo autor: “todo caso é um caso especial”³⁶ (GRIER, 1996, p. 99). Gossett (2005) concorda que o conjunto de critérios utilizados não pode ser determinado, tendo em vista a diversidade de métodos possíveis no preparo de edições críticas. Neste trabalho, a realização de uma edição crítica utiliza o modelo de apresentação do texto crítico sugerida por César Nardelli Cambraia em *Introdução à crítica textual* (2005). Embora este livro não trate especificamente de edições críticas em música, seu modelo de apresentação já foi utilizado e adaptado no trabalho *Obras brasileiras da Coleção Turibio Santos: processo de elaboração de uma edição crítica* (2018), de Fernando Augusto Rodrigues, e pode ser readaptado de acordo com as eventuais especificidades impostas pelas fontes.

Cambraia ramifica o processo da realização de uma edição crítica a partir do estabelecimento do texto crítico e da sua apresentação. O Fluxograma 1, de Rodrigues (2018), baseado no modelo de Cambraia, representa o esquema geral dos procedimentos para a

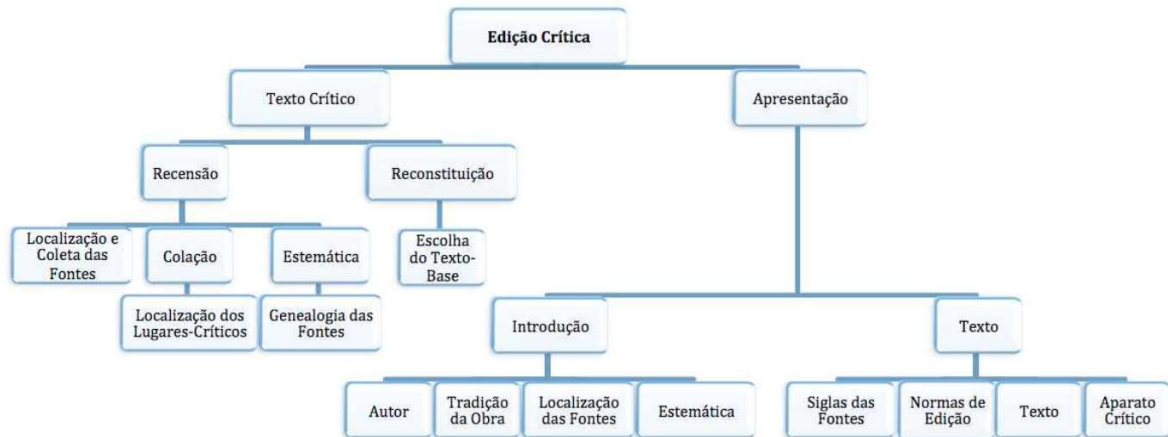
³⁴ Original: “Every piece will tolerate more than one editorial solution. Moreover, no single editorial theory can satisfactorily accommodate the multiplicity of situations that arise in editing, even though each of the proposed theories of textual criticism has some value in particular contexts”.

³⁵ Original: “Because each work is a unique artifact and will require a distinctive approach, any prescriptive methodology would unnecessarily restrict or confine the editor. The method to be used in any edition grows out of the evidence gathered in the preparation for it; the material itself leads the way”.

³⁶ Original: “Every case is a special case”.

realização de uma edição crítica. As duas etapas, estabelecimento e apresentação do texto, são claramente divididas e cada uma possui ramificações.

Fluxograma 1 – Etapas para a realização de uma edição crítica



Fonte: RODRIGUES, 2018, p. 25.

O estabelecimento do texto crítico, à esquerda no fluxograma, é dividido em duas etapas por Rodrigues: recensão e reconstituição. A recensão refere-se às etapas de localização e coleta das fontes, a colação (localização dos lugares-críticos) e a estemática (genealogia das fontes). Ou seja, é o trabalho de coleta, análise e interpretação das fontes. A reconstituição refere-se à escolha do texto-base. Grier (1996) e Cambraia (2005) dividem essa etapa em reconstituição por testemunho³⁷ ou por conjectura, como detalhado mais à frente. Ao lado direito do fluxograma, é detalhada a apresentação do texto. Os fluxogramas 2 e 3 a seguir referem-se apenas à etapa de apresentação do texto crítico (para Rodrigues e Cambraia, respectivamente).

Fluxograma 2 – Etapas para a apresentação de uma edição crítica



Fonte: RODRIGUES, 2018, p. 27.

³⁷ Cambraia chama de testemunhos subsistentes.

É possível notar uma divergência em relação às etapas da apresentação do texto entre os fluxogramas 1 e 2, ambos de Rodrigues: é removida, no fluxograma 2, a etapa *Texto*, que está no último nível da subdivisão do Fluxograma 1, dentro da divisão também intitulada *texto*. Tal etapa (*texto*) não aparece isolada no modelo básico de apresentação do texto crítico de Cambraia, mas com o aparato crítico (*texto e aparato crítico*), como pode ser visto no Fluxograma 3. Ou seja, para Cambraia (2005), tal texto já é parte da etapa do aparato crítico.

Fluxograma 3 – Modelo básico de apresentação do texto crítico

Modelo Básico de Apresentação do Texto Crítico

Sumário

Apresentação

- I. Introdução
 1. Autor
 2. Obra
 3. Tradição da obra
 1. Percurso Histórico
 2. Testemunhos
 3. Estema
 4. Fortuna editorial
- II. Texto
 1. Sigla dos testemunhos
 2. Normas de edição
 3. Texto e aparato crítico

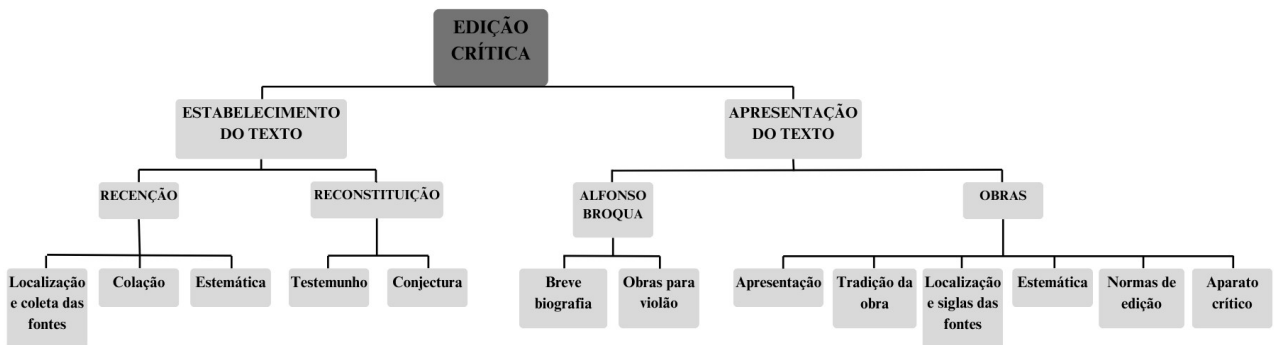
III. Glossário

IV. Referências bibliográficas

Fonte: CAMBRAIA, 2005, p. 162.

É possível notar diferenças importantes entre os fluxogramas, mesmo Rodrigues utilizando Cambraia como referência. Rodrigues elimina as subdivisões adotadas por Cambraia e organiza todas as etapas em um mesmo nível, gerando uma hierarquia mais linear. Algumas das etapas utilizadas por Cambraia são removidas por Rodrigues: *sumário*, *autor* e *obra*. Já a etapa *tradição da obra* é dividida de forma diversa entre os autores: Cambraia a divide em *percurso histórico*, *testemunhos*, *estema* e *fortuna editorial*, enquanto, na organização linear de Rodrigues, as etapas relativas às utilizadas por Cambraia são *tradição da obra*, *localização das fontes* e *estemática*. Por fim, Rodrigues não utiliza as etapas *glossário* e *referências bibliográficas* utilizadas por Cambraia. Estas duas omissões são compreensíveis, se considerarmos que trabalhos acadêmicos, como o de Rodrigues, já apresentam essas etapas na estrutura da escrita da dissertação, mais além da apresentação do texto da edição. A partir dos modelos de estruturação apresentados nos fluxogramas acima, é realizado o modelo utilizado neste trabalho (Fluxograma 4).

Fluxograma 4 – Etapas para a realização de uma edição crítica



Fonte: o autor (2024).

As variações em relação aos Fluxogramas 1, 2 e 3 partem das necessidades específicas deste trabalho. As subdivisões propostas por Rodrigues para as etapas *colaçoão* e *estemática* (*localização dos lugares-críticos* e *genealogia das fontes*, respectivamente) são omitidas, visto que, basicamente, explicam o que é realizado em cada uma dessas seções. A etapa de *reconstituição* é dividida em *testemunho* e *conjectura*, como proposto por Grier (1996). A *apresentação do texto crítico* é remodelada a partir das necessidades e possibilidades particulares do tema. Como todas as obras são do mesmo compositor, a seção *Alfonso Broqua* (equivalente à seção *compositor*) é aplicável a todas as obras; nesta seção, é realizada uma *breve biografia* de Broqua e são apresentadas suas *obras para violão*. As seções específicas da apresentação do texto crítico de cada obra são formadas pelos tópicos *apresentação*, *tradição da obra*, *localização e siglas das fontes*, *estemática*, *normas de edição* e *aparato crítico*. Cada seção do Fluxograma 4 é detalhada a seguir.

O *estabelecimento do texto* “constitui o domínio da crítica textual propriamente dita” (CAMBRAIA, 2005, p. 133). No caso da música, refere-se ao processo que conduz à elaboração da partitura. Esta fase é dividida em duas etapas: *recensão* e *reconstituição*. “A recensão constitui-se basicamente do estudo das fontes, com o objetivo de se compreender a tradição de um dado texto” (CAMBRAIA, 2005, p. 133), e a *reconstituição* é a etapa em que é determinado o texto-base. Diferentemente da *apresentação do texto*, o *estabelecimento do texto* não forma uma seção escrita, neste trabalho, mas as informações levantadas durante seu processo de realização, como a localização das fontes e as suas *estemáticas*, são expostas na *apresentação do texto*.

Grier (1996, p. 49) propõe etapas semelhantes para o estabelecimento do texto, mas direcionadas às especificidades de edições críticas musicais: “a pesquisa de fontes envolve três etapas distintas: reunir as evidências, classificar as fontes e avaliar as leituras para estabelecer o texto. [...] A primeira das três, por sua vez, se divide em quatro etapas:

localização, inspeção, descrição e transcrição”³⁸. Neste trabalho, é mantida a organização apresentada no Fluxograma 4, por entendermos que as etapas propostas por Grier (1996) são abarcadas nas etapas de Cambraia (2005).

A recensão inclui as etapas: *localização e coleta das fontes, colação e estemática*. A primeira refere-se à localização e coleta dos manuscritos e edições impressas da obra editada. As fontes utilizadas neste trabalho são: a) as edições impressas da Max Eschig; b) os manuscritos do Museu de la Música de Barcelona; c) manuscritos e partituras do Museo Histórico Nacional; e d) manuscritos e partituras do Archivo del SODRE. Elas são detalhadas caso a caso em *localização e siglas das fontes*. As fontes podem ser divididas entre as de tradição direta (manuscritos e impressões do texto) e indireta (fontes que não são um registro literal). Os manuscritos e impressões de *Milongueos* para violão são exemplos de fontes diretas, enquanto as versões para piano da mesma obra são exemplos de fonte indireta. As primeiras são consideradas fontes diretas, pois são escritas para violão, mesmo instrumento para o qual a nossa edição é realizada. As versões para piano seriam consideradas adaptações desse texto, no sentido de serem uma espécie de tradução para outro meio instrumental, e por isso são fontes indiretas.

A *colação* é a “etapa em que se comparam os diversos testemunhos de um texto para se localizarem lugares-críticos” (CAMBRAIA, 2005, p. 135). As diferenças entre as fontes são chamadas de variantes, ou divergências, e as passagens nas quais aparecem são chamadas de lugares-críticos. Na etapa da colação, as fontes são comparadas e todas as variantes/divergências examinadas, isoladas e anotadas. Esse processo deu origem ao Apêndice 3, *Quadros com as divergências*, no qual as divergências são apresentadas compasso por compasso. As variantes mais importantes são apresentadas e debatidas nos subitens *Aparato crítico* (4.4, 5.4, 6.4 e 7.4). Além das divergências de notas, ritmos e elementos musicais, também são analisadas indicações textuais e rasuras, por exemplo. Ou seja, é realizada uma comparação integral, tentando abarcar todas as divergências possíveis, a fim de arquitetar um panorama das variantes e pré-selecionar as mais importantes.

Estemática é a etapa que apresenta uma possível genealogia das fontes. “A estemática constitui a subfase em que se determina a relação genealógica entre os testemunhos de um texto”, afirma Cambraia (2005, p. 136). Grosso modo, o que se espera nesta etapa é saber a filiação entre as fontes, se são primárias ou secundárias – e, neste caso, em qual fonte primária

³⁸ Original: “Sources research entails three discrete steps: gathering the evidence, classifying the sources, and evaluating the readings to establish the text. [...] The first of the three, in turn, divides into four stages, location, inspection, description and transcription”.

é baseada. Neste trabalho, os manuscritos utilizados aparentam não pertencer a uma mesma produção, não foram escritos em uma mesma leva. É possível inferir, a partir da data escrita em *Vidala* e das datas de cartas entre Pujol e Llobet, que esses manuscritos foram escritos em diferentes períodos. Por isso, a estemática de cada obra é discutida separadamente. As filiações são normalmente deduzidas a partir de erros que passam de uma fonte a outra. Nestas partituras de Broqua, as filiações podem ser deduzidas a partir das rasuras de Pujol e Llobet. As escolhas e mudanças propostas por eles sobre a fonte primária auxiliam na reconstrução da história da transmissão do texto. Quando não é possível a realização de uma árvore genealógica precisa, as fontes são apresentadas e suas particularidades explicadas. De acordo com Grier (1996, p. 110), também as “fontes não associadas ao compositor, quando consideradas criticamente, podem oferecer ao editor um testemunho muito útil”³⁹, visto que o contexto da fonte afeta a sua avaliação. No caso da nossa edição, a fonte primária ainda é um testemunho válido, mesmo que não seja um manuscrito de punho de Broqua (há de se considerar que boa parte dos manuscritos das suas obras são versões de copista).

Para finalizar o estabelecimento do texto, a *reconstituição* é a etapa em que é determinado o texto-base. Essa etapa pode ser classificada como reconstituição por *testemunho*, quando se seleciona uma das variantes presentes nas fontes, ou reconstituição por *conjectura*, quando o editor tem que reconstituir uma passagem em que há uma lacuna ou em que nenhuma das variantes parece genuína. A reconstituição do primeiro tipo, por testemunho, é a mais frequente neste trabalho. Deu-se preferência, sempre que possível, pela utilização das variantes dos manuscritos, tanto pela precedência quanto pelo ineditismo desse material, ainda pouco divulgado. As reconstituições do segundo tipo, por conjectura, também aparecem nas nossas edições e são indicadas e detalhadas no aparato crítico. Além dos elementos musicais, como alturas e ritmos, há reconstituições por conjectura de digitações e dedilhados. Mudanças de digitação tendem a representar uma nova leitura da passagem, pois implicam mudanças de timbre, fraseado e articulação. Assim, algumas digitações são reelaboradas diretamente na edição (explicadas no aparato crítico) e outras são propostas como *ossia*. A proposta de digitações dialoga com o propósito de elaborar soluções que partem do idiomatismo instrumental dos autores (pesquisador e orientador), propõe alternativas ao idiomatismo utilizado por Pujol e Llobet e busca ampliar as possibilidades existentes. As reconstituições por conjectura são encontradas com mais frequência na edição de *Danza Campera* devido à diferença de tonalidade entre a versão manuscrita e a editada.

³⁹ Original: “Sources not associated with the composer, when considered critically, can offer the editor much useful testimony”.

Sobre a reconstituição por conjectura, Grier (1996, p. 136) alerta para o cuidado com “a tentação de melhorar o compositor [a composição]”⁴⁰. Tal citação refere-se à edição crítica, uma vez que, em uma edição crítico-interpretativa, é concedida alguma liberdade com tal tentação, não para melhorar a composição, mas para revelar novas leituras interpretativas possíveis. Por um lado, existe a busca e o estudo dos manuscritos, trazendo à luz fontes pouco conhecidas, e, por outro, a permissão para a sugestão de novas soluções interpretativas. Como já citado, nessas edições “a ênfase principal está no aspecto da realização sonora” (FIGUEIREDO, 2014, p. 50), e são pertinentes e importantes os debates sobre as implicações instrumentais do texto.

Grier (1996, p. 61) afirma que “no século XX, as gravações sonoras e outras reproduções mecânicas tornaram-se importantes fontes primárias”⁴¹. As gravações das obras de Broqua também são consideradas como fontes e são citadas quando contribuem para o processo de significação do texto. Como existem poucas gravações, foram selecionadas todas as gravações disponíveis⁴². Essas fontes não são utilizadas diretamente em mudanças no texto-partitura da obra, mas exploram como os diferentes intérpretes solucionaram trechos e passagens musicais de forma diversa, criando uma nova leitura interpretativa para o texto, não o modificando. Assim, surgem também como sugestões interpretativas que dialogam com as concebidas na revisão de Pujol e Llobet.

2.1 SEÇÕES DA APRESENTAÇÃO DO TEXTO

A *apresentação do texto* é a parte em que o material é exposto ao leitor. A seção *Alfonso Broqua* é pertinente às quatro obras editadas e apresenta aspectos gerais sobre o compositor, uma *breve biografia* e as suas *obras para violão*. São apresentados dados biográficos e bibliográficos de Alfonso Broqua, privilegiando “dados que contribuam para a compreensão de como foi a formação intelectual do autor, permitindo assim vislumbrar fontes e influências possíveis sobre a sua produção” (CAMBRAIA, 2005, p. 163). O levantamento biográfico se justifica pelo fato de haver pouco material específico a respeito. Para tal, são utilizadas como referências o livro *Breve historia de la música culta en el Uruguay* (1971), de Susana Salgado, os artigos *La muerte de Alfonso Broqua y el jubileo de Eduardo Fabini*, de Eugenio Petit Muñoz (1948) e *Alfonso Broqua, precursor de la música nacional uruguaya*, de

⁴⁰ Original: “the temptation to improve the composer”.

⁴¹ Original: “In the twentieth century, sound recordings and other mechanical reproductions have become important primary sources”.

⁴² Exceção feita a algumas gravações informais, encontradas no YouTube.

Roberto Lagarmilla (1955), textos de periódicos e artigos encontrados em revistas uruguaias e catalãs⁴³ e materiais encontrados no MHN. No mesmo sentido, de complementar a literatura sobre Broqua, é apresentado no apêndice um quadro com a sua produção composicional. Esse levantamento se baseia fundamentalmente nos materiais encontrados no MHN. A seção 3.2, *Obras para violão*, aborda tanto as para violão solo quanto as para conjunto de câmara com violão. São detalhados os anos de publicação, a localização de fontes editadas e manuscritas e aspectos gerais sobre as obras.

Os capítulos 4, 5, 6 e 7 consistem na apresentação do texto crítico de cada obra, e são constituídos pelas subseções *apresentação*, *tradição da obra*, *normas de edição* e *aparato crítico*.

Na subseção *apresentação*, aparecem os “dados básicos, como título da obra editada, autor, data de redação e/ou primeira publicação, testemunhos em que a edição crítica se baseia, editor responsável pelo estabelecimento do texto, etc. Além disso, também é lugar apropriado para uma breve justificativa para a edição” (CAMBRAIA, 2005, p. 162-163). Os motivos que levaram à seleção da edição destas, e não de outras obras de Broqua, já foram explicados na introdução deste trabalho, e nesta subseção são comentadas motivações específicas para cada obra. São também apresentadas informações gerais que auxiliem na compreensão geral da obra, como características dos gêneros e ritmos uruguaios utilizados (chacarera, milonga, vidala) e uma breve análise formal e instrumental. Ou seja, são comentados os dados básicos da obra, o resumo do seu conteúdo e os seus aspectos gerais

A subseção *tradição da obra* aborda o impacto sobre o público leitor e possíveis influências da obra sobre produções posteriores. Aqui, é almejado realizar um breve histórico da obra, apresentando a data de estreia, os principais intérpretes, as gravações e, de forma mais ampla, as mais importantes aparições em programas e o diálogo da obra com o meio musical e violonístico.

Em *normas de edição*, é informada a fonte que servirá de texto-base, o porquê da escolha e quais variantes são apresentadas no aparato crítico. Nessa subseção, “é essencial que todos os procedimentos adotados na fixação do texto, sem exceção, sejam explicitamente enunciados. As normas para uma edição crítica abarcam não apenas as questões de transcrição, mas também de escolha de variantes” (CAMBRAIA, 2005, p. 167). Novamente, devido às particularidades das fontes, a edição de cada obra apresenta normas específicas.

⁴³ Revistas *La Veu de Catalunya*, *Revista Musical Catalana*, *La Publicitat*, *El Diluvio* e *La Huminatat*.

Indicações de digitações, dinâmica e articulação, por exemplo, costumam variar bastante entre as fontes e, assim, cada caso é analisado à parte.

Por fim, *aparato crítico* é onde são registradas e comparadas as divergências (variantes) encontradas. Para Grier (1996, p. 173), “não há necessidade de reproduzir, no aparato, todas as nuances de notação encontradas em uma determinada fonte. [...] O objetivo principal do aparato é relatar aquelas leituras que afetaram as deliberações do editor sobre as leituras finais escolhidas para o texto impresso”⁴⁴. Assim, no texto do aparato crítico são detalhadas as divergências que podem determinar diferentes leituras interpretativas; lembrando que no Apêndice 2, *Quadros com as divergências*, são elencadas em maior número. Cambraia (2005, p. 169) classifica o aparato crítico em dois tipos, positivo e negativo (neste trabalho é adotado o aparato negativo), e detalha a apresentação dos lemas:

O positivo é aquele em que se registram as variantes de todos os testemunhos, incluindo a adotada e as não adotadas no texto crítico; já o negativo é aquele em que se registram apenas a(s) variante(s) não adotadas no texto crítico. Os aparatos negativos, mais comumente empregados, estruturam-se basicamente da seguinte maneira: cada unidade do aparato, chamada lema, apresenta o número da linha do texto crítico em que ocorre a variante a ser registrada; o título do lema, i.e., a variante tal qual aparece no texto crítico; um separador (normalmente colchete de fechamento); sigla do(s) testemunho(s) com a(s) variante(s) não adotadas no texto crítico; um separador (normalmente dois pontos); a(s) variante(s) não adotada(s) – para separar um lema de outro, pode-se utilizar o ponto e vírgula.

A citação é voltada a textos escritos, não partituras. Grier (1996) salienta que, no aparato crítico, devem ser claras as indicações sobre as intervenções editoriais e, principalmente, os motivos das preferências e escolhas do editor. Por se tratar de partituras, o número da linha é substituído pelo número de compasso (c.), como proposto por Grier (1996). A indicação de compasso é seguida pela indicação da natureza da variante encontrada – por exemplo, divergências de notas musicais ou de indicações textuais. Devido à diversidade de tipos de variantes, essas indicações não são padronizadas, e é adotada a indicação que melhor ilustrar as questões específicas da passagem. Se no mesmo compasso houver mais de uma divergência, elas podem ser listadas em diferentes tópicos. A seguir, um exemplo do lema como explicado acima. Se no compasso oito há uma divergência de notas, a notação é⁴⁵: **c. 8, a) divergência de nota: [texto explicativo].**

⁴⁴ Original: “There’s no need to reproduce, in the apparatus, all of the notational nuances found in a particular source. The primary purpose of the apparatus is to report those readings that affected the editor’s deliberations on the final reading chosen for the printed text”.

⁴⁵ Em negrito e sem recuo.

Os lemas, além de indicarem divergências, podem indicar sugestões ou soluções do autor. São exemplos: digitações alternativas, sugestão de modificação de nota, sugestão de omissão de nota, provável erro na publicação, trecho modificado em EME.V, possível intervenção de Llobet, rasura de remoção e mudança de notas, sugestão de escrita de figuração rítmica, inclusão de *ossia*.

Por fim, Cambraia (2005) ainda propõe as seções de *glossário* e *referências bibliográficas*. Essas seções fazem parte do trabalho da tese, e, portanto, não é necessário que figurem como seções específicas na apresentação do texto.

3 APRESENTAÇÃO DO TEXTO CRÍTICO

A seguir é apresentado o texto crítico das quatro obras para violão de Alfonso Broqua editadas neste trabalho (*Chacarera, Milongueos, Ritmos Camperos e Vidala*). Esta apresentação segue o modelo já apresentado no Fluxograma 4 e é realizada a partir dos conceitos de Cambraia (2005), também expostos no capítulo anterior. As duas primeiras seções a seguir, *Alfonso Broqua: breve apresentação da biografia e da produção composicional* e *Obras para violão*, abordam temas gerais, pertinentes às quatro obras editadas. Na primeira, são apresentados dados biográficos que contextualizam a vida e a produção composicional de Broqua para além do violão. Aspectos como sua proximidade com o nacionalismo, o impressionismo e a música popular são colocados e servem para ambientar e compreender o tipo de abordagem e as escolhas adotadas nas edições. Este texto visa aglutinar informações encontradas em diferentes fontes, de autores como Salgado (1967, 1969, 1971), Lagarmilla (1942, 1952, 1955, 1958, 1970, 1985, 1986), Muñoz (1948), Scoseria (s/d), Soriano (1952), Herrera (1946), textos e trechos de entrevista de Broqua (1921) e textos de periódicos catalães (*Revista Musical Catalana, La Veu de Catalunya, La Publicitat, El Diluvio, La Humanitat*). Outras importantes fontes bibliográficas são os materiais encontrados nas pastas 3119 e 3120 do MHN, mas nem todos estão referenciados completamente em relação à autoria, ao ano ou ao local de publicação. São citados, todavia, por se tratar de recortes guardados pela família do compositor e doados ao museu⁴⁶.

Na seção *Obras para violão*, são apresentadas informações gerais sobre essa produção, não apenas das quatro obras selecionadas. É discutida a relação do compositor com o violão e o contexto instrumental em que suas obras se inserem, nas décadas de 1920 e 1930, e a colaboração do compositor com Emilio Pujol e Miguel Llobet. É apresentada a sua produção composicional para o instrumento, incluindo obras solista e de câmara e, quando possível, é realizado um levantamento de suas estreias, programas e críticas. Parte da coleta de informações teve como referência programas, anúncios e críticas em periódicos e os recortes nas pastas 3129 e 3120 do MHN. Sobre suas obras para violão, existem dois artigos específicos: *Las Evocaciones Criollas de Alfonso Broqua* (2012) e *Las misteriosas "Evocaciones criollas": Redescubrimiento de la música para guitarra de Alfonso Broqua* (2013-2014), ambos de autoria de Victor Landeira. Nesses artigos, Landeira apresenta o ciclo, debate os motivos das obras terem caído no esquecimento, discorre sobre as contribuições de

⁴⁶ Estes textos estão organizados nas referências bibliográficas na seção *Materiais encontrados nas pastas 3119 e 3120 no MHN*.

Emilio Pujol como revisor e, por fim, propõe análises formais e instrumentais das obras do ciclo. A tese de Ramírez (2010) sobre a obra de Emilio Pujol também é utilizada como referência nessa seção. Nos capítulos das peças individuais (*Chacarera, Milongueos, Ritmos Camperos e Vidala*) e nas suas subseções (*apresentação, tradição da obra, normas de edição e aparato crítico*), são abordados aspectos específicos das obras editadas, como já exposto no capítulo anterior.

3.1 ALFONSO BROQUA: BREVE APRESENTAÇÃO DA BIOGRAFIA E DA PRODUÇÃO COMPOSICIONAL

A planície típica e melancólica, seus gritos, seus ruídos, seus perfumes...
 Ecos de uma *vidalita* imprecisa... ouvimos ao longe o canto de um *carrero* tocando seus bois.
 À penumbra, passa um grupo de campesinos a cavalo,
 suas canções se mesclam ao galope que se perde na paisagem cantante⁴⁷
 (BROQUA, partitura de *Pampeana*, 1929, p. 1).

O texto acima foi escrito por Alfonso Broqua (Figura 1) para *Pampeana*, mas pode ser usado para ilustrar a natureza das suas obras. A música do compositor conduz aos sons e às paisagens das planícies do pampa. Sons de *vidalitas*, de galopes de cavalos e de paisagens que cantam aparecem como ecos, à penumbra, mesclando-se e se perdendo em paisagens sonoras e recompondo impressões características da região rio-platense. Sua produção composicional é inspirada pelos ritmos e elementos da música e cultura uruguaia e concebidas a partir de ideais estéticos do impressionismo francês do início do século XX.

⁴⁷ Original: “La plaine typique et morne, ses cris, ses bruits, ses parfums... Echos d'une imprécise Vidalita... on entend au loin la chanson d'un Carrero poussant ses boeufs Dans la pénombre passe un grupe de paysans à cheval, leurs chants se mêlent au galop qui se perd dans le paysage chantant”.

Figura 1 – Fotografia de Alfonso Broqua



Fonte: pasta 3120 do MHN, s/d. Fotografia do autor.

O compositor, nascido em 11 de setembro de 1876, em Montevideu, e falecido em 24 de novembro de 1946, em Paris, dividiu sua vida entre estas duas cidades. O tomo 2 da *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calve* (pasta 3120 do MHN, 1931) informa que Alfonso Broqua iniciou seus estudos musicais aos dez anos de idade, com um professor chamado Silveyra. Sobre esses anos iniciais, Roberto Lagarmilla (1955, p. 15) comenta que:

Oriundo de uma culta família de origem francesa, o futuro compositor encontra no seio desta os elementos mais valiosos para sustentar sua vocação artística, já claramente delineada até o ano de 1890. No espírito da criança que realiza sua lenta e quase dolorosa transição para o homem, as vivências artísticas lutam arduamente para encontrar a forma expressiva preferida. É assim que Broqua pode ser visto compondo melodias e escrevendo versos. Música e literatura pareciam ter sobre sua alma jovem iguais forças de sugestão. Não surpreende que diante de si mesmo, bem

como diante do olhar penetrante dos mais velhos, a carreira operística apareceu como a mais indicada⁴⁸.

A literatura se manteve como atividade complementar durante a carreira do compositor. Além dos textos de alguns de seus libretos e canções, Broqua escreveu artigos, crônicas e críticas musicais publicadas em periódicos da época⁴⁹. Sobre sua faceta de escritor, José Maria Dela-Hanty (pasta 3119 do MHN, 1947⁵⁰) escreve:

Observador animado por uma divertida indulgência diante das contingências da vida, ele colaborou desde a juventude no jornal humorístico *Caras y Caretas*, então escrito em Montevideu pelo brilhante escritor espanhol Eustaquio Pellicer. Galante na crítica, apenas na ironia afetuosa, soube fazer uso abundante do *qui-pro-quo* e do *à peu près*. Em suas fábulas, sátiras, estrofes e retratos, que escreveu indiferentemente em espanhol ou em francês, mostrou a originalidade de seu talento. [...] Sua conversação era satírica e até o trocadilho, esse tormento da literatura, revestia os lábios de Broqua com uma distinção que facilmente atraía até o perdão dos mais difíceis. Mas foi à música que dedicou o melhor do seu talento. Alguns queriam ver nessa manifestação de seu espírito uma espécie de amadorismo levado ao extremo, mas é preciso segui-lo em sua carreira para se convencer do contrário. Broqua era um músico nato⁵¹.

Ainda em relação à sua produção literária, o material datilografado e que está na pasta 3119 do MHN cita os libretos e obras produzidos por Broqua:

⁴⁸ Original: “Vastago de una culta familia de origen francés, el futuro compositor halla en el seno de aquélla, los más valiosos elementos para sustentar su vocación artística, ya netamente dibujada hacia el año 1890. En el espíritu del niño que realiza su lenta y casi dolorosa transición al hombre, las vivencias del arte luchan denodadamente por encontrar la vía expresiva preferida. Así es cómo puede verse a Broqua componer melodías, y escribir versos. Música y Literatura parecían tener sobre su alma joven, iguales fuerzas de sugestión. No puede extrañar que ante sí mismo, así como ante la penetrante mirada de sus mayores, apareciese la carrera de operista como la más indicada”.

⁴⁹ Há também depoimentos de traduções realizadas por Broqua. Em matéria publicada em *La Veu de Catalunya*, em 21 de maio de 1922, há o depoimento de Josep Lleonart Nart de que Broqua estava traduzindo textos do escritor catalão Jeroni Zanné (1873-1934): “Vi como um homem muito culto, Alfonso Broqua, talvez o primeiro compositor da América do Sul, traduziu os versos de En Zanné diretamente para o francês e tentou musicar algumas dessas obras para serem cantadas em sua língua original” (original: “He vist com un home ciltíssim, l’Alfonso Broqua, tal vegada el primer compositor de Sud-Amèrica, traduïa correctament al francès els versos d’En Zanné i tracta de posar en música alguna d’aquestes obres per a ser cantades en son idioma original”) (ZANNÉ, *La Veu de Catalunya*, 21 maio 1921, p. 12)

⁵⁰ Texto na pasta 3119 do acervo do MHN, escrito em homenagem ao compositor após sua morte.

⁵¹ Original: “Observateur animé d’une indulgence amusée devant les contingences de la vie, el collabore dès sa première jeunesse au journal humoristique “Caras y Caretas” que rédigeait alors à Montevideo le pétillant écrivain espagnol Eustaquio Pellicer. Galant dans la critique, juste dans l’affectueuse ironie, il savait se servir abondamment du qui-pro-quo et de l’à-peu-près. Dans ses fables, satires, stances et portraits qu’il écrivait indifféremment en espagnol ou en français el montra l’originalité de son talent. [...] Sa conversation s’émaillait de saillies heureuse et même le calembour, ce pestiféré de la littérature, s’enrobait sur les lèvres de Broqua d’une certaine distinction qui lui attirait facilement le pardon des plus difficiles en la matière. Mais c’est à la musique qu’il consacra le meilleur de son talent. Certains ont voulu veir dans cette manifestation de son esprit un genre d’amateurisme poussé à l’extrême, mais il faut le suivre dans sa carrière pour se convaincre du contraire. Broqua fut un musicien né”.

La Yamacoca (1920, fantasia lírica) [libreto], *Au fin de la pensée* (1943, *Aphorismes*) [libreto], *45 Fábulas e apólogos* (1945), *27 Apólogos e sátiras* (1946), *Sete contos* (1945-1946), *Politiqueos feéricos* (1944-6, romances), ele mesmo compôs os textos dos *Aires Nativos*, *Tangos* e da maior parte de suas *Méodies*. Os libretos de *La Cruz del Sud*, de *Príncipe Luna*, de *Evocación Andina*, de *Comidilla tanguada* (1946, dois atos) e de *Recuerdos e Esperanzas* (1946, dois tangos em forma de ballet) são igualmente de sua mão⁵² (pasta 3119 do MHN, não assinado, s/d).

Apenas parte destes textos foi encontrada durante esta investigação, sendo desejável uma apuração, catalogação e organização mais detalhada dessa produção.

Devido a essa intimidade com a literatura, a carreira operística aparecia como um caminho natural ao jovem compositor. A partir da inauguração do Teatro Solís, em Montevideu, no ano de 1856, a ópera e o gosto pelo *bel canto* se instalam no Uruguai com “força avassaladora” (SALGADO, 1971, p. 1). Carlos Herrera, em *El canto uruguayo* (1946), informa que Montevideu, no século XIX, era um centro operístico que recebia músicos internacionais e mantia uma intensa atividade musical. Para o autor, esse contexto de influência operística era, inclusive, mais forte em Montevideu do que em Buenos Aires, onde certas companhias não chegavam por dificuldades de viagem ou pela situação política (HERRERA, 1946, p. 1). Para Aharonián (2013-2014, p. 15), os primeiros compositores *criollos* de formação mais sólida, ainda que ligados ao modelo europeu, estão inseridos nesse contexto de surgimento das primeiras óperas uruguaias, como Tomás Giribaldi (1847-1930), León Ribeiro (1854-1931) e, especialmente, Luis Sambucetti Filho (1860-1926). Para os autores, anteriormente, durante o período colonial, não havia “no território uruguaio, ao que parece, nenhum aporte compositivo digno de atenção”⁵³ (AHARONIÁN, 2013-2014, p. 51). Tomás Giribaldi é responsável pela primeira ópera de autor nacional, *La Parisina*, estreada em 1878. Em *Liropeya*, de 1880, León Ribeiro apresenta um texto com temáticas indianistas e nativas. Luis Sambucetti utiliza a *vidalita* na sua forma tradicional em *Colombinson*, estreado em 1893, e em *El fantasma*, estreado em 1894 (SALGADO, 1971, p. 104). Carmelo Calvo (1842-1922), maestro italiano instalado no Uruguai, escreve *Ofelia*, com texto de Juan Zorrilla de San Martín e outro italiano, Gerardo Grasso (1860-1937), alcança sucesso com a obra *Pericón Nacional*, de 1887. De acordo com Salgado (1971, p. 110),

⁵² Original: “*La Yamacoca* (1920, *fantaisie lyrique*), *Au fin de la pensée* (1943, *Aphorismes*), *45 Fabulas y apólogos* (1945), *27 Apólogos y sátiras* (1946), *Siete cuentos* (1945-1946), *Politiqueos feéricos* (1944-6, *noveleria*), il a composé lui-même les textes des *Aires nativos*, *Tangos* et de la plupart de ses *Méodies*. Les livrets de la *Cruz del Sud*, de *Príncipe Luna*, de *Evocación Andina*, de *Comidilla tanguada* (1946, deux actes) et de *Recuerdos y esperanzas* (1946, deux tangos en forme de ballet) son également de sa main”.

⁵³ Original: “El período de la Colonia no presenta em territorio uruguayo, al parecer, ningún aporte compositivo digno de atención”.

Grasso estreou seu *Pericón Nacional* em 1887 e, à frente da banda Artes y oficios, este trabalho foi seguido por várias marchas militares, alguns hinos e obras de salão para piano. Entre estes últimos devem ser mencionados as *Auras criollas* (*Fantasia para piano*), posteriormente instrumentadas pelo seu autor para banda. Nelas, que datam aproximadamente do início do século, já se vislumbra uma preocupação com o nacionalismo, ao incluir em seus componentes um *estilo*, uma *vidalita*, um *pericón*, um *tango* e um *cielito*⁵⁴.

Esse desenvolvimento musical uruguaio se relaciona com a chegada de músicos internacionais de alto nível e com a solidificação da docência musical, de espaços de apresentação e da crítica musical local, para além de um direcionamento no sentido de uma estética nacionalista (que será discutida mais à frente). O livro *Cronologia comparada de la historia del Uruguay 1830-1985* (FARAONE, PARÍS, ODDONE, 1997) pontua que, entre outras situações, *Lohengrin*, de Richard Wagner (1813-1893), é apresentado no Teatro Solís em 1888; em 1890, Luis Sambucetti funda o Instituto Verdi; em 1894, há a visita da soprano Eva Tétrazzini (1862-1938) atuando em *Lucia de Lammermour*, de Gaetano Donizetti (1797-1848); em 1895, Camillo Gucci funda o Conservatório Franz Liszt; o célebre maestro Arturo Toscanini (1867-1957) rege *Die Meistersinger von Nürnberg* e *Lohengrin*, de Wagner, em 1903 e em 1904, respectivamente; Camille Saint-Saens (1835-1921) se apresenta em Montevideu em 1904; em 1905, Giacomo Puccini visita Montevideu e dirige óperas e faz a estreia nacional de *Edgar*. Além do citado Teatro Solís, Susana Salgado (1971) enumera outros cinco teatros que apresentavam espetáculos operísticos no começo dos anos 1900 em Montevideu: Politeama, San Felipe, Cibils, Stella d'Italia e Urquiza. Não há informações concretas sobre como essa movimentação operística local e o aparecimento de obras com elementos nacionalistas exerceram influência sobre Broqua, mas *Tabaré Op.3*, primeira obra de relevância do compositor, estreada em 1910, se insere nesse contexto.

Em *Montevideo en la literatura y en arte*, Carlos Martínez Moreno (1971) situa Broqua dentro do contexto dos movimentos artísticos do início do século, destacando o fato de ser uma geração mais urbanizada, “montevideana”, que aparece com o final da *belle époque* e com a combustão da Primeira Guerra Mundial. Aos dezoito anos, em 1894, Broqua deixa o Uruguai em direção à Europa (SALGADO, 1971), onde estuda na então recém-fundada Schola Cantorum. Lá faz aulas de composição com Vincent D'Indy (1851-1931)⁵⁵, de contraponto com Albert Roussel (1869-1973), de fuga com Auguste Sérieyx (1865-1949) e

⁵⁴ Original: “Grasso estrenó en 1887 y al frente de la Banda de ‘Artes y oficios’ su ‘Pericón nacional’, a esta obra siguieron varias marchas militares, algunos himnos y obras de salón para piano. Entre estas últimas debe mencionarse las ‘Auras criollas’ (‘Fantasía para piano’) e instrumentada luego por su autor para banda. En ella, que data aproximadamente de comienzos de siglo ya se vislumbra una preocupación por el nacionalismo, al incluirse en las partes que la componen un estilo, una vidalita, un pericón, un tango y un cielito”.

⁵⁵ Durante seis anos, de acordo com Salgado (1971).

de canto gregoriano com Amédée Gastoué (1873-1943)⁵⁶. De acordo com Dela-Hanty (pasta 3119 do MHN, 1947), o compositor frequentou classes no Conservatório Real de Bruxelas e teve aulas com Louis Delune. Na bibliografia consultada, existem divergências se Broqua estudou antes na Schola Cantorum de Paris ou no Conservatório Real de Bruxelas. Susana Salgado, em *De la ópera a la musica sinfônica* (1969), afirma que Broqua teria feito aulas com Cesar Franck (1822-1890) em Bruxelas. Todavia, apesar da adoração de Broqua por Franck, não vemos como seja possível o contato entre os dois, visto que o belga faleceu em 1890, quatro anos antes da ida do uruguaio à Europa⁵⁷. Nesse período, ele tem contato com as tendências musicais então em voga e com a música de compositores como Richard Wagner, Cesar Franck e Claude Debussy (1862-1918). Apenas a nível de contextualização temporal, Franck compõe seu *Prelúdio, Coral e Fuga* em 1884 e sua *Sonata para violino em Lá Maior* em 1886; Debussy estreia seu *Quarteto de cordas em Sol menor* em 1893 e seu poema sinfônico *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, marco da música moderna, em 1894.

Em meados de 1900, Broqua se encontra com Eduardo Fabini, uruguaio que estudava em Bruxelas nesse período. Desses encontros, nos quais Fabini tocava *estilos* e *vidalitas* ao violão, é revelado aos dois, há tempos longe da terra natal, o caminho artístico a ser seguido, tendo a música uruguaia como base. É nesse contexto de nostalgia da pátria distante que, em 1901, Fabini compõe os *Tristes n.1* e *n.2* e o *Estudio arpegiado* (BALZO, 1969)⁵⁸. Para Roberto Lagarmilla (1955, p. 15), esses encontros com Fabini são decisivos para uma mudança dos rumos artísticos de Broqua, que, alguns anos depois⁵⁹, volta a Montevideu:

Apesar do seu sonho legítimo de se tornar um operista, tem a coragem de subitamente relegá-lo ao esquecimento. E nos mesmos dias em que se prepara para se mudar para Milão para talvez se somar ao coro cinzento dos infelizes autores de melodramas, muda de planos. Entre Milão e Montevideu, Broqua decide por esta

⁵⁶ Informações em *Le compositeur Uruguayen Alfonso Broqua*, recorte de periódico na pasta 3120 do MHN, no qual consta, inclusive, um trecho de entrevista com o compositor.

⁵⁷ A própria autora, em *Breve História de la Música culta en el Uruguay* (1971), afirma que o compositor foi à Europa com dezoito anos, ou seja, por volta de 1894. Essa informação consta, inclusive, no início do parágrafo.

⁵⁸ De acordo com Ayestarán (1955), o *Triste n.1* é original para violão e existe um manuscrito desta obra. Embora seja mais conhecida na sua versão para piano, ela foi composta inicialmente para violão, e a música soa, de fato, violonística, como é possível ouvir em transcrições feitas para o instrumento (por exemplo, a transcrição de Eduardo Fernandez no álbum *¡La Danza!*, de 1995). Não é possível inferir se Broqua de alguma forma foi influenciado ou se aproximou do violão por essa via, até porque o modo como Fabini utiliza o violão nessas obras é consideravelmente diferente do modo como Broqua o utilizará nas suas obras a partir da década de 1920. O fato de Fabini tocar violão (e Broqua não) parece influenciar no sentido de que essas obras sejam mais idiomáticas.

⁵⁹ Na bibliografia, não há consenso sobre a data exata, variando entre 1904 e 1907. Por exemplo, em carta escrita pelo compositor em 1938 (LAGARMILLA, 1955) ele afirma ter voltado a Montevideu em 1907, porém, também indica, incorretamente, a estreia de *Tabaré* como sendo em 1908, o que está divulgado amplamente como 1910 (de repente, se refira à data de composição e não à estreia; ou tenha simplesmente se confundido). Castellanos (2000) indica a mesma data, 1907. Susana Salgado (1971) afirma ser em 1904.

última. Essa mudança inesperada ocorre com tanta pressa que ele perde parte dos seus pertences pessoais, enviados alguns dias antes para Milão⁶⁰.

A desistência de ir para Milão e o retorno a Montevideu sublinham o novo direcionamento musical do compositor, em direção aos ideais que resultariam no movimento conhecido como nacionalismo musical uruguaio, que também terá como nomes centrais Eduardo Fabini e Luis Cluzeau Mortet (1888-1957). Em 1908, Broqua compõe *Tabaré Op.3* sobre o texto de poeta do Zorrilla de San Martín⁶¹. A obra, estreada no dia 30 de junho de 1910 no Teatro Solís⁶², sob regência do compositor e interpretada pela soprano Luisa Valdés, introduz a tendência nacionalista seguida por Broqua em grande parte da sua produção posterior. Salgado (1971, p. 21) considera que a estreia da obra é um “momento de iniciação estética muito importante na música cênica uruguaia”⁶³ e pode ser considerada um precursor de *Campo*, poema sinfônico de Eduardo Fabini, obra central do movimento, escrita por volta de 1912 e estreada em 1922.

Para a autora “apesar de ter, na sua textura formal, os traços provenientes da arte lírica francesa do final do século, aparecem em *Tabaré* células temáticas e rítmicas, bem como combinações tímbricas, que são totalmente extraeuropeias e apresentam sugestões telúricas de América”⁶⁴ (SALGADO, 1971). De acordo com Herrera (1946), são influências para Broqua, nesse momento, *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy, e a música vocal francesa de Henri Duparc (1848-1933), Ernest Chausson (1855-1899), Guy de Ropartz (1864-1955) e Maurice Ravel (1875-1937). É nessa fusão entre os elementos da música nacional uruguaia e as técnicas europeias de composição que se baseará a produção dos três compositores citados.

⁶⁰ Original: “Pese a su legítimo sueño de convertirse en operista, tiene la valentía de relegarlo repentinamente al olvido. Y en los mismos días en que se apresta a trasladarse a Milán para sumarse quizá al grisáceo coro de los desafortunados autores de melodramas, cambia sus designios. Entre Milán y Montevideo, Broqua se decide por esta última. Con tanta premura se verifica este inesperado cambio, que pierde parte de sus efectos personales, enviados unos días antes a Milán”.

⁶¹ O poema épico de Zorrilla de San Martín, escrito em 1886, possui outras versões musicais. Em uma organização da bibliografia “zorrillista”, Xalambri (1955) cita outras obras inspiradas em *Tabaré*: de Tomás Bretón (1850-1923) estreada em 1913; de Alfredo Schiuma (1885-1963), estreada em 1925 no Teatro Colón, em Buenos Aires; a adaptação cênica e musicalização de Luis Xalambri estreada em 1934; e a versão radiofônica preparada por Héctor Murialdo em 1955. González (2011) cita ainda as versões dos mexicanos Arturo Cosgaya Ceballos (1869-1937) y Heliodoro Oseguera.

⁶² Além da estreia em 1910, destaca-se a apresentação de trechos da obra cantados por Ripert Marcille no dia 8 de julho de 1914 em evento homenageando Juan Zorrilla de San Martín (TABARÉ, 1914). Em diversos programas e periódicos encontrados nesta investigação, é possível encontrar trechos cantados em recitais. Um último destaque é a apresentação da obra ocorreu em no dia 25 de agosto de 1952, no Teatro Solís, pela soprano Raquel Satre de Salsamendi (SORIANO, 1952).

⁶³ Original: “1910 marca un momento de iniciación estética muy importante em la música escénica nuestra: el estreno absoluto de ‘Tabaré’ de Alfonso Broqua sobre un texto do poeta Zorrilla de San Martín”.

⁶⁴ Original: “No obstante tener, en su textura formal los lineamentos provenientes del arte lírico francés de fin del siglo aparecen em *Tabaré* células temáticas y rítmicas así como combinaciones tímbricas que son, no solo totalmente extraeuropeas, sino que evidenciam sugerencias telúricas de América”.

Estes três criadores, a quem o Uruguai deve a aquisição de uma impostergável personalidade espiritual no campo da música, apresentam traços individuais e possibilidades expressivas muito diferentes. Como característica comum, pode-se destacar o fato de que alcançaram a emancipação artística de nossa música através do uso consciente de materiais e técnicas europeias. Era, por outro lado, a única maneira possível. O determinavam a herança racial e os moldes culturais. Assim, Broqua foi aluno da Schola Cantorum; Fabini, do Conservatório Real de Bruxelas. A Cluzeau Mortet, a grande tradição e escolástica europeia vieram de dentro de sua própria família⁶⁵ (LAGARMILLA, 1958, p. 16).

Sobre o nacionalismo no Uruguai, as ideias e os conceitos de Roberto Lagarmilla têm um interesse especial nesta investigação devido à proximidade que teve com estes compositores. Na Figura 2, a seguir, uma foto de Lagarmilla e Broqua, que se conheceram em Paris no ano de 1937 (LAGARMILLA, 1942).

Figura 2 – Roberto Lagarmilla e Alfonso Broqua



Fonte: pasta 3120 do MHN, s/d. Fotografia do autor.

⁶⁵ Original: “Estos tres creadores, a quienes el Uruguay debe la adquisición de una impostergable personería espiritual en el campo de la música, presentan rasgos individuales y posibilidades expresivas muy diferentes. Como característica común, puede señalarse el hecho de que lograran la emancipación artística de nuestra música, mediante el uso consciente de materiales y técnica europeos. Era, por otra parte, el único camino posible. Lo determinaban la herencia racial y los moldes culturales. Así, Broqua fue alumno de la Schola Cantorum; Fabini, del Conservatorio Real de Bruselas. A Cluzeau Mortet, la gran tradición y la escolástica europeas, llegaron desde el seno de su propia familia”.

Em seu artigo *El nacionalismo musical europeo y su expresión en el Uruguay*, Lagarmilla (1986, p. 180) define que “na sua acepção mais corrente, entendemos nacionalismo musical como a posição, consciente ou não, adotada por um compositor frente ao complexo espiritual criado pelo seu meio geográfico, social e cultural”⁶⁶. Para o autor, a expansão do Romantismo europeu na primeira metade do século XIX é caracterizada pela concentração no indivíduo, no “eu”. Quando esta concentração migra do indivíduo para a coletividade, aflora o nacionalismo musical⁶⁷. O autor defende que a música uruguaia tem ascendência europeia e que as origens de gêneros como *vidalita*, *estilo*, *pericón* e *tango*⁶⁸ se dão por influência direta do meio através da folclorização da música popular espanhola, mesclada e transformada pelo nativo, índio e/ou negro. O texto de *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín, remete, inclusive, a essa mescla entre a cultura europeia e a cultura indígena local. A formação cultural de Broqua, uruguaio de ascendência francesa, pode ser entendida a partir desse cruzamento. Não há como inferir ter sido algo consciente de sua parte, mas é bastante representativo que sua primeira obra de maior relevância trate o tema da miscigenação de forma tão direta. Na obra dos compositores nacionalistas uruguaio citados, esses ideais mais universais podem ser representadas pelo uso das técnicas modernas europeias em diálogo com a música nacional uruguaia. Eles buscam sua emancipação artística não só através da inspiração e do uso da música folclórica de seu país, mas também através de técnicas e concepções ligadas ao impressionismo francês. Sobre essa natureza mais universalista, há uma passagem escrita por Alfonso Broqua no livro de Susana Salgado:

O dia em que o amor exclusivo pela arte importada adormecer em nós, despertará, talvez, a consciência nacional. Nosso maior desejo seria ver o surgimento o mais rápido possível em nosso país da concepção atualmente utópica de fronteira artística. O que tende a circunscrever e definir uma modalidade e um carácter coletivo não pode ser um limite. A fronteira artística ideal, ao revigorar o bem compreendido

⁶⁶ Original: “En su acepción más corriente, entendemos por *nacionalismo musical* a la posición, consciente o no, adoptada por un compositor frente al complejo espiritual creado por su medio geográfico, social y cultural”.

⁶⁷ Original: “En primer análisis podemos comprobar que la aparición de la locución mencionada en su aplicación a distintas manifestaciones de arte (música, danza, poesía, pintura) tiene lugar en la época de expansión de Romanticismo en la Europa de la primera mitad del siglo XIX. En efecto: caracteriza a todo este período, la acentuación del yo, del individuo. [...] Pronto, aquello que cada individuo alienta en forma más o menos consciente, tendrá lugar también en las naciones, esto es, a las colectividades a que ese individuo pertenece. Y con esto surge, de hecho, el tan comentado nacionalismo musical” (LAGARMILLA, 1986, p. 180). Tradução: Em primeira análise podemos comprovar que a aparição da locução mencionada em sua aplicação a distintas manifestações artísticas (música, dança, poesia, pintura) tem lugar na época de expansão do Romantismo na Europa na primeira metade do século XIX. Em efeito: caracteriza a todo esse período a acentuação do eu, do indivíduo. [...] Logo, aquilo que cada indivíduo encoraja de forma mais ou menos consciente, terá lugar também nas nações, isto é, às coletividades as quais este indivíduo pertence. E com isso surge, de fato, o tão comentado nacionalismo musical.

⁶⁸ Todos estes aproveitados por Broqua.

nacionalismo artístico, deve tender amplamente para a compreensão das ideias mais universais⁶⁹ (Alfonso Broqua *In*: SALGADO, 1971, p. 125).

Em conversa com Lagarmilla em 1937, o compositor comenta que via no impressionismo “recursos para ouvir as vozes interiores, e liberar-nos do documento folclórico que tantas vezes conduz a um superficial pitoresco musical”⁷⁰ (LAGARMILLA, 1986, p. 192). O impressionismo, enquanto conceito artístico, está mais ligado à invenção que à descrição objetiva; mais ligado às sensações e aos estados causados pelo evento do que à sua reprodução fiel. Cenas, estados da alma, atmosferas, memórias e cores são mais importantes que aspectos relacionados ao estrutural, racional e realista. Esses conceitos artísticos influenciaram compositores ligados a correntes nacionalistas em diferentes países, não apenas no Uruguai. Manuel de Falla, por exemplo, compõe música espanhola sem necessariamente fazer uso de material folclórico; é o que o compositor chama de *verdade sem autenticidade*. O uruguaio Lauro Ayestarán chama de *folclore imaginário*, no qual “o músico decifra, seja por uma intuição brilhante, seja por um estudo aprofundado dos grandes mecanismos do folclore, as misteriosas leis que regem as suas formas e, aproveitando essas leis, recria totalmente aquele mundo [...]. Tudo é novo; tudo é recriado artisticamente”⁷¹ (AYESTARÁN, 1957, p. 46).

O *campo*, ou o *pampa*, meio geográfico que permeia o imaginário uruguaio, serve de imagem decisiva para os compositores nacionalistas: “aberto, grande e taciturno, o meio rural, com essas distâncias enormes que apequenam seus moradores”⁷² (VIDART *apud* LARGARMILLA, 1986, p. 182). As temáticas e inspirações para a música desses compositores nascem da abstração desse ambiente. Não só os ritmos e gêneros da região, como o *estilo*, a *zamba* e a *vidalita* são por eles utilizados: alguns títulos de obras fazem referência a termos relacionados ao *campero*, ao *criollo* ou a elementos desse ambiente, como o *poncho*, a *carreta* ou o *biti bio*. Broqua absorve suas impressões e cria esse universo a partir de suas imaginações, mais que da vivência como *gaucho* propriamente dito, visto que o

⁶⁹ Original: “El día que la exclusiva afición al arte importado se duerma en nosotros, despertará, quizás, la conciencia nacional. Nuestro mayor deseo fuera ver surgir cuanto antes en nuestro país la concepción por ahora utópica, de una frontera artística. Lo que tiende a circunscribir y a definir una modalidad y un carácter colectivo no puede ser un límite. La frontera artística ideal, al vigorizar el bien entendido nacionalismo artístico, debe propender, ampliamente a la comprensión de las ideas más universales”. Trecho escrito por Alfonso Broqua em *Nacionalismo e arte*.

⁷⁰ Original: “recursos para auscultar las voces interiores, y liberarnos del documento folclórico que tantas veces conduce a un superficial pintoresquismo musical”.

⁷¹ Original: “El músico descifra, ya por intuición genial, ya por estudio profundo de los grandes mecanismos folklóricos, las leyes misteriosas que rigen sus formas y al aprovechar esas leyes, recria totalmente ese mundo [...]. Todo es nuevo; todo está recreado artisticamente”.

⁷² Original: “Abierto, ancho y taciturno, el medio rural, con esas distancias enormes que empequeñecem a sus moradores [...]”.

compositor é um personagem essencialmente urbano, que absorve e funde os elementos da cidade e da terra.

Mais que a vivência, foi a distância e o afastamento desse ambiente, ou a “perda do campo” como diz Lagarmilla (1986, p. 191), o catalisador de sua inspiração; ou, como representado por Vidart: “tem que perder o campo para então encontrar sua paisagem”⁷³ (VIDART *apud* LAGARMILLA, 1986, p. 181). Os encontros entre Broqua e Fabini, considerados seminais para o movimento, ocorreram em Bruxelas quando ambos viviam e estudavam na Europa. Muñoz (1948) se refere a Fabini da seguinte maneira:

Fabini é um poeta interior. As suas fontes de inspiração, os temas que gosta de traduzir, são, se olharmos de fora, cenas de cor, elementos pitorescos, dos *criollos*; paisagem, ambiente, cenas, personagens. Mas nada mais são do que o estímulo que abala a sua densidade poética e a faz descarregar em música. Se ele tem prazer em enxertar, às vezes intactos, motivos do folclore nacional ao longo de suas correntes subjetivas, não é porque os traz de fora para buscar neles detalhes descritivos, mas porque eles com simpatia subiram até ele das profundezas, devido a ressonância emocional que já alcançaram, definitivamente, na sua intimidade [...]”⁷⁴.

É possível traçar paralelos de semelhança entre Broqua e Fabini na questão do uso estilizado do material nativo. Em relação a Broqua, Muñoz destaca o diálogo entre o lado nativo, que aparece na escala pentatônica utilizada em *Tabaré*⁷⁵, e os conceitos impressionistas comentados:

As fontes folclóricas de Broqua aparecem muito distantes em sua linguagem musical, filtradas por uma sensibilidade refinada e sutil, que se deleita na elaboração de estranhas ideias melódicas, essências estilizadas e sugestivas dissonâncias harmônicas. Porém, o primeiro dos modos menores da escala pentatônica inca pode ser encontrado em sua pureza nos motivos de *Tabaré* (em especial o inicial), [...] o qual parece que o autor gostaria de preservar intacto como um traço intencional de expressão aborígene⁷⁶ (MUNÓZ, 1948, p. 12).

⁷³ Original: “hay que perder el campo para encontrar entonces su paisaje”.

⁷⁴ Original: “Fabini es un poeta interior. Sus fuentes de inspiración, los temas que gusta traducir, son, si se les mira por fuera, escenas de color, elementos pitorescos, de los criollos; paisaje, ambiente, escenas, tipos. Pero ellos no son más que el estímulo que sacude su densidad poética y la hace descargarse en música. Si se complace en injertar, a veces intactos, motivos de folklore nacional a lo largo de sus corrientes subjetivas, no es porque los traiga de fuera para buscar en ellos el pormenor descriptivo, sino porque le han subido simpáticamente de lo hondo, por la resonancia afectiva que ellos han alcanzado ya, definitivamente, en su intimidad [...]”.

⁷⁵ Vidala también utiliza escalas pentatónicas.

⁷⁶ Original: “Pero las fuentes folklóricas de Broqua aparecen, en su lenguaje musical, muy lejanas, filtradas a través de una sensibilidad refinada y sutil, que se complace en la elaboración de ideas melódicas extrañas, ente estilizadas y de sugerentes disonancias armónicas. Con todo, puede encontrarse en su pureza, en motivos de ‘Tabaré’ (el inicial especialmente) el primero de los modos menores de la escala pentatónica incaica, (aquel al cual R.I.M. d’Harcont han llamado después modo ‘B’), que se diría hubiera querido conservar intacto el autor como una huella intencionada de expresión aborígen”.

Ambas as citações reforçam o folclore como estímulo subjetivo oriundo desse ambiente, como inspiração filtrada, desenhado com traços impressionistas. Em *Le compositeur Uruguayen Alfonso Broqua* (pasta 3120 do MHN, s/d) há uma entrevista com Broqua, na qual ele fala da relação entre os materiais folclóricos sul-americanos e a tradição europeia e sobre os movimentos nacionalistas então em efervescência:

Há assuntos extremamente interessantes a serem extraídos dessas duas civilizações mais ou menos intimamente interligadas. Os incas tinham um sentido de escultura verdadeiramente surpreendente, de harmonia, em todos os seus gestos, em todas as suas atitudes; e há uma lição muito rica a ser tirada do estudo desse duplo folclore. Na Argentina, atualmente, um movimento musical está tomando forma; infelizmente, ainda não existe uma tendência claramente definida. Artistas e compositores parecem hesitar, procurar o seu próprio caminho, mas estou convencido de que, dentro de alguns anos, a escola musical sul-americana terá grandes surpresas reservadas.

– O que você acha das reconstruções de melodias populares indígenas tentadas até agora?

– Interessante, sem dúvida, mas geralmente resulta numa impressão de monotonia. Obviamente estas gamas limitadas têm um efeito nostálgico que é atraente; mas são iguais na Austrália e na China. A sua escrita melódica dá origem a efeitos semelhantes e é errado exaltar estes sons limitados, no sentido de que não foram compostos por razões estéticas. O homem selvagem primitivo, se preferirem, simplesmente criou uma gama de sons correspondente ao número de furos feitos na palheta que virou flauta ou no instrumento de terracota. É daí que vem esse modo harmônico, que é o mesmo em quase todos os lugares das civilizações antigas⁷⁷.

Fica claro que, para Broqua, é necessário ir além do simples uso de escalas, ritmos ou elementos musicais específicos. Estes, por mais atraentes e úteis que possam vir a ser, deveriam ser utilizados pelos compositores a fim de transcendê-los e alcançar uma identidade artística.

Voltando à produção composicional de Broqua nesse período em que esteve em Montevideu (o compositor volta a Paris em definitivo em 1922), *Tabaré* é indicada como Op.3; além dela, as demais obras de Broqua indexadas com *opus* são: *Vals Op.1* (para piano), *Un Heroe Op.4* (canto a duas vozes e piano), *Pastoral Burlesca Op.5* (canção infantil a duas

⁷⁷ Original: “Il y a des sujets extrêmement intéressants à tirer de ces deux civilisations plus ou moins intimement entremêlées. Les Incas avaient un sens de la sculpture, de l'harmonie réellement étonnant, dans tous leurs gestes, dans toutes leurs attitudes; et il y a un très riche enseignement à prendre dans l'étude de ce double folk-lore. En Argentine, actuellement, se dessine un mouvement musical; inheureusement, il n'y a encore aucune tendance nettement déterminée. Les artistes, les compositeurs semblent hesiter, chercher leur voie, mais je suis persuadé que, dans quelques années l'école musicale sudaméricaine réservera de grandes surprises.

– Que pensez-vous des reconstitutions de mélodies populaires indiennes tentées jusqu'à présent?

– Intéressantes, sans doute, mais aboutissant généralement à donner une impression de monotonie. Evidemment ces gammes limitées ont un petit effet nostalgique qui séduit; mais ce sont les mêmes en Australie ou en Chine. Leur écriture mélodique donne lieu à des effets similaires et un a tort d'exalter ces sonorités limitées eu ce sens qu'elles n'ont pas été composées pour des raisons d'esthétique. Le sauvage l'homme primitif, si vous préférez, a simplement créé une gamme de sons correspondant au nombre de trous percés dans le roseau qui est devenu la flûte ou dans l'instrument de terre cuite. C'est de là qu'est veun ce mode harmonique qui est presque partout le même dans les civilisations anciennes”.

vozes e piano), *Tre Melodie Op.6* (para canto e piano), *Chanson Grave Op.7* (para canto e piano), *Tres Cantos Op.8* (para canto e piano) e *Poema de las Lomas Op.9* (original para piano solo. Tem também versão orquestral). Como é possível reparar, a obra referente ao Op.2 não foi localizada nesta investigação, e foram localizadas obras somente até Op.9 (a produção subsequente de Broqua continua sem a numeração dos *opus*). Não é possível afirmar com certeza os motivos que levaram o compositor a abandonar tal classificação nem se ela tem relação direta com a ordem temporal de composição.

Entre essas obras citadas, destaca-se *Poema de las lomas*, tríptico para piano formado por *Ante una tapera*, *Alba entre los ceibos* e *Payadores*, estreado em 1909 pelo pianista Ernesto Drangosch (SALGADO, 1971). Posteriormente, a obra foi orquestrada pelo compositor – a princípio, os dois primeiros movimentos e, após alguns anos, o terceiro⁷⁸, como afirma em carta de 1938 para Lagarmilla:

[...] escrevi e editei meu *Poema de las Lomas*, que o falecido pianista Ernesto Drangosch tocou em Montevideu e Buenos Aires, assim como a pianista María Carreras. Orquestrei as duas primeiras peças: *Ante una Tapera* e *Alba entre los Ceibos*, realizando a terceira muito mais tarde. As peças instrumentadas foram executadas pela Orquestra Nacional sob a direção de Luis Sambucetti, no Solís, em 1911⁷⁹ (BROQUA *apud* LAGARMILLA, 1955, p. 16-17).

No ano seguinte, no dia 26 de abril de 1912, a mesma Orquestra Nacional, sob regência de Sambucetti, estreia também as *Impresiones Sinfónicas* de Broqua. Entre os anos 1908 e 1910 e entre 1912 e 1914, tal orquestra, impulsionada por Sambucetti, traz à tona o repertório impressionista. Em 1916, é estreado em Montevideu o primeiro movimento do *Quinteto em Sol menor (Evocaciones Regionales)* e no ano seguinte, em 20 de setembro de 1917, é estreada a obra completa⁸⁰. Esta obra alcançou boa aceitação na época, e na pasta 3119 do MHN há publicações e críticas da apresentação da obra pela Associação Wagneriana de Buenos Aires, em 1919. As críticas ao *Quinteto* são bastante elogiosas e alçam Broqua como importante compositor sul-americano. No periódico *La Unión*, por exemplo, é escrito que “é uma obra de alento, destinado, pelos seus valores, a marcar uma época na bibliografia

⁷⁸ Existem manuscritos e cópias da versão orquestral dos dois primeiros movimentos no Archivo Musical del OSSODRE e no Museo Historico Nacional. A versão definitiva para orquestra é de 1937, de acordo com o programa de estreia de La Cruz del Sud (BROQUA, 1979) e do livro de Yolanda Scoseria (s/d).

⁷⁹ Original: “Luego escribí y edité mi Poema de las Lomas, que el malogrado pianista Ernesto Drangosch tocó en Montevideo y Buenos Aires, así como la pianista María Carreras. Instrumenté los dos primeros trozos: Ante una Tapera, y Alba entre los Ceibos, realizando la del tercero, mucho después. Los trozos instrumentados fueron ejecutados por la Orquesta Nacional bajo la dirección de Luis Sambucetti, en el Solís, en el año 1911”.

⁸⁰ De acordo com a partitura editada da obra (BROQUA, 1923), os intérpretes da estreia são: Vicente Pablo, Florencio Mora, Oscar Chilo, Luis Cluzeau-Mortet e Avelino Baños.

musical sul-americana”⁸¹ e que Broqua “pode ser classificado, com razão, como o compositor americano de maior originalidade”⁸² (*La Unión*, 26 de agosto de 1919). Para Susana Salgado (1971, p. 122):

O *Quinteto* é talvez a obra mais característica e importante da sua produção. Estranho, em parte desigual, com dissonâncias e acentos rítmicos e dinâmicos inesperados, abre um verdadeiro ponto de interrogação no monótono cenário musical que o país vivia naquela época. Embora nele se encontre um toque do lirismo que César Franck incutiu no músico⁸³, um claro reflexo do autóctone aparece especialmente no último movimento, *Final*, que o compositor intitula como *Variaciones sobre temas regionales*⁸⁴.

Lagarmilla (1955, p. 18) opina que, nessa composição, já é possível perceber o estilo que se tornaria característico em obras posteriores de Broqua: “Dissonâncias, mudanças súbitas de densidade da matéria sonora e acentos rítmicos inesperados se encontram neste originalíssimo *Quinteto*, no qual se unem essências derivadas do franckismo com as visões dos nossos pampas”⁸⁵. Em recortes de periódicos na pasta 3120, há críticas positivas a uma execução da obra na França por volta do ano de 1928, indicando que as execuções da obra não se limitaram ao Uruguai⁸⁶ e à Argentina.

Entre 1917 e 1921, o compositor escreve uma de suas obras de maior relevância, *La Cruz del Sur*, drama lírico em três atos, dedicado à memória de sua mãe⁸⁷. O texto é de Broqua, mas inspirado no conto *The captive*, de R. B. Cunningham Graham, de 1909 (GRAHAM, 1909). O argumento foi publicado em 1921 na revista *Pegaso* (BROQUA,

⁸¹ Original: “El quinteto es una obra de aliento, que está llamada, por sus valores, a marcar una época en la bibliografía musical sudamericana”.

⁸² Original: “puede calificárselo, justicieramente, como el compositor americano de mayor originalidad”.

⁸³ Incutiu como influência, visto que, como já dito, não é possível que Broqua tenha tido aulas diretamente com o compositor belga.

⁸⁴ Original: “El ‘Quinteto’ es quizás la obra más característica e importante de su producción. Extraño, en parte desparejo, con disonancias y acentos rítmicos y dinámicos inesperados, abre un verdadero interrogante en la monótona escena musical que vivía el país en esos momentos. Si bien puede encontrarse en él un toque del lirismo que César Franck infundiera en el músico, aparece un nítido reflejo de lo autóctono especialmente en el último movimiento ‘Final’ que el compositor subtítulo ‘Variaciones sobre temas regionales’. Este quinteto compuesto para piano y cuerdas fue estrenado recién, en su versión integral, el 20 de setiembre de 1917 por los integrantes de la Asociación Uruguaya de Música de Cámara”.

⁸⁵ Original: “Disonancias, cambios súbitos de densidad de la materia sonora, y acentos rítmicos inesperados, se dan cita en este originalísimo Quinteto, donde se unen esencias derivadas del franckismo, con las visiones de nuestras pampas”.

⁸⁶ A obra é tocada no décimo oitavo concerto em comemoração dos 150 anos de música uruguaia, em Montevidéu, no dia 10 de setembro de 1975, interpretado pelo Conjunto de Música de Cámara del SODRE. Os mesmos intérpretes tocam na gravação do terceiro movimento. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=6LAYOsVxZDY&ab_channel=AntonioLaviano. Acesso em 25 jan. 2018.

⁸⁷ As datas exatas em que a obra foi composta variam na bibliografia. De acordo com o programa de sua estreia, foi entre 1917 e 1921, e é a informação colocada no texto. Lagarmilla (1955) escreve que foi escrita entre 1918 e 1920, e Salgado (1971), que foi terminada em 1920. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6LAYOsVxZDY&ab_channel=AntonioLaviano. Acesso em: 10 nov. 2023.

1921), e o libreto está disponível no programa de estreia da obra (BROQUA, 1979). Nas palavras do compositor, *La Cruz del Sud*:

Não é uma ópera, no sentido estrito do termo, explica o Sr. Broqua; meus trabalhos são inspirados em dados mais modernos; talvez pudéssemos compará-lo um pouco com o balé russo, no sentido de que *La Cruz del Sud* é uma mistura de todas as artes, não é apenas uma obra musical. Acredito, de fato, que o teatro deve ser uma mistura, uma liga de outras artes. Procurei retratar essa saborosa mistura de influências e tendências indígenas trazidas pelos hábitos e pela língua dos conquistadores espanhóis, tudo seguindo os dados mais modernos⁸⁸ (na pasta 3120 do MHN, *Le compositeur Uruguayen Alfonso Broqua*, s/d).

Ou seja, como em *Tabaré*, a mestiçagem entre o europeu e o nativo volta a ser temática da obra. Para José Maria Delgado (1921), a obra se destacaria pela sua originalidade, mesclando técnicas avançadas com valores musicais nativos. A mescla entre os hábitos dos indígenas, também representado na utilização do carambasu, instrumento de percussão boliviano, e os hábitos europeus, também representado na utilização da língua espanhola. Lagarmilla (1955) também destaca estes elementos. Para o autor, a obra:

Reúne as características mais destacadas do seu estilo próprio [estilo de Broqua]. De estrutura livre, esta ópera contém passagens tratadas de forma clássica (conjuntos, árias, etc.) que são seguidas, por vezes sem transição, por outras nas quais se adota uma declamação cantada, quase silábica. Todos os seus *melos* [“melodías”] obedecem, porém, à prosódia castelhana⁸⁹ (LAGARMILLA, 1955, p. 18).

Delgado (1921, p. 137) escreve uma glosa na qual comenta que Broqua estava “a ponto de partir para a América do Norte com os originais de sua ópera *La Cruz del Sud*”⁹⁰, indicando que a obra estaria ao menos perto de finalizada. Na bibliografia consultada, considera-se que a obra estava terminada por volta de 1921, mas esta demorou a ser apresentada. A estreia se deu após a morte do compositor, em 1979, pela OSSODRE, sob regência de Juan Protasi (BROQUA, 1979). No programa impresso dessa estreia e na publicação *Les Oeuvres de Alfonso Broqua* (DELA-HANTY, s/d), há a informação que *La Cruz del Sud* seria estreada no Teatro Colón, em Buenos Aires, em 1920 (DELA-HANTY,

⁸⁸ Original: “Ce n'est pas un opéra, suivant le sens strict du terme, explique M. Broqua; mon oeuvre s'inspire de données plus modernes; on pourrait peut-être la comparer un peu au ballet russe, en ce sens que *La Croix du Sud* est un mélange de tous les arts, que ce n'est pas seulement une oeuvre musicale. J'estime, en effet, que le théâtre doit être un mélange, un alliage des autres arts. J'ai cherché à rendre ce savoureux mélange des influences incaïques et des tendances apportées par les habitudes et la langue des conquérants espagnols, le tout suivant les données les plus modernes”.

⁸⁹ Original: “reúne las características más salientes de su propio estilo. De estructura libre, contiene esta ópera, pasajes tratados en forma clásica (conjuntos, arias, etc.) a los que siguen, a veces sin transición, otros donde se adopta una declamación cantada, casi silábica. Todo su melos se ajusta, sin embargo, a la prosodia castellana”.

⁹⁰ Original: “está a punto de partir para Norte América com los originales de su ópera ‘*La Cruz del Sur*’”.

s/d). Para este fim, o artista Alfredo Guido (1892-1967) já teria realizado os esboços do cenário e do figurino. A estreia não ocorreu, de acordo com Dela-Hanty, devido à volta de Broqua para Europa (esta informação ainda carece de checagem mais detalhada). No programa impresso do concerto da OSSODRE do dia 25 de agosto de 1952 no Teatro Solís (quando são executados seis trechos de *Tabaré*) há a informação de que alguns trechos de *La Cruz del Sud* teriam sido apresentados em concerto, mas não encontramos programas e provas dessa informação. Em *La propos de La Croix de Sud*, Tourasse (s/d) comenta que a ópera seria apresentada no dia 27 de abril (não é possível identificar o ano da publicação) no Théâtre du Tremplin, na França, mas tampouco foram encontrados programas ou mais informações sobre isso.

Na partitura de *La Cruz del Sud* encontrada no Archivo Musical OSSODRE, há um comentário escrito por Broqua, em 1939, no qual ele revela o seu desejo de revisar a obra:

Atualmente, não estou satisfeito com a escrita geral deste trabalho, feito há cerca de 20 anos. Meu desejo seria voltar a fazê-lo sobre novas bases estéticas, preservando a espiritualidade e as linhas gerais do que foi feito. Deveria modificar partes do argumento, simplificar a escrita, deixando sempre o cantor em primeiro plano e revisar completamente a escrita instrumental. Paris, abril de 1939⁹¹ (Alfonso Broqua, partitura manuscrita de *La Cruz del Sud*, s/d).

É possível que parte desse trabalho tenha sido realizado por Juan Protasi, regente da estreia em 1979. Porém, o comentário de Protasi nessa mesma partitura, assinado em 11 de novembro de 1979, dois dias depois da estreia, indica que o trabalho de revisão ainda não havia sido finalizado por ele: “ficam muitas notas erradas por arrumar”⁹² (Alfonso Broqua, *La Cruz del Sud*, s/d).

Após alguns anos no Uruguai, Broqua volta definitivamente a Paris em 1922 e não retorna mais à sua terra natal. Para Lagarmilla (1952, p. 12), pelo fato de Broqua não estar mais presente na América quando os movimentos nacionalistas se solidificam, ele acaba perdendo visibilidade entre os compositores mais destacados:

quando a América desperta para a consciência da sua missão e pode acolher no seu seio manifestações artísticas semelhantes. Se dão a conhecer *Campo*, de Fabini, *Noneto*, de Villa-Lobos, *La Voz de las Calles*, de Allende, *El Matrero*, de Boero e *Rapsody in blue*, de Gerswhin. Mas é tarde demais para Alfonso Broqua. Em 1922, o músico uruguaio decidiu estabelecer-se definitivamente em Paris. No momento da

⁹¹ Original: “No estoy actualmente conforme con la gráfica general de esta obra, hecha hace unos 20 años. Mi deseo sería volver a hacer el trabajo sobre nuevas bases estéticas, conservando la espiritualidad y la líneas generales de lo hecho. Debería modificar partes del argumento, simplificar la escritura dejando siempre el primer plano al cantante cuando activa y rever completamente la gráfica instrumental. Paris, Abril de 1939”.

⁹² Original: “quedan muchas notas falsas por arreglar”.

colheita do produto de uma sementeira tão ativa e generosa, “o agricultor” sai do campo e muda o seu cenário⁹³ (LAGARMILLA, 1952, p. 12).

Quando o uruguaio volta a Paris, já havia escrito e estreado obras importantes, como *Tabaré*, *Quinteto em Sol menor*, *Poema de las Lomas* e *Impresiones Sinfónicas*. Lagarmilla (1955, p. 16) ressalta, novamente, certa primazia de Broqua dentro dos movimentos nacionalistas, quando comenta que, nessas obras, já “se podiam ver quase todos os traços peculiares que caracterizarão não apenas seu autor, mas a maioria das obras uruguaias, vocais e instrumentais, que virão à luz nos dez anos seguintes”⁹⁴.

Lagarmilla (1955, p. 19) considera que, a partir de 1922, quando Broqua se muda definitivamente para Paris, sua produção se torna irregular, “alternando tendências, estilos e objetos de sua aplicação”⁹⁵. De fato, sua produção apresenta obras variadas, para diferentes formações e situações, desde obras solistas (para violão e para piano) até músicas de cena e balé. É quando grande parte de sua produção composicional é escrita. Nos anos seguintes à sua volta a Paris, Broqua se torna um dos compositores sul-americanos mais destacados na Europa, como escrito no texto *Trois musiciens hispano-américains* (pasta 3120 do MHN, 1928), que salienta também a produção de Humberto Allende (1885-1959) e Manuel Maria Ponce. O compositor do famoso *Concierto de Aranjuez*, Joaquín Rodrigo (1901-1999), faz uma crítica a um recital de Segovia em Paris, e nesta cita Broqua e outros destacados compositores americanos: “Segóvia fez-nos ouvir uma Sonata de Ponce, compositor conhecido e querido em Paris e diretor da revista *Gaceta Musical*, que, juntamente com Rolón, Broqua, Pedrell, Villa-Lobos, Irrutia e Allende, constituem o mais esplendor da nova música americana”⁹⁶ (RODRIGO, 1929, p. 251).

No dia 8 de outubro de 1929, são programadas duas obras de Broqua no *Festivals Simfonics Hispano-Americans*, dedicado a compositores hispano-americanos em destaque na Europa. Além de Broqua, no programa há obras de Eduardo Fabini, Humberto Allende, Alfred Wyld (1883-1947) e Theodoro Valcárcel (1900-1942). Na Figura 3 (do periódico *El*

⁹³ Original: “quando a América despertará a la conciencia de su misión y tendrá aptitud para acoger en su seno, manifestaciones artísticas parecidas. Conocerá Campo de Fabini, el Noneto de Villa-Lobos, La Voz de las Calles, de Allende, El Matrero de Boero; e la Rapsody in Blue de Gerswhin. Pero será ya tarde para Alfonso Broqua. En 1922 el músico uruguayo decido radicarse definitivamente en París. En el momento de cosechar el producto de tan activa y generosa siembra, ‘el labrador’ abandona el campo, y cambia su escenario”.

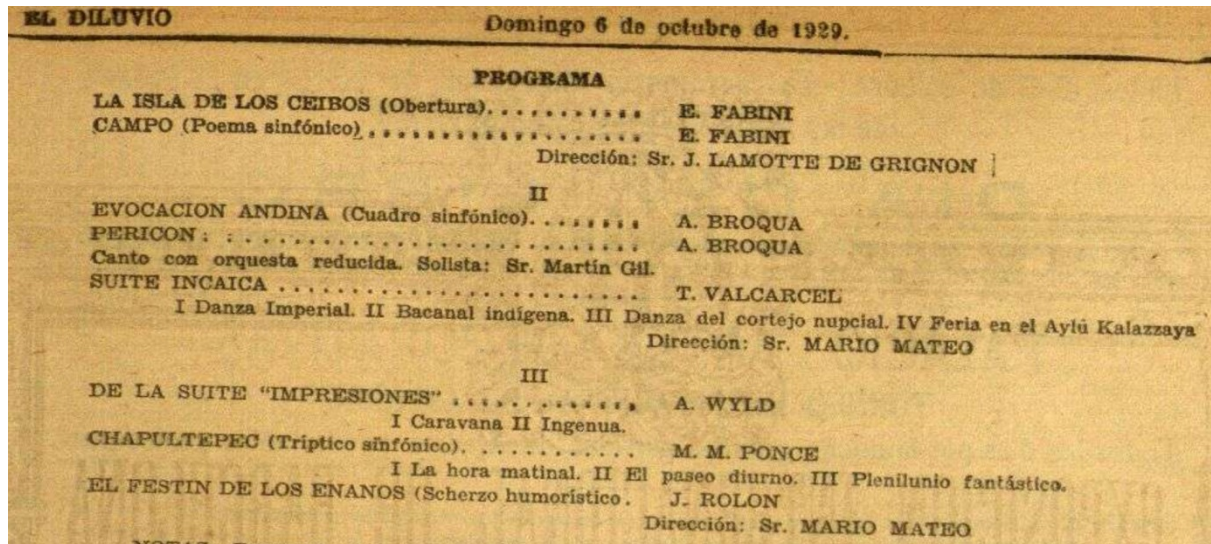
⁹⁴ Original: “Podría verse en ella casi la totalidad de los rasgos peculiares que van a caracterizar, no sólo a su autor, sino a la mayoría de las obras uruguayas, vocales e instrumentales, que ven la luz durante los diez años subsiguientes”.

⁹⁵ Original: “Entre 1922 y 1940 la obra musical de Alfonso Broqua se vuelve dispersa e irregular; alternándose en ellas las tendencias, los estilos, y los objetos de su aplicación”.

⁹⁶ Original: “Segóvia ens ha fet sentir una Sonata de Ponce, compositor força conegut i estimat a París i director de la ‘Gaceta musical’, el qual, juntament amb Rolón, Broqua, Pedrell, Villa-Lobos, Irrutia i Allende, constitueixen l’agrupament més esplendorós de la nova música americana”.

Diluvio, 1929), está o programa do concerto em que seriam executadas *Evocación Andina* (Quadro sinfônico) e *Pericón* de Broqua.

Figura 3 – Programa, em periódico, do *Festivals Simfonics Hispano-Americans*, dia 8 de outubro de 1928



Fonte: *El Dilúvio*, 1929, p. 13.

Poucos dias após o festival, no jornal *La Publicitat* de 11 de outubro, é informado que as obras de Broqua não foram apresentadas, pois as partituras não haviam chegado a tempo:

Nos programas desta sessão, já publicados dias atrás, constavam também duas composições do uruguaio Alfonso Broqua que foram apagadas de última hora. Lamentamos esta alteração, que nos priva de ouvir obras que esperávamos com o mais vivo interesse, de um dos músicos americanos mais significativos nos últimos anos nos centros musicais da Europa; e esperamos que, uma vez desaparecida a causa da remoção das obras do programa – diz-se que as partituras não tinham chegado a tempo – elas possam ser executadas num próximo concerto⁹⁷ (*La Publicitat*, 11 out. 1929).

Não foram localizados mais detalhes sobre essa situação, e nem os motivos para que, supostamente, as partituras não tenham chegado a tempo.

No Uruguai, a impressão sinfônica *Noche Campera* foi estreada no dia 4 de julho de 1931, durante a primeira temporada da Orquestra Sinfônica del SODRE, sob regência de Vicente Pablo (SALGADO, 1971, p. 225). A obra foi programada como parte da comemoração ao centenário da Jura de la Consituición (LAGARMILLA, 1986). Em *Una*

⁹⁷ Original: “En els programes d’aquesta sessió, publicats ja dies enrer, hi havia també dues composicions del compositor uruguai Alfons Broqua que a darrera hora foren suprimirdes. Lamentem aquesta alteració que ens priva d’escoltar obres que justament esperavem amb el més viu interes, per tractar-se d’un dels músics americans que més s’ha significat aquests darrers anys en els grans centre musicals d’Europa; i esperem que, desapareguda la causa de la supressió d’aquestes obres en el programa donat darrerament – es digué que les partitures no havien arribat a temps – en un dels pròxims concerts podran ésser executades”.

nueva obra de Alfonso Broqua, Noche Campera, impresión sinfónica, é publicado um programa escrito por Broqua para a obra:

Festa no pago [povoado]. A dança se inicia com ritmos nativos e prossegue até o cansaço do par. Dois paisanos ofegantes, exaltados por libações não todas de mate, ensaiam a dois sua voz *aguardentosa* com estrepitoso fracasso e *rechifla*⁹⁸. Um jovem bonito e sóbrio impõe sua voz de tenor à admiração clamorosa. A atmosfera gradualmente se aquieta, cessam os ditos, a calma invade as almas... Impera o sonho. Da montanha chegam ecos vagos, o campo canta seu noturno *criollo*. Alvorece. Ao despertar, os paisanos dançam freneticamente com acentos exacerbados que se amalgamam aos alvos solares⁹⁹ (na pasta 3120 do MHN, *Una nueva obra de Alfonso Broqua, Noche Campera, impresión sinfónica*, s/d).

Esse texto tem semelhanças os textos das obras *Milongueos* e *Pampeana* (das *Evocaciones Criollas*), nos quais se destacam características e elementos *camperos*, *criollos*.

Outra obra estreada nesse período e que merece destaque dentro da produção composicional de Broqua é a música do balé *Telén y Naguey*, escrita em 1922. Com texto de André de Badet e Claude Seran, a obra foi estreada em Paris em 1932. Telén e Naguey são personagens que já aparecem no libreto de *La Cruz del Sud*. No MHN, é encontrado o libreto da obra, datado de abril de 1936, e a redução para piano de doze trechos da obra¹⁰⁰, em versão manuscrita de copista. *Telén y Naguey* é frequentemente citada como uma das mais importantes de sua produção; de acordo com Salgado (1971, p. 124), “esta obra mostra, segundo quem a conheceu, uma maturidade artística muito digna de ser tida em conta, sendo estreada em forma instrumental pela orquestra dos Concertos Lamoureux de Paris”¹⁰¹.

Outro balé (infantil, desta vez) que merece destaque em sua produção é *Isabelle*. A obra é dedicada à memória de Isabelle de Saint-Périer e foi apresentada pelo Ballet do Teatro da Ópera de Paris, em dezembro de 1938. Para Salgado (1971, p. 144), a obra “revive uma época e transporta-nos para a graça cintilante de um Couperin ou de um Daquin e seria a

⁹⁸ Esta palavra, em espanhol, tem dois sentidos que provavelmente se mesclam na citação: a) dito ou feito que torna a pessoa objeto de riso; e b) demonstração de zombaria ou desaprovação através de assobios e ruídos.

⁹⁹ Original: “Fiesta en el pago. La danza se inicia en ritmos nativos y prosigue hasta el cansancio de las parejas. Dos paisanos jadeantes, exaltados por libaciones no todas de mate, ensayan a dúo su voz aguardentosa con estrepitoso fracaso y rechifla. Un mozo apuesto y sobrio impone su voz de tenor a la admiración clamorosa. Serénase gradualmente la atmósfera, cesan los dichos, la calma invade las almas... Impera el sueño. De la loma llegan ecos vagos, el campo canta su nocturno criollo. Alborea. Al desperezar los paisanos anudan frenéticamente su danza cuyos acentos exacerbados se amalgaman a las dianas solares”.

¹⁰⁰ n.1: *Ouverture*; n.2: *Scène*; n.3: *Entrée des fiancés et recherche amoureuse*; n.4: *Scène de purification et danse pour danser les manuais esprits*; n.5, n.6: *Danse du serpent*; n.7: *Acrobates*; n.8: *Grotesques*; n.9: *Sacrifice*; n.10: *Primère danse guerrière*; n.11: *Entrée des vierges du soleil*; n.12: *Deuxième danse guerrière*.

¹⁰¹ Original: “Esta obra muestra, según los que la conocieron, grandes aciertos y una madurez artística muy digna de ser tenida en cuenta, fue estrenado en forma instrumental por la orquesta de los Conciertos Lamoureux de Paris”.

última que o nosso compositor estreou”¹⁰². Lagarmilla (1952) destaca os fragmentos *Gavota*, *Pas de deux* e *Slow*.

Em 19 de dezembro de 1931, é estreada a obra *La Vie Atheniënne*, comédia em três atos com texto de André de Badet e música de Alfonso Broqua. A obra tem características mais leves e inclui gêneros de música popular, como *blues*, *foxtrot* e valsa. Em *La Vie Athénienne, musique pour la comédie d’Andre de Badet par Alfonso Broqua* (na pasta 3120 do MHN, 1932), o autor (não identificado) se ressentia pelo fato de não haver um tango, gênero no qual Broqua se destacaria. Esta informação é interessante, pois a série de *Tangos* compostos por Broqua é, provavelmente, posterior a 1932, e, mesmo assim, já existia o reconhecimento da afinidade de Broqua com o gênero. Os recortes de periódicos da época que estão na pasta 3120 do MHN indicam que a obra teve ótima aceitação junto ao público.

No catálogo de Salgado (1971, p. 230), na seção *Música Popular*, a autora lista três *Tangos* de Broqua: *Maciel*, *Adios Monona* e *Escuchar sin Oír*. Todavia, no acervo do MHN, é possível ter acesso a um conjunto de vinte e quatro tangos. Esse material, datado geralmente entre 1946 e 1947, parece ter sido organizado visando registro na *Société des auteurs, compositeurs de Musique*. A maior parte dos tangos é para canto e piano; as exceções são *Esperanzas* e *Recuerdos* (para piano solo; e que também aparecem como *Dos Tangos de Concierto*, dedicados ao pianista Hugo Balzo) e *Tango de Mora* (para piano e violino, dedicado ao violinista Florencio Mora). Além disso, são encontrados no MHN manuscritos de *Orgia feérica* e *Porque no soy bachiller* em versão orquestral.

Os manuscritos encontrados no MHN indicam outras séries de canções, além dos *Tangos*: *Aires Nativos*, *Melodies Nouvelle Série* e *Chansons Nouvelle Série*. Esse material também parece organizado a fim de registro na *Société des auteurs, compositeurs de Musique* (também a maioria datando de 1946-1947). Os *Aires Nativos* são dezesseis canções para canto e piano (dois deles, *La Negra Jacinta* e *Sinfonia del Cristal*, têm também versão orquestral, com manuscritos localizados no MHN), sendo que o terceiro e o quarto, *Pajarito* e *La Negra Jacinta*, são dedicados a Pujol e Cuervas, respectivamente, e, possivelmente, foram transcritos e tocados também ao violão. No manuscrito de *Coplas Alegres* há o texto com caligrafia de Broqua que autoriza Emilio Pujol, Matilde Cuervas e Maria Cid a transcreverem estas obras¹⁰³. Os manuscritos das séries *Chansons* (doze obras) e *Méodies* (dez obras) seguem

¹⁰² Original: “Esta obra revive una época y nos transporta a la gracia chispeante de un Couperin o un Daquin e iba a ser la última que estrenara nuestro compositor”.

¹⁰³ Dela-Hanty (s/d) dá a entender que Emilio Pujol chegou a tocar *Pajarito* em Paris. Embora não tenham sido encontrados programas com a execução desta obra, Broqua deu liberdade para que os três transcrevessem os *Aires Nativos*.

mais ou menos as mesmas características dos *Tangos* e *Aires Nativos*. Estas duas séries parecem aglutinar obras escritas que não foram necessariamente concebidas com a finalidade de compor uma mesma série. *Ay, mi vida*, por exemplo, é uma canção publicada anteriormente e que parece ter sido inserida na série das *Mé lodies* posteriormente. Tal procedimento de reunir obras sortidas em um ciclo único também pode ser visto nas *Chansons Ibero Américaines*, que agrupa obras de *Tabaré*, os *Tres Cantos del Paraná*, os *Tres Cantos Uruguayos*, a citada *Ay, mi vida* e mais obras. Estas, que são originalmente escritas para formações diversas, são transcritas para canto e orquestra nessa série.

As canções dos ciclos citados, em especial os tangos, revelam proximidade de Broqua com a música popular não apenas enquanto influência de obras direcionadas ao universo da música de concerto. Lagarmilla (1955, p. 19) afirma que, “profundamente apaixonado pela música popular, Broqua não hesita em entregar ao mercado musical parisiense numerosos tangos e valsas com sotaque claramente *criollo*”¹⁰⁴. Também de acordo com o autor, Broqua dizia ser “preferível ser um bom compositor de tangos que um sinfonista medíocre”¹⁰⁵ (LAGARMILLA, 1955, p. 19). Em artigo sobre Carlos Gardel, Lagarmilla (1985, p. 3) conta que Broqua enaltecia as qualidades vocais do destacado cantor de tangos:

Enquanto conversávamos, lembrando os filmes e discos de Gardel, Broqua, que nos ouvia em silêncio, aproveitou uma pausa na nossa conversa para afirmar: “Acredito que nós, compositores uruguaios, sempre teremos que nos censurar por não termos sabido como abordar Carlos Gardel... Perdemos para a nossa causa que teria sido, sem dúvida, o mais perfeito intérprete da nossa música vocal”¹⁰⁶.

Ainda no campo da sua proximidade com a música popular, *L'Auberge qui Chante* é uma comédia em que Broqua participa. A obra foi estreada em 1942 e teve boa aceitação do público. Com texto de André de Badet e George Hirsch, a obra tem mais de um compositor musical; o principal compositor é Tiarko Richepin, e participam com partes adicionais Broqua, Paul Gyongy e Gaston Trémolo (BEAL, 1942). É possível traçar paralelos entre esta obra e *La Vie Athénienne*, ambas música de cena, dentro de um estilo de comédias leves.

Na Europa, Broqua conhece e/ou convive, por exemplo, com Manuel de Falla e Claude Debussy, e dentro desse contexto também conhece os violonistas Emilio Pujol e

¹⁰⁴ Original: “Enamorado profundo de la música popular, no vacila Broqua en entregar al mercado musical parisiense, numerosos tangos y valsas de acento netamente criollo”.

¹⁰⁵ Original: “Prefiero ser un buen compositor de tangos, a ser un sinfonista mediocre”.

¹⁰⁶ Original: “Mientras los contertulios hablábamos recordando los filmes y los discos de Gardel, Broqua, que nos escuchaba en silencio, aprovechó una tregua en nuestra charla, para afirmar: "Yo creo que los compositores uruguayos tendremos siempre que reprocharnos el no haber sabido acercarnos a Carlos Gardel... Nos hemos perdido para nuestra causa, a quien hubiese sido, sin ninguna duda, el más perfecto de los intérpretes de nuestra música vocal”.

Miguel Llobet, responsáveis por revisar e divulgar sua obra para violão. O pianista Ricardo Viñes, reconhecido por seu comprometimento em tocar obras contemporâneas, estreia em Paris *Ante uma tapera* (de *Poema de las Lomas*) no dia 19 de abril de 1926, na Sala Érard (BERROCAL, 2007). Outro pianista que colaborou com Broqua foi o uruguaio Hugo Balzo, que estreou os *Preludios Pampeanos* no dia 8 de fevereiro de 1938 na Sala Pleyel, em Paris (SALGADO, 1971). Na Figura 4, uma foto de Balzo e Broqua:

Figura 4 – Hugo Balzo e Alfonso Broqua



Fonte: BROQUA, 1938, s.p.

Em 1938, inclusive, Broqua escreve uma carta de recomendação à prorrogação da bolsa de estudos de Balzo na Europa:

Senhor Ministro da Instrução Pública do Uruguai.

Da minha consideração:

Sabendo que é solicitada a prorrogação da bolsa que as autoridades uruguaias concedem a Hugo Balzo, tenho o prazer de informar que o nosso jovem compatriota justificará, a meu ver, no futuro, o crédito que o país lhe deposita.

Acompanhando de perto os seus passos artísticos neste meio saturado de valores universais, é-me fácil confirmar que, para quem o ouve, Hugo Balzo já revela a personalidade de um artista notável, cuja arte, verdadeiramente sedutora, está em constante progresso.

Declaro também que, em todas as circunstâncias, Hugo Balzo é um fervoroso propagandista, talvez o único em seu ramo de compositores uruguaios e também sul-americanos.

Saudações com a minha mais distinta consideração,

ALFONSO BROQUA

Paris, 14 de maio de 1938¹⁰⁷

¹⁰⁷ Original: “Señor Ministro de Instrucción Pública del Uruguay.

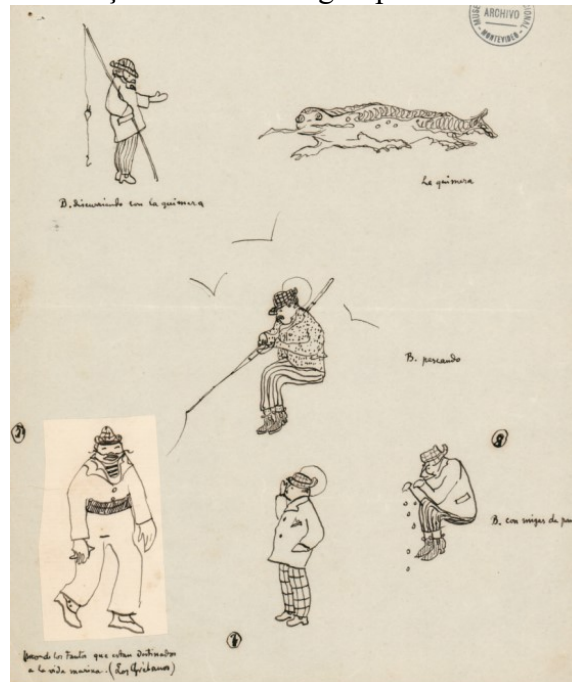
De mi consideración:

Sabiendo que se pide la prolongación de la beca que las autoridades del Uruguay otorgan a Hugo Balzo, pláceme poner en su conocimiento que nuestro joven compatriota justificará a mi juicio, en el porvenir, el crédito que el país deposita en él.

(BROQUA, 1938).

Outra importante personalidade uruguaia próxima a Broqua é Pedro Figari (1861-1938). O compositor foi um dos primeiros a reconhecer o talento artístico de Figari, que, além de pintor, era advogado, político e escritor. Um de seus contos, *El cuento de Broqua*, é dedicado ao músico e foi publicado na revista semanal *Jaque* em 26 de julho de 1985 como “inédito de Pedro Figari” (FIGARI, 1985, p.7); posteriormente, também foi publicado em *El Chillido y otros relatos* (FIGARI, 2019, p. 49-56). O original, datilografado¹⁰⁸, está no MHN e traz os curiosos desenhos que Figari fez de Broqua da Figura 5, publicados com o conto.

Figura 5 – Ilustrações de Pedro Figari para *El cuento de Broqua*



Fonte: na pasta 2657 do MHN, FIGARI, s/d.

Com o estopim da Segunda Guerra Mundial, em 1939, Broqua deixa Paris e se refugia na fronteira espanhola, na cidade de Bagnères-de-Bigorre. Desse período são poucas as informações sobre o compositor. Em 1945, com o fim da guerra, o uruguaio retorna à sua casa em Paris. De acordo com Muñoz (1948), Broqua, em carta de 1945 a Florencio Mora, teria

Siguiendo de cerca sus pasos artísticos en este medio saturado de valores universales, me es fácil constatar, que para cuantos lo oyen, Hugo Balzo se revela ya con la personalidad de un destacado artista cuyo arte, verdaderamente seductor está en vías de constante progreso.

También declaro que en todas circunstancias, Hugo Balzo es un férvido propagandista, tal vez el único en su rama de los compositores uruguayos y también sudamericanos.

Saludo a Ud. con mi consideración más distinguida.

ALFONSO BROQUA.

París, Mayo 14 de 1938”.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/55684> . Acesso em: 10 dez. 2023.

demonstrado interesse de retornar a Montevideu, porém, o compositor falece antes de cumprir este desejo, vítima de uma parada cardíaca.

3.2 OBRAS PARA VIOLÃO

As obras de Alfonso Broqua, originais ou adaptadas, que incluem violão são:

Tres Cantos del Uruguay (El Nido, Vidalita e El Tango): ciclo em três movimentos, para canto, dois violões e flauta, de 1925.

El Tango (último movimento dos *Tres Cantos Uruguayos*): arranjado para dois violões por Emilio Pujol, publicado em 1957.

Evocaciones Criollas (Ecos del Paisaje, Vidala, Chacarera, Zamba Romântica, Milongueos, Pampeana e Ritmos Camperos): obras para violão solo, de 1929.

Tres Cantos del Paraná (Biti Bio, Tarde de Verano e Paraná Guasú): ciclo em três movimentos, original para violão/piano e voz, de 1929.

Estudios Criollos: sete miniaturas para violão solo, estreadas em 1934 e publicadas em 1957.

Ay, mi vida: arranjo para violão solo da obra original para piano e voz, lançado pela casa Romero Fernandez, com digitação de Pujol.

Pericón: arranjo para dois violões que aparece no catálogo da *Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes*¹⁰⁹. Esta partitura não foi encontrada, mesmo em contato realizado com a editora.

No catálogo de obra de Broqua realizado por Susana Salgado (1971), são citados *Prelúdios* que teriam sido estreados na Europa por Emilio Pujol. Estas obras não foram localizadas durante a investigação, e tampouco são citadas em outros locais. Em transmissão oral, Victor Landeira (entrevista, 2022) conjecturou que os prelúdios citados por Salgado podem ser os *Estudios Criollos*; consideramos também esta como sendo a hipótese mais provável.

Não existe informação de que Broqua tocasse violão. Existem fotos (Figuras 6 e 7) de Beatriz de Kergolay (1882-1949), esposa do compositor, tocando o instrumento, todavia, não

¹⁰⁹*Pericón* tem outras duas versões, para: a) voz e piano e b) voz e quinteto (quarteto de cordas, fagote e clarinete em lá). No texto *Trois musiciens hispano-américains* (na pasta 3120 do MHN, 1928), é citada essa obra justamente na versão para dois violões.

existem, até o momento, informações de interferências e influência dela, enquanto violonista, na obra do marido.

Figura 6 – Foto de Beatriz de Kergolay



Fonte: LAGARMILLA, 1942.

Figura 7 – Foto de Broqua com sobrinha e esposa



Broqua con una de sus sobrinas y con su esposa Mme. Beatriz Broqua. (1939).

Fonte: LAGARMILLA, 1942.

As obras para violãode Broqua foram compostas nas décadas de 1920 e 1930. Até este período, o repertório violonístico, fossem obras originais ou transcrições, era basicamente escrito por compositores violonistas. A partir da década de 1920, devido a uma série de motivos, incluindo a boa reputação de intérpretes como Segovia, Pujol e Llobet, a intenção de escrever para violão se torna uma oportunidade mais factível para compositores não violonistas, com melhores perspectivas artísticas, financeiras e até de reconhecimento. “O primeiro passo importante para desencadear o processo de renovação do repertório foi dado

por Miguel Llobet, graças à sua insistência junto a Manuel de Falla, que resultou na criação da *Homenaje, pour le tombeau de Claude Debussy*” (GLOEDEN, 1996, p. 91). As *Evocaciones Criollas*, obras para violão de Broqua que alcançaram maior destaque, se inserem nesse contexto e foram comparadas a *Homenaje*, peça central do repertório violonístico, por Emilio Pujol:

[Broqua] Não é um folclorista, mas sua interpretação do folclore, a estilização refinada da manifestação musical primitiva de seu país, tem contribuído, sobretudo, à formação da linguagem musical da América do Sul... Apesar da pouca difusão, as *Evocaciones Criollas* de Broqua, com a *Homenaje a Debussy*, de Falla, são as obras mestras atuais da literatura violonística¹¹⁰ (PUJOL *apud* GLOEDEN, 1996, p. 150).

De acordo com Viglietti (s/d), esse discurso de Pujol foi realizado na Sala Pleyel, em Paris, em homenagem a Broqua, em 1938. Ramírez (2010) informa que Emilio Pujol viveu na capital francesa entre 1921 e 1939, coincidindo aproximadamente com o período no qual Broqua viveu nela¹¹¹. Eles se conheceram nas reuniões semanais na casa de Joseph Rowies (LANDEIRA, 2012). De acordo com Ramírez (2010, p. 90),

Em Paris, Pujol estabelece relações com aficionados locais pelo violão. Como ele mesmo menciona, havia reuniões semanais na casa de Joseph Rowies – editor musical –, e graças a elas conheceu Max Eschig – outro editor da época –, sua futura esposa Matilde Cuervas, Alfonso Broqua e muitos outros com quem irá trabalhar eventualmente¹¹².

Emilio Pujol esteve envolvido em várias frentes de ação envolvendo o violão. “O seu trabalho como concertista de envergadura internacional foi significativo, na medida em que as suas apresentações assinalaram frequentemente a chegada de novas abordagens à prática violonística”¹¹³ (RAMIREZ, 2010, p. 149). Uma das facetas de Pujol é a de compositor:

A produção composicional de Emilio Pujol inclui duzentos títulos, a maioria deles publicada pelo próprio compositor. São composições com um estilo pessoal que, no

¹¹⁰ Original: “No es un folclorista, pero su interpretación del folclore, la estilización refinada de la manifestación musical primitiva de su país, ha contribuido sobre todo a la formación del lenguaje musical de América del Sur... No obstante (la poca difusión) las *Evocaciones criollas* de Broqua, como el *Homenaje a Debussy* de Falla, son las obras maestras actuales de la literatura guitarrística”.

¹¹¹ Como dito na seção 3.1, *Alfonso Broqua: breve apresentação da biografia e da produção composicional*, o uruguaio se muda em definitivo para Paris em 1922, e em 1939 se exila na Bagnères-de-Bigorre, retornando a Paris ao final da guerra, em 1945.

¹¹² Original: “En París, Pujol establece relaciones con los aficionados a la guitarra locales. Como él mismo menciona, había reuniones semanales en la casa de Joseph Rowies – editor de música – y gracias a ellas, conoce a Max Eschig – otro editor de la época –, a su futura esposa Matilde Cuervas, a Alfonso Broqua y a muchos otros con quienes habrá de trabajar eventualmente”.

¹¹³ Original: “Su labor concertística de envergadura internacional fue significativa en tanto que sus presentaciones señalaron frecuentemente la llegada de nuevos enfoques para la práctica guitarrística”.

entanto, refletem as influências de outros autores representativos do movimento nacionalista espanhol e de outros compositores violonistas, como Francisco Tárrega ou Miguel Llobet. Há também exemplos em que podem ser observadas características de movimentos artísticos como o impressionismo e características de movimentos de vanguarda do século XX¹¹⁴ (RAMÍREZ, 2010, p. 150).

Na citação, é possível notar que a produção de Pujol apresenta semelhanças com aspectos já citados sobre a produção de Broqua, principalmente no que diz respeito à aproximação do nacionalismo (espanhol, no caso de Pujol) e dos movimentos de vanguarda, especialmente impressionistas.

Pujol é frequentemente lembrado pelo seu trabalho de resgate e publicação de obras de vihuela e pelo incentivo em relação a compositores modernos não violonistas a escreverem para o instrumento, entre eles Alfonso Broqua. Abrangendo justamente estes dois polos, Pujol publica obras antigas e modernas na coleção *Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes*, da editora Max Eschig¹¹⁵. A primeira obra publicada por esta coleção foi *Tres Cantos Uruguayos*, de Alfonso Broqua, de 1925 (RAMÍREZ, 2010). Além disso, Landeira (2012) informa que Broqua foi o compositor moderno não violonista com mais obras publicadas nesse catálogo. Os *Tres Cantos Uruguayos* são escritos para canto, flauta e dois violões, possivelmente sob influência de Pujol, que executava a obra em duo com Matilde Cuervas. Na partitura, é possível ler “Versão para violão de Broqua-Pujol”¹¹⁶, indicando que o intérprete participou ativamente na adaptação da obra para o violão.

Em um recorte na pasta 3120 do MHN, intitulado *Alma Reyes et Pierre Lucas (s/d)*, é comentada a execução da obra na Salle Gaveau com a cantora Alma Reyes acompanhada por Emilio Pujol, Matilde Cuervas e M. Bandonin (flauta). Como mencionado, não é possível saber com precisão a data de muitos dos materiais encontrados nessa pasta; esse recorte leva a inscrição a lápis de 10 de julho de 1923, o que indicaria a estreia da obra. De acordo com Ramírez (2010), a estreia se deu em Paris no dia 3 de maio de 1925, novamente com Reyes, Pujol, Cuervas e, desta vez, Marcel Peysies na flauta. Alguns dias depois, em 7 de maio, Pujol e Cuervas a tocam novamente, mas agora com o tenor russo Gabril Léonoff e o flautista Victor Boirée, na Salle d’Union Coloniale, em Bruxelas (RAMÍREZ, 2010). Outro registro

¹¹⁴ Original: “La obra compositiva de Emilio Pujol comprende doscientos títulos, la mayor parte de los cuales fueron publicados por el propio compositor. Se trata de composiciones con un estilo personal donde no obstante se reflejan las influencias de otros autores representativos del movimiento nacionalista español y las de otros guitarristas compositores como F. Tárrega o M. Llobet. También se encuentran ejemplos donde se aprecian características de movimientos artísticos como el impresionismo, y características de movimientos vanguardistas del siglo XX”.

¹¹⁵ Na América Latina, Pujol publica pela editora Romero y Fernández, que depois seria comprada pela Ricordi Americana (RAMÍREZ, 2010).

¹¹⁶ Original: “Version de Guitare BROQUA-PUJOL”.

data de 6 de março de 1930, quando tocam em Paris com a cantora María Cid e o flautista Albert Manouvrier, em uma *soirée* de música sul-americana organizada por Broqua (RAMÍREZ, 2010). Pode-se perceber, então, que Pujol e Cuervas executaram a obra com diferentes intérpretes. A única gravação comercial encontrada é a do álbum de Victor Landeira (2011), na qual é acompanhado por Cang Guan (violão), Gemma Tripijana (flauta) e Mar Codina (canto).

A obra, que tem textos de Fernán Silva Valdés (com tradução para o francês de Tristán Klingsor), também é escrita para diferentes formações instrumentais. Entre elas, destaca-se a redução para piano, tocada, por exemplo, no décimo nono concerto em comemoração dos 150 anos de Música Uruguaia, no dia 17 de setembro de 1975, interpretado pelo barítono Pablo Piovani e pelo pianista Eduardo Gilardoni. O terceiro movimento da obra, *El tango*, foi transcrito por Pujol para dois violões. Embora tenha sido publicado pela Max Eschig apenas em 1957, o arranjo já era tocado por Pujol e Cuervas antes, como, por exemplo, no dia 25 de agosto de 1930, na Sala de la Biblioteca Argentina, em Rosário¹¹⁷. Como já citado anteriormente, os três movimentos dessa obra integram o ciclo *Chansons Ibero Americaines*, no qual são arranjados para canto e orquestra¹¹⁸. *Una página de Brockua* [sic.] y *Fernán Silva Valdez* (AVLIS, 947) cita a versão orquestral de *El tango* e o pedido de autorização para utilização do texto que Broqua fez a Silva Valdés:

Com o aparecimento do livro de F. S. Valdés, *Agua del tiempo*, o senhor Broqua escreveu-lhe da França pedindo autorização para musicar *El tango*, que seu autor concordou telegraficamente. Poucos meses depois, *El tango*, versos de Silva Valdés e música de Alfonso Broqua, foi estreado numa das mais prestigiadas salas de música da *Ville Lumière, Maison Gaveau*, pela famosa cantora Nina Kochitz, apoiada por uma grande orquestra em ritmo tanguístico levemente habanizado. A estreia ocorreu em 25 de março de 1925¹¹⁹.

Tal citação indica que a data acrescentada a lápis no recorte *Alma Reyes et Pierre Lucas* não estaria correta; se Broqua pediu permissão a Silva Valdés para utilizar seu texto em 1925, a obra não pode ter sido executada em 1923. Todavia, não foram obtidas informações mais detalhadas sobre o tema, não sendo possível inferir tais conclusões de maneira segura.

¹¹⁷ Provavelmente também no dia 22 de novembro de 1929, na Sala Mozart (Revista Musical Catalana, n. 312, p. 521, 1929).

¹¹⁸ Como já citado no subcapítulo 3.1, *Alfonso Broqua: breve apresentação da biografia e da produção composicional*.


¹¹⁹ Original: “Con la aparición del libro de este último [F. S. Valdés] ‘Agua del tiempo’ el señor Brockua le escribía desde Francia pidiéndole autorización para musicalizar la apología ‘El tango’, a lo que su autor accedió telegraficamente. A los pocos meses ‘El tango’ versos de Silva Valdés y música de Alfonso Brockua era estrenada en una de las salas de músicas más prestigiosas de la ‘Ville lumière’, ‘Maison Gaveau’, por la afamada cantante Nina Kochitz, secundada de una numerosa orquestra en un ritmo tangístico ligeramente habanizado. El estreno se produjo el 25 de marzo de 1925”.

No MHN, é possível encontrar manuscritos dos *Tres Cantos Uruguayos*. Com a caligrafia do compositor, são encontrados os movimentos *Vidalita* e *Tango*, para canto e piano. A capa desse manuscrito indica a possibilidade de ter existido o manuscrito de *El Nido* também, mas este não foi localizado no arquivo. No acervo, há também manuscritos de copista dos dois primeiros movimentos, *El Nido* e *Vidalita*, detalhados no Apêndice 2.

O outro ciclo de canções de Broqua que utiliza o violão é *Tres Cantos del Paraná*, publicado em 1929 pela Max Eschig. A formação da obra pode ser canto e violão ou canto e piano (a partitura vem com ambas as partes, de violão e piano). Novamente, os textos são de Fernán Silva Valdés (também traduzidos para o francês por Tristán Klingsor), e é escrito na partitura “Versão para violão de Broqua-Pujol”. Não foram localizadas gravações comerciais da obra, menos conhecida e tocada que os *Tres Cantos Uruguayos*. *Tarde de Verano* é tocado no décimo primeiro concerto em comemoração aos 150 anos de Música Uruguaia, em 23 de julho de 1975, interpretado pela soprano Flor Garateguy e a pianista Esmeralda Sollier. No MHN, são encontrados manuscritos da obra, detalhados no Apêndice 2.

Por fim, *Pericón* é a última obra das obras listada que utiliza o violão dentro de um conjunto de câmara. A partitura do arranjo para dois violões listada no catálogo da *Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes* não foi encontrada, mesmo em contato com a editora. Na Figura 8, a seguir, são destacadas as obras de Broqua nesse catálogo.

Figura 8 – *Pericón* para dois violões citado no catálogo *Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes*

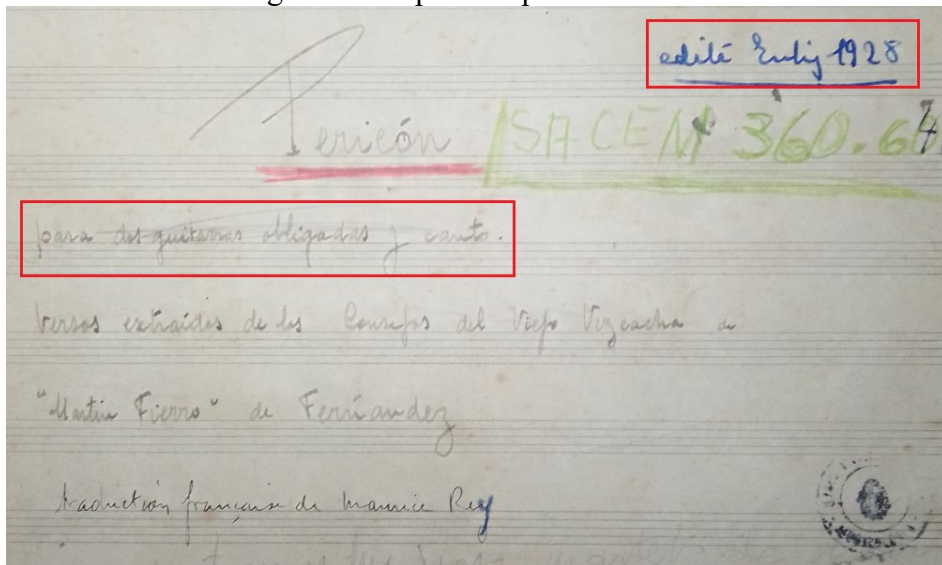
		AUTEURS MODERNES		
		Guitare seule		PRIS NETS maj. temp. en sus
	N ^{os} 1200	Emilio PUJOL...	PREMIÈRE ÉTUDE	fr. 1. »
	1201	Emilio PUJOL...	DEUXIÈME ÉTUDE	1. »
	1202	Emilio PUJOL...	TROISIÈME ÉTUDE	1. »
	1203	Emilio PUJOL...	BERCEUSE	...
	1204	Emilio PUJOL...	TROIS MORCEAUX ESPAGNOLS : Tonadilla, Tango espagnol, Guajire	3.50
	1205	Emilio PUJOL...	SEVILLA (Évocation)	1.50
	1206	Emilio PUJOL...	IMPROMPTU	...
	1207	Raymond PETIT	NOCTURNE	1.25
	1208	Raymond PETIT	SICILIENNE	...
	1209	Alfonso BROQUA	EVOCACIONES CRIOLLAS :	1. »
	1210	Alfonso BROQUA	I. Ecos del paisaje	1. »
	1211	Alfonso BROQUA	II. Vidala	1. »
1212	Alfonso BROQUA	III. Chacarera	1.25	
1213	Alfonso BROQUA	IV. Zamba romantica	1.50	
1214	Alfonso BROQUA	V. Milongues (doigté par Llobet)	1.50	
1215	Alfonso BROQUA	VI. Pampeana	1.25	
1216	Augustin GRAU	VII. Ritmos camperos (doigté par Llobet)	1.25	
1217	Adolfo SALAZAR	CORRANDA (doigté par Llobet)	...	
1218	E.-L. CHAVARRI	ROMANCILLO	...	
1219	Manuel de FALLA	SONATE No 2	...	
1220	H. VILLA-LOBOS	HOMENAJE - Hommage pour le tombeau de Claude Debussy	...	
		SUITE POPULAIRE BRÉSILIANNE	...	
		Deux Guitares		
1401	Manuel de FALLA	DANSE DU MEUNIER (extraite du Trioirne)	1.75	
1402	Manuel de FALLA	PANTOMIME (extraite de l'Amour Sorcier)	...	
1403	Manuel de FALLA	DANSE DU FEU (extraite de l'Amour Sorcier)	...	
1404	Alfonso BROQUA	PERICÓN (avec chant ad libitum)	...	
1405	Emilio PUJOL	MANOLA DEL AVAPIES	...	
1406	MOZART	MENUET	...	
1407	SCARLATTI	PASTORALE	...	
1408	I. ALBENIZ	CORDOBA	...	
1409	I. ALBENIZ	EVOCACION	...	
1410	I. ALBENIZ	EL PUERTO	...	
		Guitare et Chant		
1501	Manuel de FALLA	NANA (extrait des Sept Chansons populaires espagnoles)	...	
1502	Manuel de FALLA	ASTURIANA (extrait des Sept Chansons populaires espagnoles)	...	
1503	Manuel de FALLA	JOTA	...	
1504	Alfonso BROQUA	CHANTS DU PARANA : Tarde de verano. Biti-bio. Paraña guseu	...	
		Deux Guitares, Flûte et Chant		
1505	Alfonso BROQUA	CHANTS DE L'URUGUAY : El Nido. Vidala. Tango	...	

ÉDITIONS MAX ESCHIG - 48, Rue de Rome - PARIS

Fonte: PUJOL, 1929, contracapa (grifos nossos).

Foram encontradas partituras de *Pericón* para outras duas formações: 1) canto e piano e 2) canto e sexteto¹²⁰ (clarinete, fagote, dois violinos, viola e violoncelo). A parte do canto é nomeada como *ad libitum*, indicando liberdade interpretativa. O texto é de José Fernández, extraído de *Los consejos del Viejo Vizcacha*, de Martín Fierro, com tradução para o francês de Maurice Rey. No Archivo Musical OSSODRE há um manuscrito de copista da versão para quinteto, com registro na Société des Auteurs, Compositeurs de Musique, Paris, em outubro de 1947. No MHN, há dois manuscritos de copista, um da versão para quinteto e outro da versão para piano. Na capa desta segunda versão (Figura 9), é escrito que a obra foi editada pela Max Eschig em 1928 e há a indicação de ser “*para dos guitarras obligadas y canto*”.

¹²⁰ Apesar de estar escrito *Quintette* na contracapa da partitura, saliento que poderia ser considerado como um sexteto, visto que são dois violinos, viola, violoncelo, clarinete e fagote.

Figura 9 – Capa de cópia de *Pericón*

Fonte: BROQUA, partitura manuscrita de *Pericón*, s/d. Fotografia e grifos do autor.

Porém, na Figura 10, é possível perceber que a escrita é para piano, e não para dois violões:

Figura 10 – c. 1-8 de *Pericón*

Fonte: BROQUA, partitura manuscrita de *Pericón*, s/d. Fotografia do autor.

Não foram encontradas gravações, e são poucas as informações de execuções dessa obra. A sua versão para canto e dois violões é citada no texto *Trois musiciens hispano-américains*, Allende, Broqua, Ponce (na pasta 3120 do MHN, 1928) e, como já visto no subcapítulo anterior, havia sido programada no *Festivals Simfonics Hispano-Americans*, mas

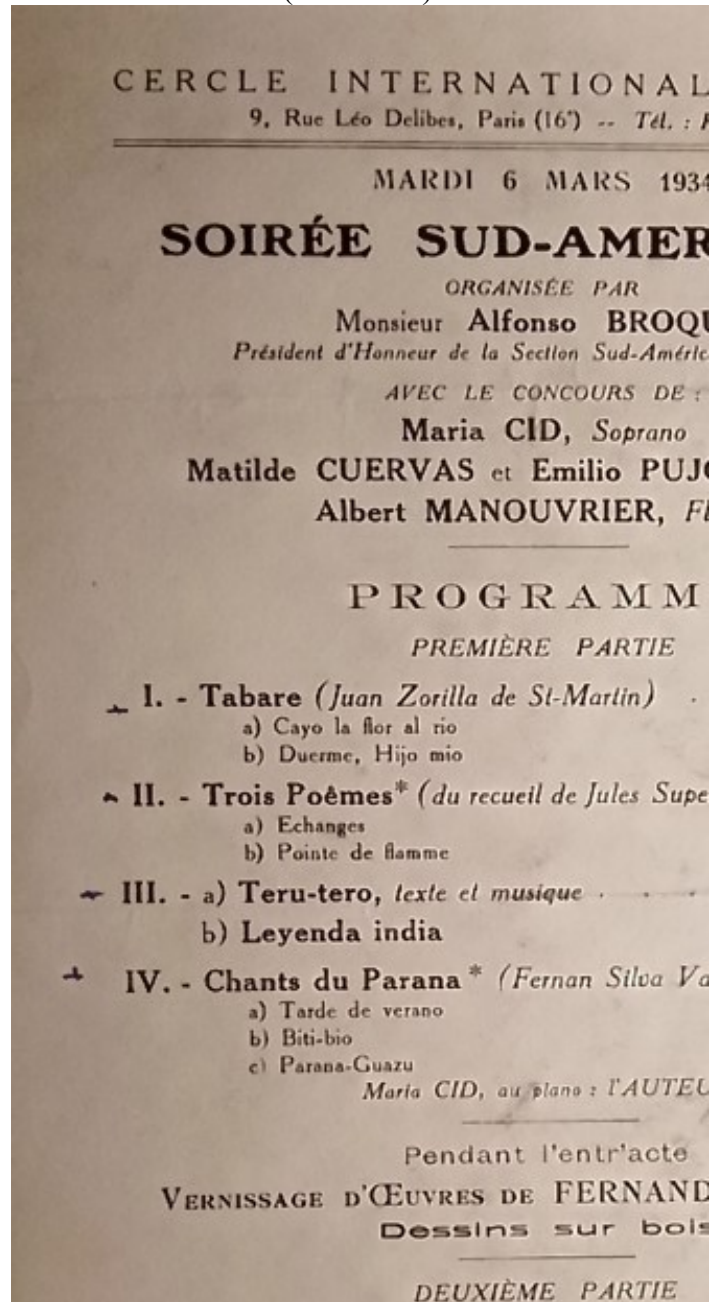
não foi tocada nesta ocasião. Em programa encontrado na pasta 3120 do MHN (BROQUA, 1932), a obra é apresentada na sua versão para quinteto, no dia 13 de janeiro de 1932, pela soprano Lili Kaufmann com a Kammerorchester des Akademischen Orchester (Berlim), regida por Guillermo Espinosa.

A versão para violão solo de *¿Ay, mi vida!* é um arranjo de Emilio Pujol lançado pela Casa Romero y Fernandez. A obra possui, além desta, versões para outras formações. Não há informações claras a respeito desse arranjo, se foi realizado majoritariamente por Broqua ou Pujol. O título, nesta versão, leva o complemento de *¿Ay, mi vida! (Estilo)*, o que é curioso, visto que a obra se aproxima mais de um tango ou de uma habanera que de um estilo, propriamente dito (como é o caso de *Ecos del Paisaje*, primeira das *Evocaciones Criollas*). As demais versões são para: canto e piano; e canto e conjunto de câmara¹²¹. No MHN, são encontradas a edição da versão de câmara e um manuscrito de copista da versão para piano e canto.

As duas obras comentadas a seguir são as mais relevantes na produção para violão de Broqua, os *Estudios Criollos* e as *Evocaciones Criollas*, ambas para violão solo. Os *Estudios Criollos* são sete miniaturas que, juntas, duram seis minutos ou menos. A estreia destas obras por Emilio Pujol ocorre no dia 21 de fevereiro de 1934, na Sala Mozart (Barcelona), e aparece divulgada em diferentes periódicos da época (*La Humanitat* dos dias 21 e 24 de fevereiro, *La Veu de Catalunya* do dia 24, *La Publicitat* do dia 29 e *Revista Musical Catalana*, n. 363). Há um segundo programa que anuncia a estreia dessas obras, *Sept petites études*, no Cercle International des Arts, em Paris, datado de 6 de março de 1934. É um concerto organizado apenas com obras de Broqua (BROQUA, 1934).

¹²¹ Dois oboés, duas trompas em fá, triângulo e cordas.

Figura 11 – Programa de Emilio Pujol, dia 21 de fevereiro de 1934, na Sala Mozart (Barcelona)



Fonte: BROQUA, programa de concerto, 1934. Fotografia e grifo do autor.

Apesar da diferença na escrita do nome, é difícil que se trate de outra obra, afinal, Broqua não tem outra série de outros sete pequenos estudos, e Pujol ao ter tocado poucos dias antes implica que as teria “no dedo”. Pode ser curioso que tenham sido anunciados novamente como estreia, mas talvez se explique pelo fato de se tratar de um concerto em uma cidade diferente, poucos dias depois e em um evento apenas com obras de Broqua. Ou seja, podem ter sido anunciadas como inéditas a fim de torná-las mais prestigiadas dentro do evento.

No programa desta estreia, há a informação que as obras são “escritas expressamente para a *Escuela Razonada de la Guitarra*, de Emilio Pujol, que está sendo impressa pela editora Romero y Fernández, de Buenos Aires”¹²² (GLOEDEN, 1996, p. 109). O *Estudio Criollo n.7* é citado no quarto volume do livro de Pujol como estudo complementar de *pizzicato* (PUJOL, 1954); salientamos, contudo, que essas obras não são publicadas no livro. A edição citada, da Casa Romero y Fernández, não foi encontrada. A edição mais conhecida da obra foi publicada posteriormente, em 1957, pela Max Eschig¹²³.

No MHN, são encontrados manuscritos de copistas dos dois primeiros estudos, *Études Créoles*, n.1 e n.2. Estes manuscritos estão datados de 1928, indicando que foram escritos alguns anos antes da sua estreia e têm carimbo da Société des Auteurs, Compositeurs e Editeurs de Musique de setembro de 1947. A data de 1928 aproxima-os temporalmente da época de composição das obras mais importantes da sua produção para violão, as *Evocaciones Criollas*.

De acordo com Landeira (2012), Pujol, influenciado pelas suítes espanholas de Isaac Albéniz, teria demandado a Broqua uma suíte latino-americana, o que deu origem às *Evocaciones Criollas*. Essa hipótese, como vemos ao longo deste trabalho, é validada pela aparição do termo “suíte” em programas de concertos e cartas trocadas entre Pujol e Llobet. O termo suíte não se manteve na versão final e, teoricamente, tampouco faria sentido, pois as *Evocaciones* não formam necessariamente um agrupamento de danças, tal qual se esperaria de uma suíte.

A referência mais antiga encontrada, até o momento, às *Evocaciones* é uma carta de Miguel Llobet a Emilio Pujol do dia 10 de março¹²⁴ de 1925. Nesta carta, Llobet afirma ter a revisão de *Danza Campera* (que depois seria nomeada *Ritmos Camperos*) quase terminada, comenta estar ansioso por conhecer outras obras de Broqua e pede que Pujol diga ao compositor para escrever mais¹²⁵. Em determinada passagem da carta, Llobet comenta que, antes de revisar a *Danza Campera*, estava revisando *Segovia*, de Albert Roussel, demonstrando preferência pela obra do uruguaio. O músico afirma que *Segovia* resulta pálida ao lado da *Danza Campera*: “O de Roussel, ao lado (e que isso fique apenas somente entre

¹²² Original: “Escrits expressament per a l’*Escuela Razonada de la Guitarra*, d’Emili Pujol, que està imprimint la casa editoril Romero y Fernández, de Buenos Aires”.

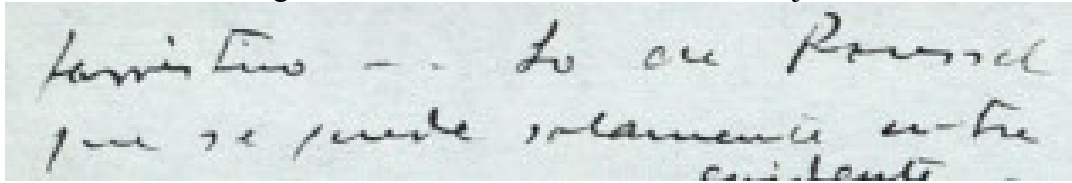
¹²³ É esta, inclusive, a citada em *Escuela Razonada de la Guitarra*.

¹²⁴ Março ou maio; a caligrafia de Llobet não é clara.

¹²⁵ “La Danza Campera la tengo ya casi terminada. [...]Y ahora porque no decirte que estoy ansioso en grado máximo de conocer las otras dos Broquas? [outras duas obras de Broqua?] [...] Diga a Broqua que escriba más cosas” (LLOBET, 1925).

nós), resulta de uma palidez evidente”¹²⁶ (LLOBET, carta de 10 de março 1925). A citação é mantida no idioma original e na Figura 12 é apresentado o trecho da carta para evitar dubiedades oriundas de uma leitura equivocada da caligrafia de Llobet.

Figura 12 – Trecho de carta de Llobet a Pujol



Fonte: LLOBET, carta de 10 de março 1925.

Assim como Pujol, Miguel Llobet foi uma figura central na revisão e divulgação dessas obras. Broqua e Llobet conviviam em reuniões musicais, como as citadas na casa de Joseph Rowies, onde o uruguaio conheceu Pujol. De uma dessas reuniões temos o testemunho feito por Broqua do que teria sido o primeiro encontro entre Miguel Llobet e Claude Debussy:

O grande músico André Caplet apresentou Llobet a Claude Debussy, que, maravilhado pela sutileza e profundidade emocional do frágil instrumento, até então por ele ignorado, declarou que “o violão é um cravo humanizado”. O autor de *Pelleas* nunca reclamou da vã virtuosidade pianística, embora vibrasse nele a personalidade do mais refinado “pulsador” pianístico de sua época. Terminada a audição memorável nos anais do violão, Debussy foi convidado a executar no piano alguma de suas obras então desconcertantes para muitos, hoje impostas por valor próprio ao conceito dos classicismos modernos. Por vontade de Debussy, essa noite o concerto terminou sem mais com a audição de Llobet, desejando não alterar a atmosfera de alta idealidade ambiente¹²⁷ (texto de Alfonso Broqua em programa de concerto; LLOBET, 26 jan. 1930¹²⁸).

Llobet foi o responsável pela revisão de duas *Evocaciones Criollas* publicadas pela Max Eschig em 1929, *Milongueos* e *Ritmos Camperos*, e as obras desse ciclo foram presenças constantes em seu repertório (foram encontrados noventa e oito programas seus que incluíram obras de Alfonso Broqua).

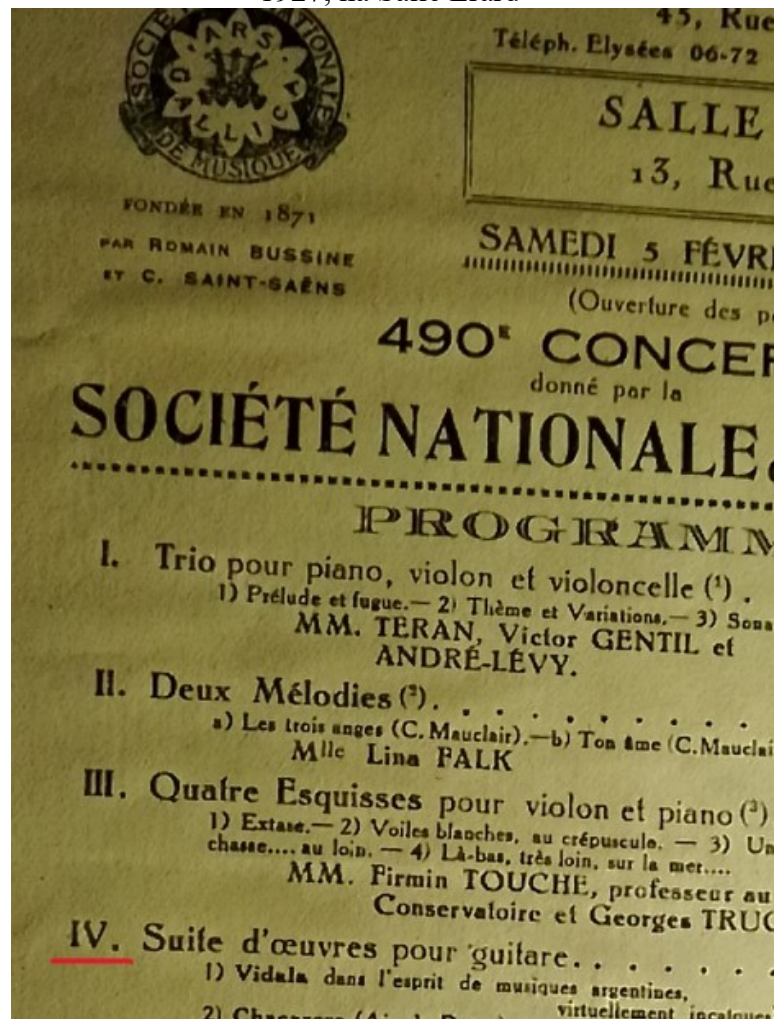
¹²⁶ Original: “Lo de Roussel al lado (y esto que se quede solamente entre nosotros) resulta de uma palidez evidente.

¹²⁷ Original: “El gran músico André Caplet presentó Llobet a Claude Debussy, quien, maravillado por su sutileza y profundidad emotiva del frágil instrumento, hasta entonces por él ignorado, declaró que ‘la guitarra es un clavicémbalo humanizado’. El autor de ‘Pelleas’ no se reclamó nunca de vanos virtuosismos pianísticos, si bien vibraba en él la personalidad del más refinado ‘pulsador’ de piano de su época. Terminada la audición memorable en los anales de la guitarra, fue Debussy solicitado a ejecutar en el piano alguna de sus obras entonces desconcertadoras para muchos, hoy impuestas por valor propio al concepto de los classicismos modernos. Por voluntad de Debussy esa noche el concierto terminó sin más sobre la audición de Llobet, deseándose no alterar la atmósfera de alta idealidad ambiente”.

¹²⁸ LLOBET, Miguel. Programa, Sociedad Filarmónica de Málaga. Málaga, 26 de jan. 1930.

O programa mais antigo em que encontramos as *Evocaciones Criollas* é do dia 5 de fevereiro de 1927, quando Pujol executou quatro delas na Salle Érard, em Paris: *Vidala*, *Chacarera*, *Pampeana* e *Ritmos Camperos*. Reiterando a hipótese de Landeira (2012), de serem obras inicialmente pensadas em forma de suíte, estão nomeadas como *Suite d'œuvres pour guitare* (Figura 13)

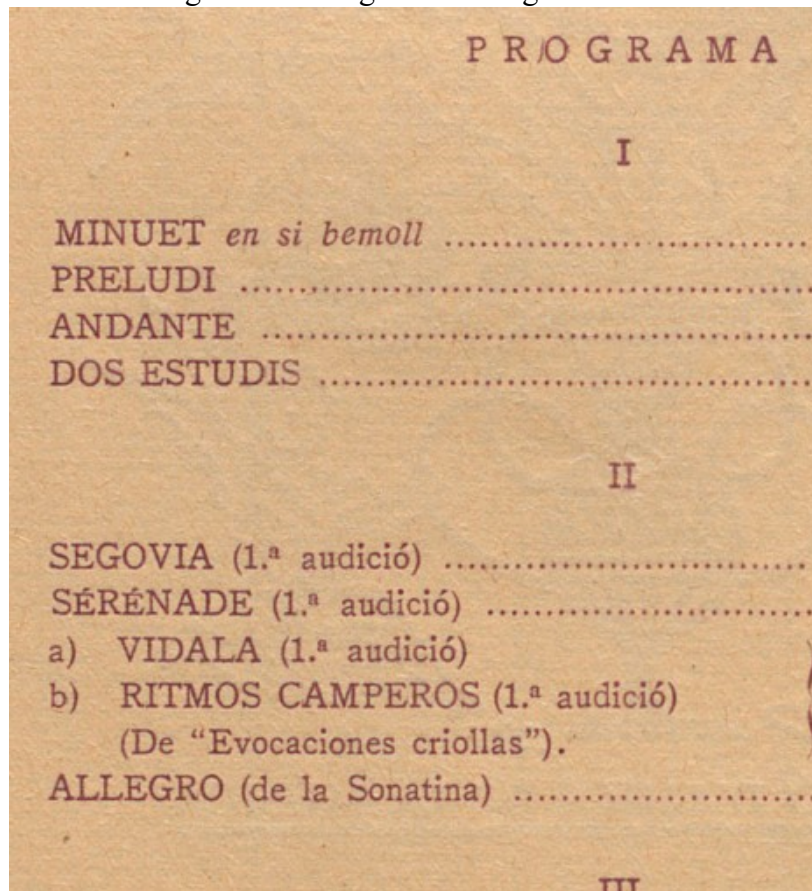
Figura 13 – Estreia de quatro *Evocaciones Criollas*. Programa de Pujol, de 5 de fevereiro de 1927, na Salle Érard



Fonte: BROQUA, programa de concerto, 1927. Fotografia e grifo do autor.

Este não é, porém, o único programa em que estas obras aparecem como estreias, tal qual aconteceu com os *Estudios Criollos*. No programa de Llobet do dia 15 de junho de 1927, no Palau da Música de Barcelona (organizado pela Associació d'Amics de la Música), *Vidala* e *Ritmos Camperos* são anunciadas como estreias.

Figura 14 – Programa de Miguel Llobet



Fonte: LLOBET, programa de concerto de 15 de jun. 1927.

É curioso (e surpreendente) que o programa deste recital ainda tenha contado com as estreias de *Sérénade*, de Gustave Samazueilh, e *Segovia*, de Albert Roussel (já citada acima, em carta de Llobet para Pujol). Todas se tornaram obras importantes para repertório do violão. Outro ponto que merece destaque é que *Ritmos Camperos* já é anunciado com este nome em ambos os programas, e não como *Danza Campera*, como na carta mencionada (e no manuscrito encontrado no MMB, como detalhado mais à frente nesta investigação). O fato de ter sido programada desde a estreia como *Ritmos Camperos* reforça a manutenção deste título na edição deste trabalho, ao invés de *Danza Campera*, como será detalhado a seguir.

No dia deste recital, no periódico *La Veu de Catalunya*, está escrito que Llobet, que havia retornado há pouco de sua turnê nos Estados Unidos, “estreará quatro obras em Barcelona, duas, de Alfonso Broqua, cheias de caráter, são excertos da suíte *Evocaciones*

Criollas”¹²⁹ (MUSICALS, Amics de la Musica. La Veu de Catalunya, 15 jun. 1927, p. 7). O termo suíte, utilizado novamente, reforça a hipótese de Landeira (2012). Dos periódicos dos dias seguintes, separamos duas críticas deste recital em que as obras de Broqua recebem destaque:

Segovia de Roussel e *Sérénade* de Samazueilh são de escrita delicada e cheia de sutilezas. As *Evocaciones Criollas* de Broqua, mais características que as peças anteriores, têm ainda uma personalidade mais definida: o espírito de raça é transparente, o que as torna extremamente sugestivas¹³⁰ (CONCERTS, Palau de la Musica Catalana, Amics de la Musica, Miguel Llobet. La Veu de Catalunya, Barcelona, 27 jun. 1927, p. 7).

E

As quatro composições são obras muito marcantes, escritas com cuidado para destacar e utilizar de forma adequada os inúmeros recursos do violão. Porém, nossas preferências foram tomadas pelas duas lindas páginas de Broqua, cheias de vida intensa e de cores extraordinárias e construídas com técnica refinada¹³¹ (LA MÚSICA, Associació D’Amics de la Música, Miguel Llobet, guitarrista. La Publicitat, 19 jun. 1927, p. 6).

Destacamos, das citações acima, as críticas positivas recebidas pela obra, a ponto de se destacar, na segunda, em relação às obras de Roussel e de Samazueilh. As *Evocaciones Criollas* alcançaram boa aceitação de crítica na época. Por exemplo, o importante compositor Joaquim Rodrigo cita, em uma crítica sua sobre um concerto de Emilio Pujol na Sala Érard, “as notas interessantes e pessoais de *Vidala* de Broqua”¹³² (RODRIGO, Revista Musical Catalana, mar. 1930, p. 129). Como esta, outras críticas positivas às obras foram encontradas em periódicos e em materiais do MHN. A seguir, uma crítica de Enrique Larroque em *Los éxitos de María Ruanova. Alfonso Broqua, estilizador de la música sudamericana*, no periódico *El Hogar*:

¹²⁹ Original: “En Llobet estrenarà a Barcelona quatre obres, dues de les quals, d’Alfons Broqua, plenes de caràcter, són extrates de la suite ‘Evocacions criolles’”.

¹³⁰ Original: “‘Segovia’ de Roussel, e ‘Sérénade’ de Samazueilh, són d’una escriptura delicada plena de fineses. Les ‘Evocaciones criolles’ de Broqua, més característiques que les peces anteriors, són, encara, d’una personalitat més definida: s’hi transparenta l’esperit de raça que les fa sumament suggestives”.

¹³¹ Original: “Les quatre composicions són obres molt remarcables, escrites amb cura de posar en relleu i utilitzar escaientment els recursos innumbrables de la guitarra. S’endugueren, però, les nostres preferències les dues belles pàgines de Broqua, plenes d’una vida intensa i d’un extraordinari colorit i construïdes amb tècnica refinada”.

¹³² Original: “No vull acabar sense fer constar l’èxit del delicat guitarrista Emili Pujol. A la Sala Erard, i entorn de la seva guitarra, un públic selecte i nodrit admirà la fina execució de l’artista i també les interessants i personals notes de la Vidala de Broqua i la exquisida i juvenívola musa de Joaquim N. Culmell”.

[...] o compositor uruguaio alcança, nas suas *Evocaciones Criollas* um indiscutível grau de elevação e intensidade. Esta série é constituída por um conjunto de quadros e sugestões nas quais o autor vai tão longe na feliz interpretação da música nativa que verdadeiramente se adianta da época presente. Daí o hermetismo, a dificuldade de uma linguagem pouco acessível à massa, mas que para o iniciado implica uma soma de sutilezas e um refinamento de estilização realmente surpreendentes. [...] sua estética sugere a ideia de um Falla; um Falla bem nosso que, à semelhança do grande espanhol, não se limita a se valer dos documentos populares autênticos, mas que conhece a arte de utilizar tudo o que estes têm de fundamental. Nisso consiste a magia da estilização. [...] Nas *Evocaciones*, o músico alcança um grau elevadíssimo de expressão e assimilação; se vê em plena maturidade de talento e pensamento. O encontro de sonoridades e extraordinários acordes, assim como os efeitos descritivos e a força dinâmica contidos nesta obra fazem dela uma surpreendente evocação sinfônica, verdadeiro adiantamento que ficará sem dúvidas como um modelo ao seu gênero¹³³ (na pasta 3120 do MHN, LARROQUE, s/d).

Essa crítica levanta aspectos pertinentes e já citados neste trabalho, como a estilização da música nativa a partir do ideal impressionista e o hermetismo das obras. Domingo Prat (1988, p. 66), em seu *Diccionario de Guitarristas*, escreve que as *Evocaciones* são “sete números bem interessantes musicalmente, ainda que não muito espontâneos, por querer ressaltar demais sua forma moderna”¹³⁴ e que geram certa aversão entre os partidários de Tárrega. Ele cita ainda que a *Vidala*, provavelmente a *Evocación* com a linguagem mais direta entre as sete, é a mais promissora do ciclo: “o bom gosto plástico que Broqua mostra na *Vidala* faz esperar belas páginas para agregar à boa literatura do violão”¹³⁵ (PRAT, 1988, p. 66-67). A esfera mais tarreguiana do violão considerou as obras excessivamente modernas. Landeira (2012), por sua vez, pontua que a estética de Broqua tampouco pode ser considerada de vanguarda. É moderna, ainda mais dentro do contexto do violão, mas é música tradicional, especialmente ao lado de compositores de vanguarda como Arnold Schönberg ou Ígor Stravinsky.

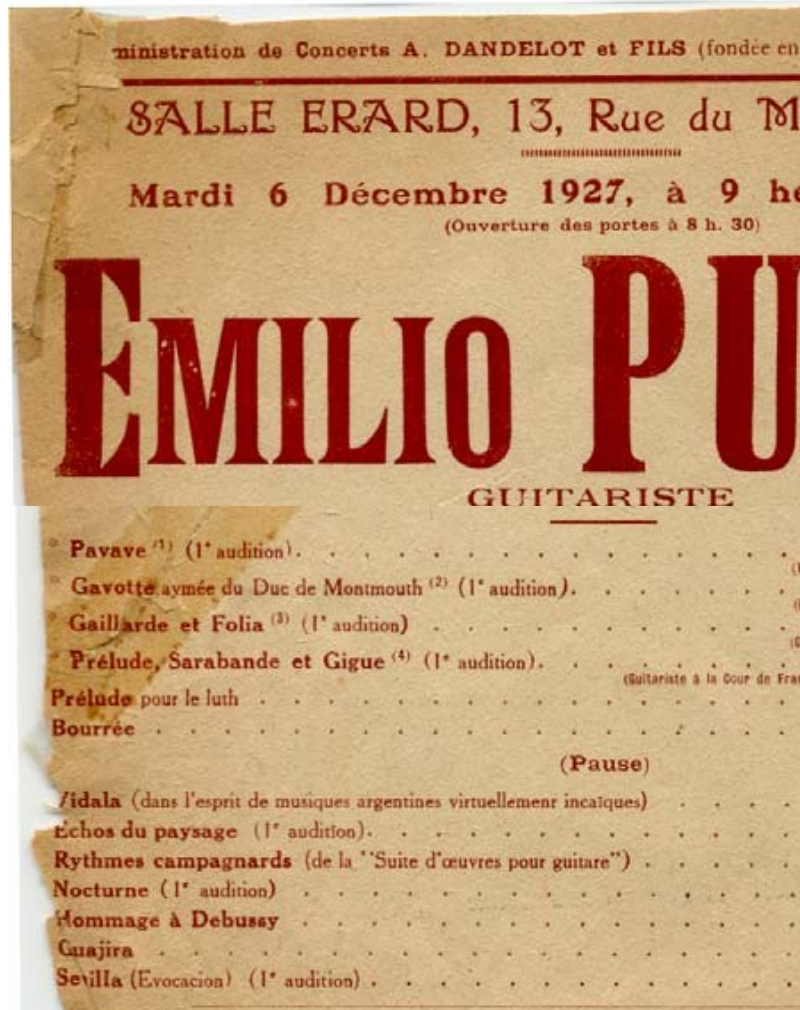
¹³³ Original: “[...] el compositor uruguayo alcanza en sus *Evocaciones criollas* un insospechado grado de elevación e intensidad. Constituye esta serie un conjunto de cuadros y sugerencias en los que el autor va tan lejos en la feliz interpretación de la música nativa, que verdaderamente se adelanta a la época presente. De ahí el hermetismo, la dificultad de un lenguaje poco accesible a la masa, pero que para el iniciado implica una suma de sutilezas y un refinamiento de estilización realmente sorprendentes. [...] su estética sugiere la idea de un Falla; un Falla bien nuestro que, a semejanza del gran español, no se limita simplemente a valerse de documentos populares autênticos, sino que conoce el arte de utilizar todo lo que éstos encierran de fundamental. En ello consiste la magia de la estilización. [...] En *Evocaciones* el músico alcanza un grado elevadísimo de expresión y de asimilación; se le ve en plena madurez de talento y de pensamiento. El hallazgo de sonoridades y extraordinarios acordes, como asimismo los efectos descriptivos y la fuerza dinámica contenidos en esta obra hacen de ella una sorprendente evocación sinfónica, verdadero adelanto que quedará sin duda como un modelo en su género”.

¹³⁴ Original: “siete números bien interesantes musicalmente, aunque no muy espontâneos, por querer hacer resaltar demasiado su forma moderna”.

¹³⁵ Original: “el buen gusto plástico que el compositor Broqua muestra en la *Vidala* hace esperar bellas páginas para agregar a la buena literatura de la guitarra”.

Continuando o levantamento de estreias, a próxima localizada na bibliografia foi a de *Ecos del Paisaje*, primeira das *Evocaciones*, realizada por Emilio Pujol em 6 de dezembro de 1927, novamente na Salle Érard, em Paris (Figura 15).

Figura 15 – Programa de Emilio Pujol, de 6 de dezembro de 1927, na Salle Erard



Fonte: Archivo Pujol-Robert in RAMIREZ, 2010, p. 53.

Não foram encontrados programas que indicassem claramente as estreias de *Milongueos* e *Zamba Romantica*. Os primeiros programas encontrados com essas obras foram realizados por Llobet após 1927. A primeira aparição encontrada de *Milongueos* é de 18 de novembro de 1928 (Figura 16), em Munique.

Figura 16 – Programa de Miguel Llobet, de 18 de novembro de 1928, em Munique



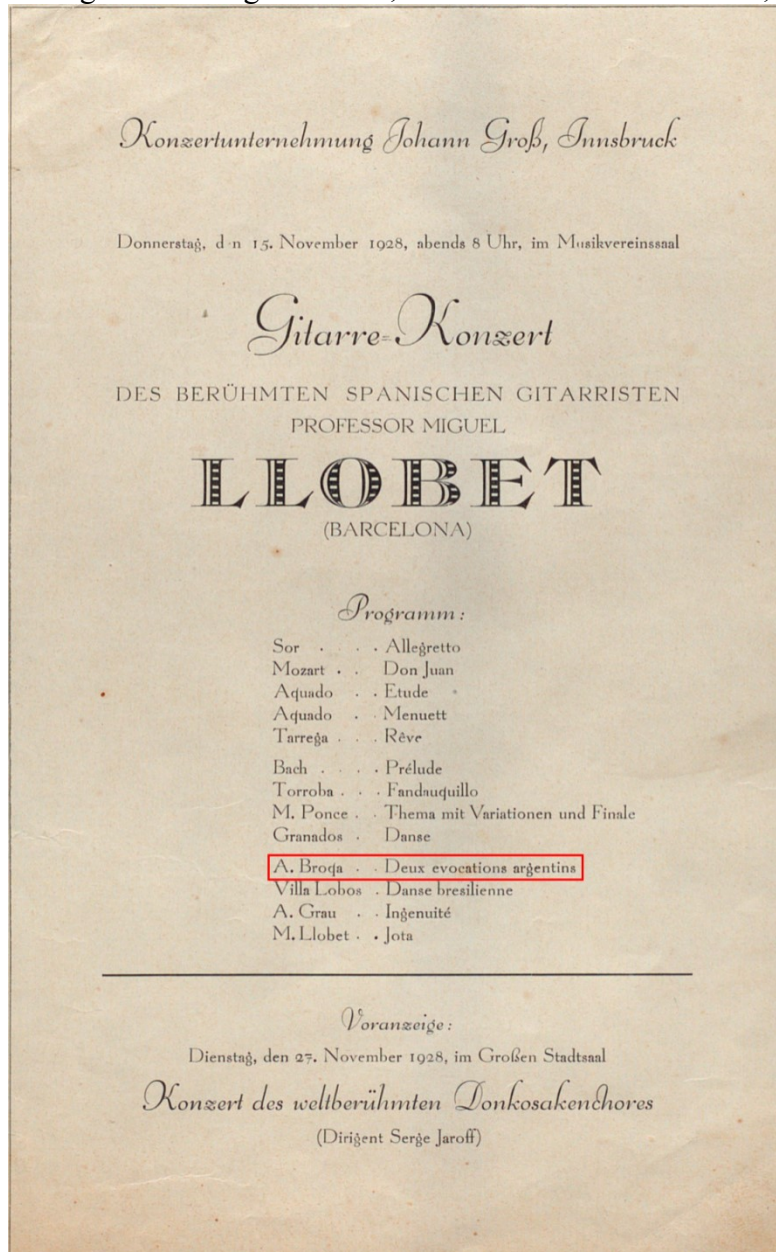
Fonte: LLOBET, programa de concerto de 18 nov. 1928, grifos do autor

No programa, não há qualquer indicação de que seja a estreia da obra, o que deixa em aberto buscas nesse sentido. Llobet, em carta de 20 de junho de 1926, escreve para Pujol que estaria levando a partitura de *Milongueos* para sua viagem a Nova Iorque e se pergunta se terá tempo de trabalhar a obra: “Levo *Milongueos* na maleta. Terei tempo de fazer algo?”¹³⁶ (LLOBET, carta de 20 junho de 1926). *Milongueos* é a segunda obra citada em cartas entre Llobet e Pujol. Talvez não tenha sido a segunda *Evocación* revisada por Llobet, mas parece ter sido uma das primeiras trabalhadas. Não há como inferir, a partir disso, ter sido estreada antes de 1928. Um ponto importante, porém, é que, nesta investigação, foram encontrados menos programas de concerto de Emilio Pujol que de Miguel Llobet. É necessário uma investigação mais rigorosa nos programas de Pujol para esclarecer a questão da estreia de *Milongueos*, mas, considerando a data de 18 de novembro, há de se considerar a possibilidade que a estreia pode ter ocorrido três dias antes do recital em Munique. No dia 15 de novembro, Llobet toca duas *Evocaciones Criollas* em Innsbruck, porém, o programa não detalha quaiçãõ. Considerando, entretanto, que, em seus recitais entre outubro e dezembro de 1928,

¹³⁶ Original: “Me llevo la música de los ‘Milongueos’ en la maleta. Tendré tiempo de hacer algo?”.

as únicas *Evocaciones* que aparecem no seu repertório são justamente *Vidala* e *Milongueos*, existe a tendência de que *Milongueos* tenha sido tocada em Innsbruck (programa na Figura 17).

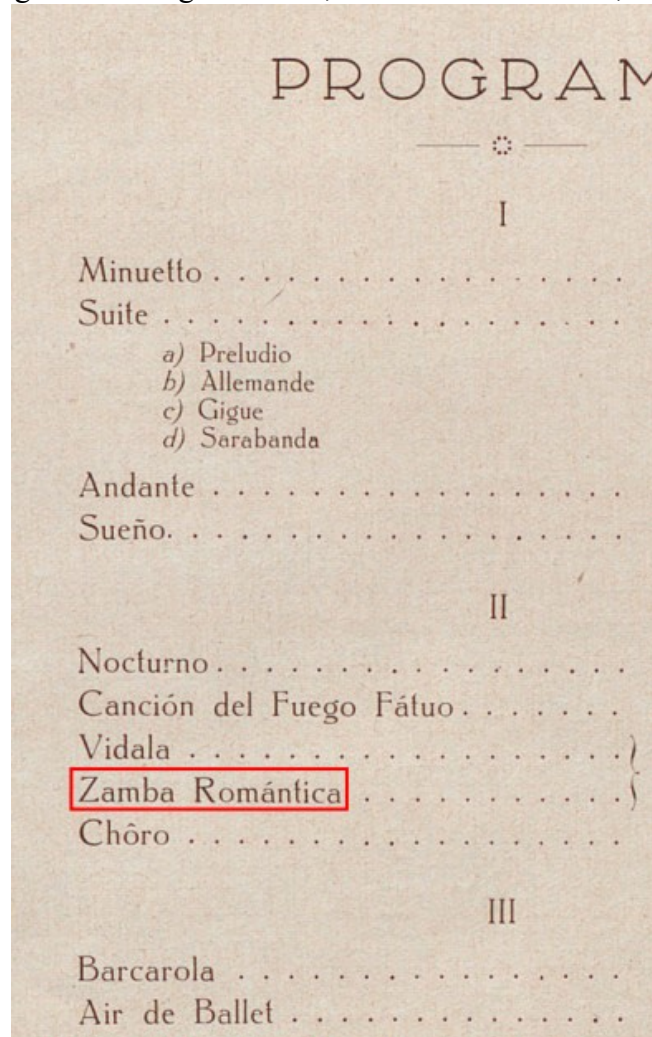
Figura 17 – Programa de Miguel Llobet, de 15 de novembro de 1928, em Innsbruck



Fonte: LLOBET, programa de concerto de 15 nov. 1928.

O mesmo acontece com *Zamba Romantica*: não há um programa que diga claramente tratar-se da estreia. O programa mais antigo encontrado com esta obra é de 4 de maio de 1929, em Buenos Aires (programa na Figura 18):

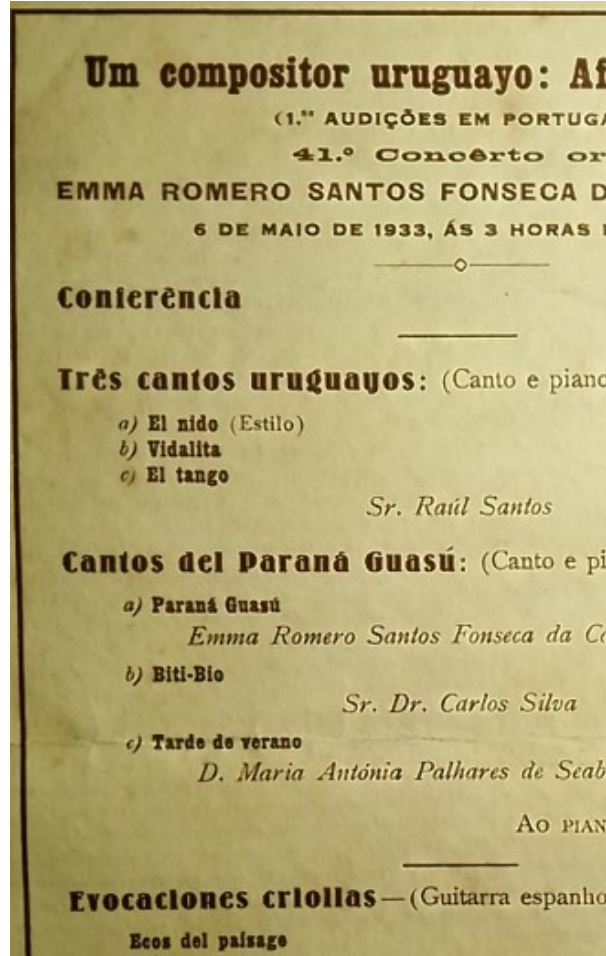
Figura 18 – Programa de Miguel Llobet, de 4 de maio de 1929, em Buenos Aires



Fonte: LLOBET, programa de concerto de 4 mai. 1929.

Assim, concluímos o levantamento sobre as estreias de todas as *Evocaciones Criollas*, ocorrendo em recitais diferentes. A primeira audição completa das *Evocaciones Criollas* de que tivemos informação foi realizada por Antonio Augusto Urceira, em Lisboa, no dia 6 de maio de 1933 (Figura 19).

Figura 19 – Programa de concerto em homenagem a Broqua, 6 de maio de 1933, em Lisboa



Fonte: BROQUA, programa de concerto de 6 mai. 1933 (na pasta 3120 do MHN). Fotografia do autor.

Há de se considerar que a execução de obras em mais de um movimento, como suítes e sonatas, nem sempre era realizada integralmente em recitais de violão (frequentemente eram seleções de movimentos). Tal execução não se deu em um recital de violão, mas em um programa dedicado integralmente a obras do compositor uruguaio, o que, de forma bem generalizada, pode ter favorecido a execução da completa.

Teresinha Prada Soares (2023) ressalta que Antonio Urceira tinha repertórios inovadores para a primeira metade do século XX. Na pasta 3120 do MHN, são encontradas algumas críticas a esse concerto em periódicos da época. Em relação à parte de Urceira, é destacada a dificuldade técnica das *Evocaciones Criollas*. Em *Alfonso Brocqua* [sic.], *músico uruguaio* (na pasta 3120, s/d) está escrito que “a segunda parte foi preenchida por sete trechos para violão solo, duma técnica audaciosa e ingrata”; em outro recorte do *Diario Liberal* (*Um*

compositor uruguaio: Alfonso Brogna, na pasta 3120 do MHN, s/d¹³⁷) é dito que “são peças de dificuldades técnicas quase insuperáveis”. Este enfoque dado à dificuldade técnica não aparece nas críticas realizadas a Pujol e Llobet, mas até hoje as *Evocaciones Criollas* são consideradas obras pouco acessíveis tecnicamente. Tocar o ciclo na íntegra continua sendo um trabalho tecnicamente exigente, e Urceira tem méritos de tocá-lo após poucos anos de sua publicação.

Llobet realizou duas execuções “integrais” em 1929, mas não em um único concerto. Nos dias 3, 7 e 17 de maio de 1929, Llobet realiza três recitais no Teatro Cervantes em Buenos Aires. No primeiro desses recitais, no dia 3 de maio, toca *Vidala, Ecos del Paisaje e Ritmos Camperos* e, no segundo, dia 7 de maio, toca *Zamba Romantica, Milongueos, Pampeana e Chacarera*. Com isso, somando os repertórios, são tocadas as sete *Evocaciones*. No terceiro recital, no dia 17 de maio, ainda toca novamente *Vidala, Chacarera e Ecos del Paisaje*. Llobet realiza o mesmo procedimento dias depois, no Teatro Solís, em Montevideú. No dia 2 de junho, toca *Vidala, Ecos del Paisaje e Chacarera*, e no dia 5 de junho toca *Zamba Romantica, Milongueos, Pampeana e Ritmos Camperos*. São os primeiros registros de um intérprete tocando todas as *Evocaciones*, mesmo que de forma fragmentada. Foram encontrados, nesta investigação, quarenta e um programas de Llobet na Argentina e no Uruguai entre maio e outubro de 1929, mas essa fórmula dividida de “execução integral” ocorreu apenas nas duas capitais. Nos demais recitais, as *Evocaciones* que mais aparecem nos programas são *Ecos del Paisaje e Vidala; Milongueos*, em compensação, é tocada apenas uma vez.

Foram localizadas, nos anos seguintes, algumas interpretações das *Evocaciones* realizadas por violonistas ainda não citados. O jornal *La Publicitat* do dia 6 de julho de 1930 informa a programação da Radio Associacio, na qual é transmitida uma versão de *Vidala* tocada por Francesc Alonso. A *Revista Musical Catalana* n. 330, de junho de 1931, informa que Francesc Alonso toca Broqua na Sala Mozart, mas não apresenta maiores detalhes¹³⁸. Tampouco há detalhes sobre um recital em que Rosa Rodés toca obras de Broqua na Sala Mozart, em 1930 (*Revista Musical Catalana*, n. 320, agosto de 1930, p. 366). José Rey de la Torre interpreta *Ecos del Paisaje e Ritmos Camperos* no dia 4 de julho de 1934, pela

¹³⁷ De acordo com Soares (2023), a data desta publicação no *Diario Liberal* seria 14 de abril de 1933. Contestamos esta informação pelo simples fato de ser uma data anterior ao concerto, que ocorreu em 6 de maio de 1933. Na publicação, comenta-se que “o auditório premiou com calorosíssimos aplausos” (DIÁRIO LIBERAL, s/d). Até seria possível saber a dificuldade técnica da obra antes do concerto, mas não a reação do auditório.

¹³⁸ Como curiosidade, na mesma nota é informada a primeira audição de duas canções mexicanas de Manuel María Ponce interpretadas pela violonista Lolyta Almirón.

*Associació Musical del Destrict de novè (La Humanitat, 4 de julho de 1934, p. 6). Viglietti (s/d, p. 156) ainda cita “a violonista de Belleroyche, que em 1937 tocou a Vidala na Bélgica”¹³⁹. Na pasta 3120 do MHN, o texto *La guitariste Alice de Belleroyche (s/d)* também indica que a intérprete tocou *Vidala*, mas não informa detalhes. Em 27 de maio de 1947, após a morte do compositor, é realizado um concerto em sua homenagem, no qual a violonista Ida Presti (1924-1967) toca as três primeiras *Evocaciones Criollas* (programa na Figura 20).*

Figura 20 – Programa de *Hommage a Alfonso Broqua*, de 27 de maio de 1947

HOMMAGE ALFONSO BROQUA

Concert de Musique et Latino-Améri

sous la Présidence de S. E. ALBE
Ambassadeur de la République de l’U

et du Dr. ABELARDO S
Ministre Plénipotentiaire, Conseiller Cult

Mardi le 27 Mai 1947 à
à la Salle CHOPIN (I

PROGRAMM

HOMMAGE A ALFONSO BROQUA :
JULES SUPERVIELLE,
Professeur RAYMOND RONZE, Directeur
Universités et des Grandes Ecoles
Relations avec l’Amérique Latine.

QUINTETTE EN SOL MINEUR (Evocacion
a) Animato.
b) Largo.
c) Mosso.

PIANO :
Georges Ibos, Maître de Chapel
d’Eylau, Soliste de la Radiodiffusi
violon : Marie-Thérèse Ibos, 1^{re} pr

vestido malva ensado.

TRIPTICO PARA PIANO, du ballet « Th
a) Virgenes del Sol.
b) Persecución amorosa en la noeh
c) Entrada y cortejo del Inca (Vid
ANTE UNA TAPERA, de « Poema de la
CANTO DEL ALBA, de « Preludios Pan
par Herzia Viglieno, pianiste a

tempo negro

LAS HORAS, aire nativo
A MI VIDA, dans le style populaire ...
par Jacqueline Pianavia, du TE

habla de la cacha

« EVOCACIONES CRIOLLAS » pour gu
a) Vidalá, sur des spiritualités virt
b) Chacarera, air de danse.
c) Ecos del Paisaje.
Par Ida Presti, Soliste des Co
Conservatoire.

tobeta

LA VALSE DE NINON VALLIN. Texte
BERCEUSE DESUETE
SINFONIA DEL CRISTAL, aire nativo
par Solange Bonny-Pellieux, d

homenaje

ECOS DE LA PAMPA
EL NIDO — estilo — des « Tres cantos
Poésie de Fernán Silva Valdés,
Traduction française de Tristan K
Par Raoul Gourgues, de l’Opé

rose

LA MADRE LO ESTRECHO. ? SENT
« Tabaré »
Poésie de Juan Zorilla de San Mar
Chœur à trois voix féminines.
Par Monda Million, de l’Opéra
Solange Bonny-Pellieux, d
Colette Perrota.

juguete

elegante

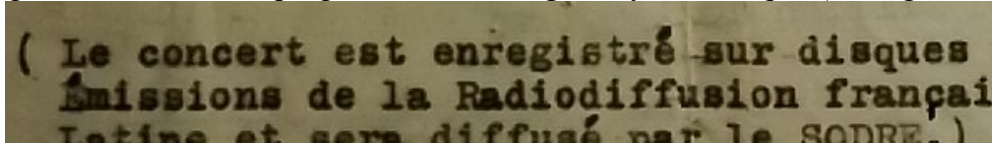
pequeño, de blanco

Fonte: BROQUA, programa de concerto de 27 mai. 1947 (na pasta 3119 do MHN). Fotografia e grifo do autor.

Na pasta 3119 do MHN, há outro programa deste concerto (datilografado), no qual está escrito que o concerto foi registrado para o serviço de emissão radiofônica francesa e foi tocado pela Rádio do SODRE. Essa gravação, infelizmente, não foi localizada.

¹³⁹ Original: “la guitarista inglesa Alice de Belleroyche que en el 37 tocaba su Vidala en Bélgica”.

Figura 21 – Trecho do programa de *Hommage a Alfonso Broqua* (datilografado)



Fonte: material pasta 3119 do MHN, s/d. Fotografia e grifo do autor.

Foram localizados também três programas de Luisa Walker nos quais ela toca obras de Broqua na Sala Brahms do Musikverein, em Viena. Nos dias 21 de abril¹⁴⁰ e 26 de abril de 1951¹⁴¹, ela interpreta *Vidala*, e em 6 de maio de 1961¹⁴², interpreta *Estudio Criollo*.

Encerrando a contextualização da relação de Broqua com o violão, pontuamos que o compositor fazia parte da Comissão de Honra da associação Les Amis de la Guitare, em 1936. De acordo com Viglietti (s/d, p. 157):

Uma das associações de violão mais importantes da Europa é a intitulada Les Amis de la Guitare; sua Comissão de Honra foi constituída por Alfonso Broqua, Henri Collet, Manuel de Falla, Raúl Laparra, Carlos Pedrell, Raymond Petit, Emilio Pujol, Joaquín Rodrigo, Albert Roussel e Gustavo Sammazeuilh (todos eles autores de obras para violão). Isso foi em Paris, em 1936¹⁴³.

Apesar da aproximação de Broqua com o violão, demonstrada ao longo desta seção, Victor Landeira, em seus textos, alega que as *Evocaciones* sofreram um esquecimento por parte dos violonistas, mesmo que intérpretes destacados as coloquem entre as obras mais importantes do repertório do violão pós-1920¹⁴⁴. Sobre esse esquecimento, Landeira (2012, p. 1113) escreve:

À parte da estranheza que as *Evocaciones Criollas* puderam suscitar entre o público na sua estreia, existem outras causas que conduziram a que se escutassem cada vez menos em concertos de violão. Pujol reorientaria os programas de seus recitais à recuperação da música de vihuela e guitarra barroca, Llobet morre em 1936 e Segovia não chegaria a tocá-las apesar de *Milongueos* lhe ser dedicada. Talvez se

¹⁴⁰ Programa disponível no *site* da sala de concerto: <https://www.musikverein.at/konzert/?id=00035659>. Acesso em: 9 maio 2024.

¹⁴¹ Programa disponível no *site* da sala de concerto: <https://www.musikverein.at/konzert/?id=0003565c>. Acesso em: 9 maio 2024.

¹⁴² Programa disponível no *site* da sala de concerto: <https://www.musikverein.at/konzert/?id=0002012d>. Acesso em: 9 maio 2024.

¹⁴³ Original: “Una de las asociaciones guitarrísticas más importantes de Europa es la titulada ‘Les amis de la guitare’; su Comisión de Honor se constituyó con Alfonso Broquá, Henri Collet, Manuel de Falla, Raúl Laparra, Carlos Pedrell, Raymond Petit, Emilio Pujol, Joaquín Rodrigo, Alberto Roussel y Gustavo Sammazeuilh (todos ellos autores de obras para guitarra). Esto fue en París, en 1936”.

¹⁴⁴ Eduardo Fernández, em transmissão oral, nos afirmou tal opinião, e Fabio Zanon cita as *Evocaciones Criollas* entre as dez obras mais importantes do repertório pós-1920 em entrevista para Herrmann (2020).

Segovia as houvesse tocado poderiam se haver beneficiado da promoção de um intérprete tão influente como ele¹⁴⁵.

De fato, poucos intérpretes de *status* internacional adotaram a obra após Pujol e Llobet. Alguns pontos podem ser listados a fim de tentar explicar tal esquecimento: a) falta de gravações comerciais de grande circulação; b) dificuldade técnica e musical das obras; e c) as muitas mudanças de afinação da sexta corda quando tocadas na ordem publicada¹⁴⁶. Os dois primeiros pontos são discutidos abaixo.

Há apenas duas gravações completas das *Evocaciones Criollas*: de Roberto Vallini (1993) e do próprio Víctor Landeira (2011). As gravações de Magdalena Gimeno e Cristina Zárate (1975) são de difícil acesso, tanto em mídias físicas quanto digitais. Turíbio Santos (1969) e Oscar Cáceres (1977), intérpretes que alcançaram maior popularidade comercial entre os citados, gravaram apenas um e dois movimentos, respectivamente. Todos os violonistas para os quais as obras são dedicadas (Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Maria Luisa Anido, Emilio Pujol, Miguel Llobet e Matilde Cuervas¹⁴⁷) foram intérpretes de grande popularidade, e qualquer um desses que tivesse gravado as *Evocaciones* (integralmente ou não) provavelmente colocaria tais obras num nível de popularidade que estas nunca alcançaram. Uma hipótese possível é que Broqua tenha dedicado a eles, entre outros motivos, justamente pelo alcance que as obras teriam, entrando em seus repertórios. Ainda assim, as *Evocaciones* são, provavelmente, as obras mais gravadas de Alfonso Broqua, indicando tanto um destaque dentro da sua produção composicional quanto a constrangedora falta de gravações de suas obras. As demais obras para violão são ainda menos gravadas: *Três Cantos Uruguayos*, *Estudios Criollos* e *Ay, mi vida* foram gravadas apenas por Víctor Landeira (2011), e *Três Cantos do Paraná* não tem gravações comerciais.

Mesmo que informalmente, a dificuldade técnica e musical das *Evocaciones Criollas* é constantemente citada como um dos motivos que afastam os violonistas dessas obras. O discurso musical de Broqua nas *Evocaciones* não é direto, é uma música cheia de detalhes. Algo nesse sentido é citado sobre seu *Poema de las lomas*, para piano:

¹⁴⁵ Original: “A parte de la extrañeza que las Evocaciones criollas pudieran suscitar entre el público en su estreno, existen otras causas que condujeron a que se escucharan cada vez menos en conciertos de guitarra. Pujol reorientaría los programas de sus recitales a la recuperación de música de vihuela y guitarra barroca, Llobet muere en 1936 y Segovia no las llegaría a tocar a pesar de que Milongueos le estuviera dedicada. Quizá en caso de que Segovia las hubiese tocado podrían haberse beneficiado de la promoción de un intérprete tan influyente como él”.

¹⁴⁶ Nota do autor: assisti a um recital do violonista Ricardo Marçal na Sala Jardel Filho, no Centro Cultural São Paulo, salvo engano no ano de 2015 (ou 2014), em que o intérprete manteve a afinação da sexta corda em mi2 durante todo o ciclo e transpôs *Vidala* para mi menor.

¹⁴⁷ A sétima dedicatória é a Enrique Broqua, irmão do compositor, mas não foram localizadas informações sobre este tocar ou não violão.

Em conjunto, estes três quadros tão cheios de detalhes curiosos resultam excessivamente complicados: as harmonias estranhas, os ritmos mais inesperados, se sucedem sem que a unidade interna de uma ideia orientadora pareça organizá-los. Por conter um momento de abandono, de efusão, o primeiro, *Alba entre los ceibos*, nos impressionou mais e melhor que os outros, que, talvez, exijam um ambiente mais íntimo que o de uma sala de concertos para serem aproveitados¹⁴⁸ (*La Razón*, 26 ago. 1919, pasta 3119 do MHN).

Os pontos mencionados na citação precedente podem se aplicar também às *Evocaciones Criollas*.

No aparato crítico deste trabalho, é possível discutir alguns aspectos nesse sentido, mas a questão é que as *Evocaciones*, enquanto texto na EME.V, são a colaboração entre o compositor e os revisores. Landeira, em conversa informal, considera essa colaboração um enriquecimento da composição. Enquanto o normal é os revisores omitirem notas das músicas, Pujol e Llobet inserem efeitos e propõem digitações que vão além do simples digitar as notas no braço do violão. Em conversas informais, Roberto Vallini e Eduardo Fernández também consideram o trabalho dos revisores como algo positivo. Vallini menciona, inclusive, que não é um virtuosismo de velocidade, “mas um virtuosismo feito de pérolas”¹⁴⁹. Fernández, apesar do posicionamento favorável e positivo sobre a revisão de Pujol, realiza pequenas mudanças de nota e digitação na sua gravação¹⁵⁰, indicando novas possibilidades interpretativas.

A concepção das obras para violão de Broqua ainda carece de novas interpretações e leituras. A revisão de Pujol e Llobet tem méritos e faz jus à obra, e é possível que a concepção de violão de Broqua estivesse intimamente ligada à dos revisores. Todavia, a música vai além da concepção que os revisores e o próprio compositor têm delas. É possível e desejável que novas formas de ler essas obras sejam desenvolvidas (tanto no meio acadêmico quanto no artístico), a fim de trazer à tona novas possibilidades e novos significados ainda não explorados.

Tivemos acesso a algumas gravações das obras para violão de Broqua, listadas abaixo:

¹⁴⁸ Original: “Pero, en conjunto, esos tres cuadros tan llenos de detalles curiosos resultan excesivamente complicados: las armonías raras, los ritmos más inesperados, se suceden, sin que la unidad interna de una idea directriz parezca organizarlos. Porque contiene un momento de abandono, de efusión, el primero, ‘Alba entre los ceibos’, nos impresionó más y mejor que los otros, que, quizá, reclaman para ser gustados un marco más íntimo que el de una sala de conciertos”.

¹⁴⁹ Original: “Anzi il virtuosismo fatto di perle”.

¹⁵⁰ Eduardo Fernández plays Ecos del paisaje Vidala – Alfonso Broqua. Boston Guitar Fest. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZCefkYPoj4>. Acesso em: 13 ago. 2019.

a) Magdalena Gimena e Maria Cristina Zárata, no disco *Cantos de la Patria Vol. 8: Nacionalismo Musical Uruguayo*, se dividem na gravação dos movimentos *Ecos del Paisaje*, *Vidala*, *Chacarera*, *Zamba Romantica* e *Ritmos Camperos*;

b) Turíbio Santos gravou *Ecos del Paisaje* no álbum *Classics of Latin America* (1969);

c) Óscar Cáceres gravou *Ecos del Paisaje* e *Vidala* no álbum *Latin America's Treasures* (1976)¹⁵¹;

d) Roberto Vallini gravou a integral das *Evocaciones Criollas* no álbum *Para Guitarra* (1993);

e) Victor Landeira dedicou um álbum completo à gravação das obras com violão de Broqua no álbum *Evocaciones Criollas* (2011), no qual gravou a integral das *Evocaciones Criollas*, dos *Estudios Criollos*, dos *Três Cantos Uruguayos* e de *¡Ay, Mi Vida! (Estilo)*.

Além das citadas, merece menção que, na plataforma de compartilhamento de vídeos *YouTube*, o canal do Boston Guitar Fest apresenta um vídeo de Eduardo Fernández tocando *Ecos del Paisaje* e *Vidala*¹⁵².

3.3 FONTES UTILIZADAS NA EDIÇÃO CRÍTICO-INTERPRETATIVA: LOCALIZAÇÃO, ESTEMÁTICA E SIGLAS

A edição crítico-interpretativa apresentada neste trabalho se debruça, principalmente, sobre as fontes manuscritas de algumas *Evocaciones Criollas*, de Alfonso Broqua, encontradas no acervo de Miguel Llobet, MMB: *Chacarera*, *Vidala*, *Milongueos* e *Danza Campera*. Esses manuscritos foram encontrados por Fernando Alonso (HERRMANN, 2020, p. 373), que, sobre isso, comenta:

Logo quando eu consegui o material, havia muitas coisas bem deterioradas. Tinham partituras comidas por ratos, não sei onde eles as comeram – se na casa de Miguelina ou na garagem daquela senhora –, mas havia ali partituras comidas por ratos, outras manchadas e borradas. Havia também periódicos borrados, porque Llobet guardava todos os periódicos com as crônicas de todos os concertos; fui aos poucos organizando, colocando tudo em ordem e guardando, foi assim que eu entreguei para o museu [MMB], entreguei tudo muito organizado, e claro, Trepal também me ajudou nisso tudo. Nós dois estávamos absortos [empapados] com todo aquele conhecimento, das coisas que se passaram naqueles anos, sobre Tárrega e Llobet, bem, havia manuscritos de Tárrega e de outros grandes músicos, de Broqua – dedicado a Llobet –, havia tanta coisa que explicar tudo demandaria muito tempo.

¹⁵¹ Estas gravações de Turíbio Santos e Oscar Cáceres estão também na compilação de gravações da Erato e Warner Music *Panorama De La Guitare: A World Of Classical Guitar Music* (2018).

¹⁵² Eduardo Fernández plays Ecos del paisaje Vidala - Alfonso Broqua. Boston Guitar Fest. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZCefkYPoj4>. Acesso em: 13 ago. 2019.

Esses manuscritos de Broqua apresentam divergências não anteriormente analisadas em relação à edição publicada pela Max Eschig, em 1929. A partir delas, é possível analisar aspectos envolvidos na revisão de Miguel Llobet.

As partituras de *Milongueos* e *Danza Campera (Ritmos Camperos)* localizadas no acervo do MMB revelam que a revisão de Llobet foi fundamental na versão final publicada. Em *Milongueos*, alguns apontamentos de Llobet aparecem escritos a lápis, possibilitando uma análise mais ou menos direta da sua interferência no processo de revisão. O manuscrito de *Danza Campera* é, provavelmente, uma das primeiras versões da obra, e são percebidas mudanças significativas em relação à versão editada, incluindo tonalidade e título. Em *Milongueos e Ritmos Camperos*, Llobet deu-se liberdades em relação a modificar trechos inteiros, rearmonizar acordes, substituir, omitir ou inserir notas, etc.

Nos manuscritos de *Vidala* e *Chacarera*, as divergências são menos explícitas. Ambas estão digitadas, inclusive. O manuscrito de *Chacarera* é uma versão bastante próxima da publicada, com divergências pontuais. Algo semelhante ocorre com o manuscrito de *Vidala*, mas, neste caso, há um interesse maior por se tratar do único manuscrito indubitavelmente escrito por Alfonso Broqua. Os demais são cópias manuscritas, mas não têm a caligrafia do compositor, que é facilmente reconhecível (destaca-se o fato de que sua caligrafia é de leitura um pouco difícil). Isso não invalida a importância das demais fontes, as cópias, visto que boa parte dos manuscritos de Broqua (incluindo os encontrados no MHN) são versões de copista. Apesar de terem sido encontrados no mesmo arquivo, cada manuscrito apresenta características diversas, apresentadas a seguir.

É presumível que outros manuscritos das obras para violão de Broqua tenham sido enviados a Miguel Llobet e Emilio Pujol, mas estão ou foram perdidos. Seguramente, durante o processo de revisão, compositor e intérpretes trocaram partituras, a fim de chegar a uma versão final da obra, revisada, a fim de ser publicada. No acervo do MMB, existem cartas trocadas entre os dois revisores, nas quais comentam sobre a revisão das obras de Broqua, auxiliando na compreensão desse processo. Confirmando a hipótese da existência de outros manuscritos, em carta de oito de maio de 1929, Llobet afirma estar enviando a Pujol sugestões para *Ecos del Paisaje* e *Zamba Romantica*:

Hoje ou amanhã, sem demora, enviarei os originais que tenho de *Zamba* e *Ecos*. Na primeira, me permiti fazer uma pequena abreviação, que parece bem possível V.

aproveitar, sempre com mil desculpas antecipadas¹⁵³ (LLOBET, carta de 8 de maio de 1929).

Esses originais aos quais Llobet se refere não foram localizados até o momento e não sabemos se ainda existe. Os arquivos de Miguel Llobet e Emilio Pujol estão localizados no MMB, mas salientamos que os manuscritos foram todos encontrados no arquivo do primeiro. Como Llobet enviou os originais a Pujol, e o arquivo deste não tinha outros manuscritos de Broqua, é provável que passe por aí a explicação para o desaparecimento deles até o momento. Ainda em relação ao trecho citado, tampouco é possível deduzir a passagem na qual foi realizada a “pequena abreviação” a que o revisor se refere na *Zamba Romantica*.

Além dos documentos no MMB, no MHN existem manuscritos de outras obras para violão de Alfonso Broqua: *Estudios Criollos n.1 e n.2*, *Três Cantos Uruguayos* e *Três Cantos do Paraná*. O recorte e a delimitação do tema nesta investigação foram direcionadas aos manuscritos do MMB, por estarem localizadas no arquivo dos revisores e por se serem das *Evocaciones Criollas*, série de obras para violão de maior impacto do compositor. Os manuscritos encontrados no MHN (citados acima) podem ser estudados em investigações futuras. Somando as fontes encontradas nos dois museus, as obras para violão de Broqua que não têm manuscritos localizados são *Ecos del Paisaje*, *Zamba Romantica* e *Pampeana*, das *Evocaciones Criollas*, e os cinco últimos *Estudios Criollos*¹⁵⁴.

Cada obra tem particularidades, no que diz respeito às partituras utilizadas e comparadas na realização da edição crítica proposta nesta investigação, e as siglas são elaboradas a partir de características das fontes. Primeiramente, se é editada pela Max Eschig¹⁵⁵ (edição Max Eschig), a sigla é EME; se é um manuscrito, é Ms; e se é a edição crítico-interpretativa, é EC (vide *Lista de abreviaturas*).

Milongueos e *Vidala* têm, além da versão para violão, versões para piano publicadas pela Max Eschig em 1928. A fim de diferenciar as duas versões editadas pela Max Eschig (EME), é acrescentada à sigla a inicial de cada instrumento – V para violão e P para piano. Destacamos que as quatro obras editadas para violão recebem a mesma sigla, assim como as duas para piano. Seria possível realizar siglas diferentes para cada obra, com mais caracteres, porém, a manutenção da mesma sigla facilita a leitura e fluência do texto. O contexto deixa bastante claro de qual versão se trata. O acúmulo de siglas diferentes demanda uma maior

¹⁵³ Original: “Hoy o mañana sin mas tardar, le remitiré por [palavra não identificada] los originales que tengo de ‘Zamba’ y ‘Ecos’. En la primera me permitido hacerle alguna pequeña abreviación, que si le parece bien posible V aprovechar, siempre con mil perdones por adelantado”.

¹⁵⁴ Não consideramos nesta lista *Ay, mi vida*, que é uma transcrição de Emilio Pujol, e *Pericón*, pois não foi localizada nem mesmo a partitura editada.

¹⁵⁵ A Max Eschig foi adquirida em 1987 pela Ediciones Durand.

atenção na leitura e não resulta em maior clareza; pelo contrário, confunde pelo excesso. Desta forma, as siglas das versões editadas pela Max Eschig são:

EME.V: edição da Max Eschig para violão;

EME.P: edição da Max Eschig para piano (utilizada para *Milongueos* e *Vidala*).

As siglas dos manuscritos levam, além do Ms, a indicação da sua localização. Se o manuscrito estiver no Museo de la Música de Barcelona, a sigla é MMB; se no Museu Histórico Nacional, é MHN. Assim como na edição da Max Eschig para violão (EME.V), os quatro manuscritos encontrados no Museo de la Música de Barcelona recebem a mesma sigla:

Ms.MMB: manuscritos no Museo de la Música de Barcelona.

Milongueos merece um comentário à parte, visto que existem ainda dois manuscritos da sua versão para piano no Museu Histórico Nacional. Um deles apresenta a caligrafia de Alfonso Broqua, indicada pela sigla Br. O outro é de copista e não apresenta nenhuma sigla que o diferencie. As siglas ficam:

Ms.P.MHN: manuscrito apógrafo para piano, localizado no Museo Historico Nacional¹⁵⁶;

Ms.P.Br.MHN: manuscrito com caligrafia de Broqua para piano, localizado no Museo Historico Nacional¹⁵⁷.

As edições crítico-interpretativas são diferenciadas nas quatro obras, acrescentando-se suas iniciais:

EC.C: edição crítico-interpretativa de *Chacarera*.

EC.M: edição crítico-interpretativa de *Milongueos*.

EC.RC: edição crítico-interpretativa de *Ritmos Camperos*.

EC.V: edição crítico-interpretativa de *Vidala*.

¹⁵⁶ Mais precisamente na caixa 422 do *Museo Romántico Casa de Antonio Montero*, uma das sedes do Museu.

¹⁵⁷ Mais precisamente na caixa 423 do *Museo Romántico Casa de Antonio Montero*.

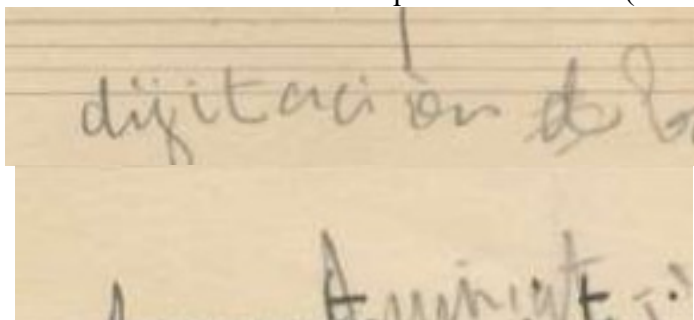
Já apresentadas as siglas, as particularidades das fontes de cada obra são apresentadas a seguir.

3.3.1 *Chacarera*

Duas versões de *Chacarera* são comparadas neste aparato crítico. A primeira é a versão publicada pela Max Eschig em 1929 (EME.V), e a segunda é a versão manuscrita encontrada no Museo de la Música de Barcelona (Ms.MMB). O manuscrito não apresenta a caligrafia do compositor, mas de um copista. É possível identificar essa mesma caligrafia em diversas outras obras de Broqua, em especial no Museu Histórico Nacional (MHN), em Montevideu, como, por exemplo, no manuscrito para piano de *Milongueos* (Ms.P.MHN).

Não é possível afirmar de forma inequívoca que o manuscrito é anterior à publicação, visto que não é assinado nem datado. As duas versões (EME.V e Ms.MMB) apresentam divergências pontuais, e o manuscrito parece ter sido escrito pouco tempo antes da publicação (o nível de detalhamento, digitações e semelhança com a EME.V indica não ser uma versão inicial, muito anterior à publicação). O Ms.MMB apresenta rasuras escritas a lápis feitas por Broqua, como é possível ver na Figura 22.

Figura 22 – Duas rasuras de A. Broqua na *Chacarera* (Ms.MMB)



Fonte: BROQUA, partitura manuscrita de *Chacarera*, s/d.

O fato de estar digitado e com pequenas rasuras tampouco é conclusivo em relação à cronologia do manuscrito. O nível de detalhamento da partitura, com digitações, traços para ataque de polegar (com indicação escrita para tal) e uso de *pizzicato*, por exemplo, parecem intervenções do revisor, e não algo idealizado pelo compositor. A digitação detalhada, por exemplo, indica que o manuscrito já havia sido revisado por Emilio Pujol. A versão publicada (EME.V) não apresenta profundas divergências em relação ao material musical; as divergências são mais no sentido de ajustes idiomáticos e modificações em relação à escrita

de figurações rítmicas, ajustadas para melhor representar o resultado sonoro a partir da digitação proposta.

Não há informações sobre esta *Chacarera* ter sido escrita para outra instrumentação.

3.3.2 *Milongueos*

Cinco versões de *Milongueos* são comparadas, duas para violão (EME.V e Ms.MMB) e três para piano (EME.P, Ms.P.MHN e Ms.P.Br.MHN). As publicações da editora Max Eschig datam de 1928 e 1929 para piano e violão, respectivamente. Os manuscritos não estão assinados nem datados, o que dificulta o estabelecimento de uma linha temporal e uma filiação estemática clara dos materiais. Em relação às duas versões para violão, é possível inferir que o Ms.MMB é anterior à EME.V. O Ms.MMB possui rasuras de uma possível revisão realizada por Miguel Llobet. Não há assinatura do revisor, mas a caligrafia é semelhante à encontrada em outros materiais dele. Algumas dessas modificações podem ser vistas na versão publicada (EME.V), indicando ser o manuscrito uma fonte cronologicamente anterior à publicação (hipótese apresentada no aparato crítico).

Entre as versões para piano, o Ms.Br.P.MHN se destaca por ser o único com a caligrafia do compositor. De forma geral, essa versão é bastante semelhante à Ms.P.MHN, que é, provavelmente, uma versão de copista realizada a partir do Ms.Br.P.MHN. A versão editada (EME.P) foi revisada por Henri Cliquet-Pleyel e possui algumas modificações, se comparada a essas versões. Como o foco deste trabalho é as versões para violão, algumas das divergências entre as versões para piano são comentadas no aparato, e outras aparecem apenas no Apêndice 2, *Quadro com as divergências*.

A versão publicada com a revisão de Miguel Llobet (EME.V) é, entre as cinco fontes comparadas, a que apresenta divergências mais notáveis. É possível notar trechos inteiros modificados e indicações musicais que não aparecem nas demais versões, sustentado a hipótese de interferência do revisor. A partir da comparação, são analisadas tais modificações e conjecturados os motivos de Llobet para realizá-las. As demais versões apresentam mais semelhanças entre si em relação ao material composicional. Como detalhado nas normas de edição específicas de *Milongueos* (5.3), o Ms.MMB e o Ms.Br.MHN.P (para violão e piano, respectivamente) são as fontes utilizadas como texto-base para a edição crítico-interpretativa (EC.M).

3.3.3 *Ritmos Camperos*

Duas versões de *Ritmos Camperos* são comparadas: a versão publicada pela editora Max Eschig (EME.V) e manuscrita encontrada no Museo de la Música de Barcelona (Ms.MMB). O manuscrito não está assinado nem datado, todavia, é possível afirmar que o Ms.MMB é anterior à publicação. Informações obtidas em cartas, além do fato de ter outro título e estar em outra tonalidade, são suficientes para essa inferência. Em carta, Miguel Llobet escreve a Emilio Pujol: “Mantive a mesma tonalidade que ouvi de você, isto é, em Lá” (LLOBET, carta de 10 de março de 1925). Embora não seja possível afirmar com certeza que eles tratam deste manuscrito específico na carta, pelo fato de o Ms.MMB estar em mi maior já indica sua primazia à versão em lá maior.

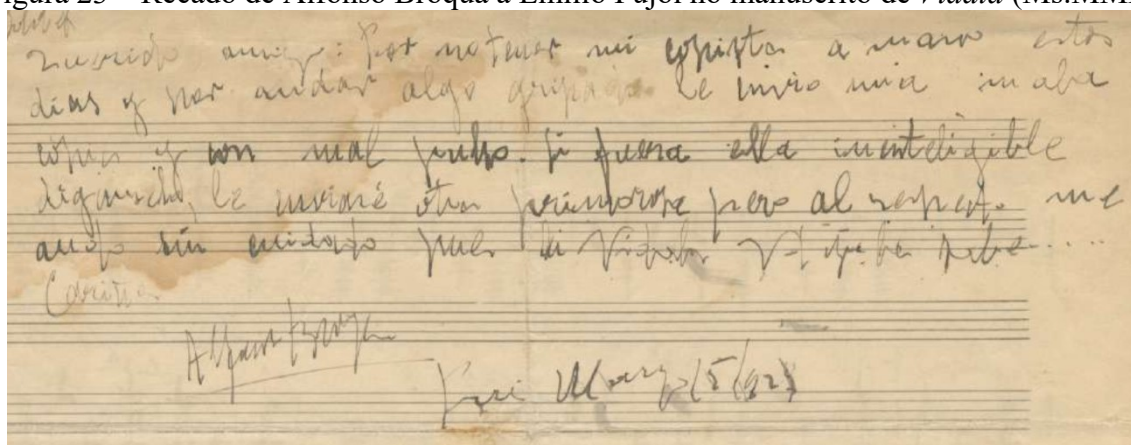
Para além da mudança de tonalidade, a EME.V e o Ms.MMB apresentam divergências evidentes. Alguns trechos, em especial mais ao final da obra, são modificados, praticamente reescritos por Llobet. O revisor também rearmoniza alguns acordes (isso também é indicado em cartas entre Llobet e Pujol). A edição crítico-interpretativa utiliza o Ms.MMB como texto-base e, inclusive, mantém a tonalidade de mi maior. Como a obra foi revisada por Llobet em lá maior, poucas digitações podem ser aproveitadas. O Ms.MMB não tem indicações de revisão, logo, algumas passagens da edição crítico-interpretativa (EC.RC) precisaram ser ajustadas pelo autor e pelo orientador deste trabalho. Essas situações são apresentadas e detalhadas no aparato crítico.

3.3.4 *Vidala*

Três versões de *Vidala* são comparadas, duas para violão e uma para piano. A única versão manuscrita para violão encontra-se no Museo de la Música de Barcelona (Ms.MMB). O Ms.MMB de *Vidala* é o único manuscrito indubitavelmente de punho do compositor entre os quatro aqui pesquisados. Em comparação às versões editadas, este manuscrito é o material de maior relevância e interesse, por se tratar de uma fonte anterior às publicações para piano e violão (EME.V e EME.P) e por ser menos conhecido pelos violonistas; utilizá-lo como texto-base amplifica sua exposição.

O Ms.MMB possui um recado do compositor a Emilio Pujol, assinado em cinco de março de 1927, como mostra a Figura 23 a seguir.

Figura 23 – Recado de Alfonso Broqua a Emilio Pujol no manuscrito de *Vidala* (Ms.MMB)



Fonte: BROQUA, partitura manuscrita de *Vidala*, 1927.

O trecho é transcrito na citação abaixo, visto que a caligrafia do compositor é de difícil compreensão (estão entre colchetes os trechos e/ou palavras não identificadas ou que não temos certeza de sua exatidão):

Querido amigo: por no tener mi copista a mano estos dias y por andar algo gripado le envio [mía mala] copia y con mal pulso. Si fuera ella ininteligible digameselo, le invarié otra primorosa pero al respecto me ando sin [cuidado] pues la *Vidala* V. [que la sabe]...

Cariños.

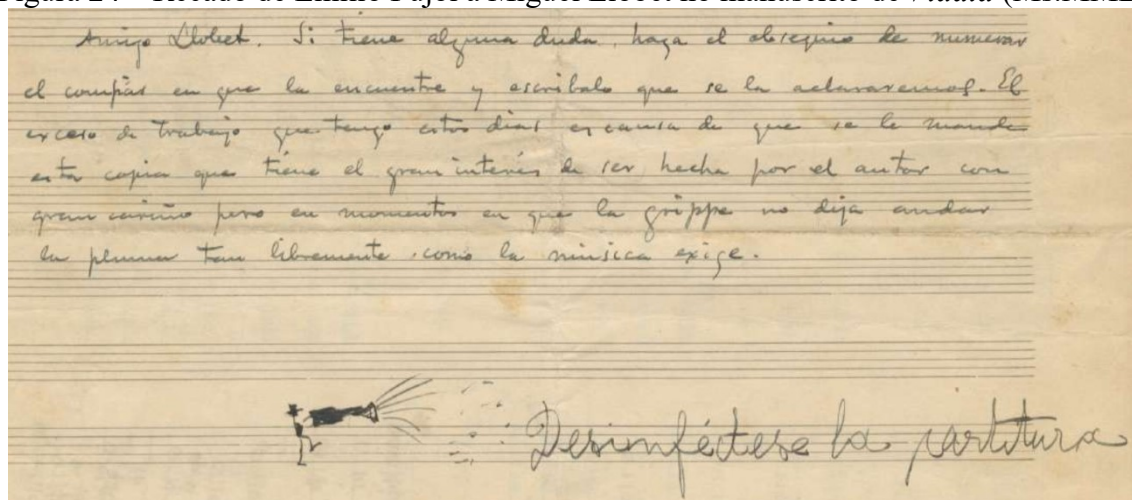
Alfonso Broqua. Paris, marzo/5/1927.

Cronologicamente dois anos anterior à versão publicada para violão, o Ms.MMB possui divergências, analisadas no aparato crítico, que permitem deduzir que a obra já havia sido revisada por algum violonista, muito provavelmente Emilio Pujol. O nível de detalhamento da partitura, com digitações e uma indicação escrita do traço para ataque de polegar, por exemplo, não seria óbvio e/ou intuitivo para um compositor não violonista. Seria surpreendente e improvável, portanto, que essa tenha sido a primeira versão da *Vidala*, pela quantidade de detalhamentos. Nos Ms.MMB de *Milongueos* e *Danza Campera*, por exemplo, a escrita do compositor não indica que este estivesse tão ciente dos limites e das possibilidades do violão.

Emilio Pujol destaca a Llobet que “esta cópia tem o grande interesse de ser feita pelo autor”¹⁵⁸, em outro recado encontrado na partitura:

¹⁵⁸ Original: “esta copia que tiene el gran interes de ser hecha por el autor”.

Figura 24 – Recado de Emilio Pujol a Miguel Llobet no manuscrito de *Vidala* (Ms.MMB)



Fonte: BROQUA, partitura manuscrita de *Vidala*, 1927.

Transcrição do recado (entre colchetes uma palavra não identificada):

Amigo Llobet. Si tiene alguna duda haga el obsequio de numerar el compás en que la encuentre y escribalo que se la aclararemos. El exceso de trabajo que tengo estos días es [?] de que se le mande esta copia que tiene el gran interés de ser hecha por el autor con gran cariño pero en momento en que la gripe no deja andar la pluma tan libremente como la música exige.
Desinfectese la partitura¹⁵⁹.

A versão publicada (EME.V) foi revisada e editada por Emilio Pujol, e não apresenta modificações substanciais em relação ao material musical do manuscrito. Em geral, as divergências atuam no sentido de tornar a obra idiomáticamente ainda mais próxima aos ideais instrumentais de Pujol. Por exemplo, da mesma forma que ocorre em outras obras, há modificações em relação à escrita de figurações rítmicas, ajustadas para melhor representar o resultado sonoro a partir da digitação proposta pelo revisor.

Não foram encontrados, durante a realização desta pesquisa, manuscritos da versão para piano. Todavia, de acordo com Berrocal, há um manuscrito desta obra, adaptada para piano, na coleção de Ricardo Viñes (BERROCAL, 2007).

¹⁵⁹ Ao lado do pedido do texto “desinfectese la partitura”, há um curioso desenho, simulando um borrifar de desinfetante. Não é possível traçar uma relação direta com a gripe espanhola, que ocorreu ao final da década anterior, todavia, o cuidado de Pujol pode ser reflexo de algum tipo de cuidado estimulado pela pandemia, mesmo após seu fim oficial. Ainda a nível de curiosidade, esta investigação ocorreu durante a trágica pandemia de covid-19. O ato de desinfetar tornou-se recorrente na rotina de todos, e esse desenho na partitura foi uma surpresa e coincidência para os autores.

3.4 NORMAS GERAIS DE EDIÇÃO

Cada obra editada neste trabalho apresenta características distintas em relação às fontes utilizadas e às particularidades destas, e a análise e comparação das fontes, visando a edição crítico-interpretativa, ajusta-se a essas peculiaridades. Porém, algumas normas gerais de edição podem ser estabelecidas:

- Dedicatórias: são mantidas as dedicatórias de EME.V.
- Indicação de digitações: a EME.V e alguns dos Ms.MMB recebem a indicação que a digitação foi realizada por Emilio Pujol ou por Miguel Llobet. Na EME.V, esse texto aparece em francês e com o nome do revisor em letras maiúsculas, por exemplo, *Doigté par E. PUJOL*. Como na EC.C, a digitação é realizada pelo autor e pelo orientador deste trabalho, é escrito em português: *digitação de Cauã Canilha e Daniel Wolff*.
- Indicações de pestana: nas edições crítico-interpretativas, é utilizada a abreviação C (de *ceja*) com números cardinais; por exemplo, uma pestana na primeira casa é notada como C1. Nos casos de meia-pestana, é acrescentado o símbolo $\frac{1}{2}$; por exemplo, uma meia-pestana na primeira casa é notada como $\frac{1}{2}$ C1.
- Indicações metronômicas: são acrescentadas as indicações metronômicas de EME.V.
- Numeração da obra: nas EC, as obras não são numeradas, como ocorre na EME.V.

4 CHACARERA

4.1 APRESENTAÇÃO

Chacarera é a terceira das *Evocaciones Criollas* para violão. A *chacarera* é um gênero tradicional de dança argentina, de caráter vivo e rápido. O gênero possui fórmula de compasso ternária, apresentando ambiguidade entre as fórmulas de compasso 3/4 e 6/8, característica de gêneros sul-americanos. É a obra mais curta da série, com apenas trinta e quatro compasso, e durando, em média, menos de um minuto. Apesar disso, devido ao andamento rápido e às mudanças de posição constantes, as dificuldades técnicas encontradas a colocam entre as *Evocaciones* mais complexas de se tocar.

4.2 TRADIÇÃO DA OBRA

A primeira audição da obra data de 5 de fevereiro de 1927, como já detalhado na seção 3.2, *Obras para violão*. Em 27 de dezembro de 1927, é novamente tocada por Emilio Pujol em Barcelona, no Palau de la Música Catalana. Nesta pesquisa, não foi encontrado um número significativo de programas de recitais de Pujol, tornando difícil verificar e avaliar se este intérprete a manteve em seu repertório e quantas vezes a tocou. Em compensação, foram encontradas diversas ocorrências em programas de Miguel Llobet. O primeiro em que ele toca a *Chacarera* data de 7 de maio de 1929, em Córdoba, durante sua turnê pela Argentina e pelo Uruguai. Essa turnê teve quarenta e um recitais, e em oito destes a *Chacarera* foi tocada. Entre outubro de 1930 e fevereiro de 1931, durante uma turnê de Llobet na Europa, foram encontrados mais três programas que incluem a obra. Como comentado em *Obras para violão*, Ida Presti também tocou esta obra em 1947, em recital em homenagem a Broqua. A obra é dedicada a Regino Sainz de la Maza, mas não foram encontradas informações sobre este intérprete a haver tocado.

Há algumas críticas publicadas na época que avaliam positivamente a *Chacarera*, como a do periódico *La Publicitat* do dia 22 de novembro de 1928, no qual há uma crítica do concerto de Emilio Pujol e Matilde Cuervas do dia 16 do mesmo mês. É escrito que Pujol, em seu recital solo,

entra no período moderno com *Chacarera* (da suíte *Evocaciones Criollas*), uma dança camponesa do Rio da Prata, do formidável compositor uruguaio Alfonso Broqua. De todos os compositores modernos que escreveram para violão, Broqua é

aquele que dá a nota mais vigorosa. Tal como nos outros, há certa relutância em entrar plenamente na eloquência das cordas, que ainda não apreciam suficientemente, Broqua compreendeu amplamente a polifonia do instrumento, impondo-lhe efeitos de musicalidade surpreendente¹⁶⁰ (ELS CONCERTS CUERVAS-PUJOL, 1928).

As únicas gravações desta obra são as de Victor Landeira (2011) e Roberto Vallini (1993), em suas gravações integrais das *Evocaciones Criollas*.

4.3 NORMAS DE EDIÇÃO

O manuscrito (Ms.MMB) e a publicação (EME.V) são bastante semelhantes, com muitas passagens literalmente iguais. Como concordamos com várias das soluções encontradas nessas fontes, a edição (EC.C) é também igual a ambas em boa parte da partitura. Nas situações de divergências, analisadas no aparato crítico, o manuscrito Ms.MMB não é necessariamente utilizado como fonte preferencial, mesmo se tratando de um material provavelmente anterior à EME.V, menos conhecido entre os violonistas e que poderia ter uma preferência nesse sentido, a fim de ser mais amplamente divulgado. As situações de divergência são detalhadas no aparato, mas algumas das soluções apresentadas na EME.V tornam a obra mais exequível e idiomática, comparadas ao manuscrito, e são mantidas na EC.C.

Ambas as versões (Ms.MMB e EME.V) são digitadas. Os trechos que apresentam divergências importantes ou diferentes possibilidades de digitação são debatidos no aparato crítico, mas, em geral, há também concordância entre as digitações, e a EC.C acaba por adotar boa parte destas. Algumas digitações são iguais, mas escritas de modo ligeiramente diferente. São, portanto, a mesma. Nesses casos, a digitação notada em EC.C é apenas clara o suficiente para que não haja dúvidas. Devido à alta exigência técnica da obra, algumas digitações alternativas são apresentadas no aparato crítico. As digitações propostas — geralmente apresentadas como *ossia* na EC.C — buscam soluções técnicas mais acessíveis ou musicalmente diferentes, visando facilitar alguns trechos sem comprometer a qualidade artística.

¹⁶⁰ Original: “[...] entrà al període modern amb ‘Chacarera’ (de la suite ‘Evocacions ciolles’), dansa pagesa del Rio de la Plata, del formidable compositor uruguai Alfons Broquã. De tots els compositors moderns que han escrit per a guitarra, Broquã és el que dóna la nota més vigorosa. Així com en els altres existeix, certa prevenció a entrar de ple en l’eloquència de les cordes, per ells encara no prou avaloraes, Broquã há comprès amplament la polifonia de l’instrument, imposant-li efectes d’una musicalitat sorprenent.

Um procedimento percebido na EME.V, e que aparece em outras obras analisadas neste trabalho, é a escrita da figuração rítmica de forma a refletir a digitação proposta por Pujol. Nas edições crítico-interpretativas (EC), geralmente é dada preferência à manutenção da escrita original, com figurações mais de acordo com os motivos musicais do que com a digitação.

O Ms.MMB carece de indicações de dinâmica e possui poucas indicações de acentos e *marcados* (a exceção é um *marcato* no c. 7 de Ms.MMB). Por isso, na EC.C são adotadas as indicações da EME.V. Assim, tais divergências não são necessariamente citadas no aparato crítico.

4.4 APARATO CRÍTICO

Elementos pré-textuais, a) dedicatória: a versão publicada (EME.V) é dedicada a Regino Sainz de la Maza, enquanto o manuscrito (Ms.MMB) não apresenta dedicatória. A grafia publicada na EME.V é *A Regino SAINZ de la MAZA*. Na edição aqui proposta (EC.C), a dedicatória é grafada sem o uso de caixa alta e em itálico: *A Regino Sainz de la Maza*.

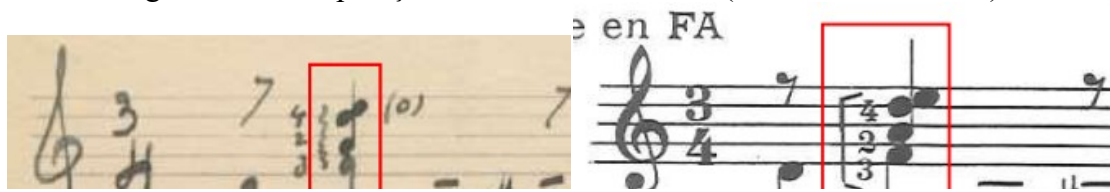
b) digitação: na EME.V o nome do responsável pela digitação é escrito em francês, visto que a editora Max Eschig é francesa: *Doigté par E. PUJOL*. No Ms.MMB aparece em espanhol, rasurado a lápis por Broqua, *digitacion de Emilio Pujol*. Na EC.C, é escrito em português: *Digitação de Cauã Canilha e Daniel Wolff*, como colocado em 3.4, *Normas gerais de edição*.

c) indicação de andamento: no Ms.MMB, a indicação é *Animato y rítmico*, enquanto em EME.V é *Animato g rítmico*, apresentando-se indicação de semínima a 132bpm. Na EC.C, é mantida a escrita da versão manuscrita e acrescentada a indicação metronômica.

d) indicação de *scordatura*: em ambas as versões, a sexta corda é afinada em fá2. No manuscrito, é escrito em espanhol (*6ª cuerda en Fa*), e na versão publicada, em francês (*6º corde en FA*). Na EC.C, esta indicação está em português: 6ª corda em Fá.

c. 1, a) divergência na indicação de ataque do acorde: no Ms.MMB, o acorde da segunda colcheia recebe indicação de ser arpejado, enquanto na EME.V recebe o traço que indica ataque de polegar em todas as notas¹⁶¹.

Figura 25 – Comparação do c. 1 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)



Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Chacarera*, grifos do autor.

Essa indicação de acorde arpejado no Ms.MMB é a única nesta versão e não aparece na EME.V. Já o traço de ataque do polegar é utilizado em outras situações em ambas as versões. A partir disso, é possível deduzir duas possibilidades: 1) o compositor realmente escreveu somente esse acorde arpejado; ou 2) houve algum “erro” do compositor ou copista no trecho (erro que não se repete no decorrer da partitura). Instrumentalmente, ambas as indicações têm realização semelhante – o polegar toca todas as notas nas quatro primeiras cordas, e a escolha de uma ou outra situação não chega a interferir na execução do trecho. Interpretativamente, o acorde arpejado costuma ser mais lento enquanto o ataque de polegar visa emular um único ataque, com todas as notas soando ao mesmo tempo. Na EC.C, é utilizado o traço de ataque do polegar, como na EME.V, mantendo um único padrão na edição.

b) divergência na indicação de dinâmica: na EME.V, há indicações de *f* e de *crescendo*, que são utilizadas na EC.C. Nos casos de divergência de dinâmica, EC.C mantém a escrita da EME.V, como já citado nas normas de edição. Por isso, essas divergências não serão mais citadas neste aparato.

c. 2, divergência nas indicações de articulação (acentos e *marcados*): Ms.MMB possui também poucas indicações de acentos e *marcados*, sendo adotadas na EC.C as indicações da EME.V. Isso já foi apontado em 4.3, *Normas de edição*, da mesma forma que a divergência de dinâmica acima, portanto, tais divergências não serão mais citadas neste aparato.

¹⁶¹ Este traço é descrito em nota de rodapé do manuscrito de *Vidala*.

c. 3, a) divergência na escrita de pausas: as pausas da voz superior que são escritas no Ms.MMB são omitidas na EME.V. No EC.C, as pausas (destacadas em vermelho na Figura 26) visam uma maior clareza da escrita das vozes, visto que não há uma justificativa clara para a omissão (uma possibilidade seria tornar a diagramação da partitura mais limpa).

Figura 26 – Comparação do c. 3 de *Chacarera* (EC.C e EME.V)

Fontes: autor (2024) e EME.V (BROQUA, 1929).

b) divergência na indicação de pestana: na EME.V, há uma indicação de pestana quinta casa (em vermelho na Figura 27) que não aparece no Ms.MMB.

Figura 27 – Comparação do c. 3 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

Existem pestanas escritas no Ms.MMB, portanto, essa ausência pontual pode ter sido escolha ou esquecimento, não há como inferir. Instrumentalmente, a diferença entre a utilização ou não da pestana está na digitação da nota mi³. Sem pestana, a corda é pressionada apenas pela ponta do dedo 1; com a pestana, é pressionada por tal dedo esticado. Em ambas as situações, a nota mi⁴ pode ser sustentada como semínima. Na EC.C, é utilizada a digitação sem pestana, tal qual o Ms.MMB, por apresentar uma menor movimentação da mão (e consequente menor demanda técnica).

c. 3-5, digitação alternativa: a digitação alternativa para a passagem dá preferência para a utilização da terceira corda, das primeiras posições e de cordas soltas (sol³ e si³, terceira e segunda cordas, respectivamente). Essa digitação, com menos mudanças de posição,

facilita no cuidadoso controle sonoro que a utilização de *pizzicato* no trecho exige. Neste trecho, é mantida a digitação do Ms.MMB, e a digitação alternativa é escrita como *ossia*. Na Figura 28, estão destacadas em vermelho as digitações divergentes em relação às fontes.

Figura 28 – Digitação dos c. 3-5 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

The figure shows two staves of musical notation for measures 3, 4, and 5 of 'Chacarera'. The top staff has a treble clef and a 3/8 time signature. It features a sequence of notes with red fingering numbers: 0, 1, 2, 3, 0, 1, 3, 0, 1, 2, 3, 0, 1. The bottom staff has a bass clef and a 3/8 time signature. It features a sequence of notes with red fingering numbers: 1, 2, 2, 4, 1, 2, 3, 0, 1, 2, 1, 2. There are also red markings for accents and slurs. The word 'ossia' is written above the second measure of the top staff.

Fonte: o autor (2024).

c. 4, a) divergência na indicação de pestana: em Ms.MMB, a pestana é escrita com *C*, e em EME.V, com *B*. A mesma diferença entre manuscrito e versão publicada é apontada no aparato crítico de *Vidala* (nos manuscritos de *Milongueos* e *Ritmos Camperos* não são notadas indicações de pestana). O padrão adotado nas edições (EC) deste trabalho é *C* e números arábicos.

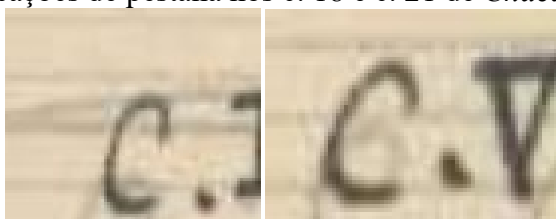
Figura 29 – Comparação do c. 4 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

The figure compares two versions of measure 4 of 'Chacarera'. On the left, a photograph of the manuscript (Ms.MMB) shows the notation with red boxes around 'C.VII' and 'C.IV'. On the right, a printed musical score (EME.V) shows the notation with red boxes around 'B.VII' and 'B.III'. The notation includes a treble clef, a 3/8 time signature, and various musical notations like accents and slurs.

Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Chacarera*, grifos do autor.

Como curiosidade, é possível perceber em segundo plano, na Figura 30, nos c. 18 e c. 21, uma notação diferente de pestana, feita a lápis, com números arábicos (C.3° e C.6°).

Figura 30 – Indicações de pestana nos c. 18 e c. 21 de *Chacarera* (Ms.MMB)

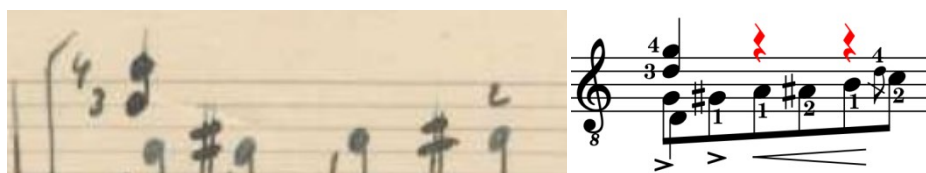


Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) de *Chacarera*.

b) divergência de dedilhado de mão direita: nas Figuras 28 e 29, na EME.V, percebe-se duas indicações de *i* (indicador de mão direita) nas notas mi⁴, quarta e sexta colcheia do compasso. São as únicas indicações de mão direita que aparecem nesta edição. No Ms.MMB, não há tais indicações; os demais dedilhados de mão direita propostos nas edições crítico-interpretativas (EC) são sugestões do autor e do orientador deste trabalho.

c. 5, a) divergência na escrita de pausas: as pausas escritas em EME.V (destacadas em vermelho na Figura 31) são omitidas em Ms.MMB. Como já citado no c. 3, esta omissão parece ter sido no sentido de tornar a leitura da partitura mais limpa. Todavia, no c. 3 a omissão foi em EME.V e no c. 5 é em Ms.MMB. Como padrão, em EC.C estas pausas são sempre escritas.

Figura 31 – Comparação do c. 5 de *Chacarera* (Ms.MMB e EC.C.)



Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) de *Chacarera* e autor (2024).

b) divergência de notas (omissão): a semínima ré³, na primeira colcheia de Ms.MMB, é omitida em EME.V.

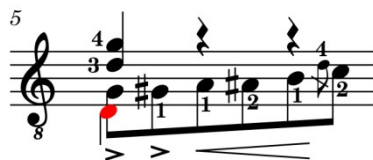
Figura 32 – Comparação do c. 5 de *Chacarera* (Ms.MMB e EC.C.)



Fonte: o autor (2024).

Uma possibilidade para tal omissão seria deixar a melodia em colcheias na voz mais grave, melodicamente mais clara e com menor risco de ambiguidade em relação à distribuição das vozes. Em EC.C (Figura 33) é mantida a nota ré³ e as digitações escritas no Ms.MMB.

Figura 33 – c. 5 de *Chacarera* (EC.C.)



Fonte: o autor (2024).

c. 6, a) deslocamento do acorde: em Ms.MMB, o acorde inicial (lá menor) é escrito no primeiro tempo, com uma apoiatura no baixo lá²; em EME.V, o acorde é escrito no segundo, e a nota lá² no primeiro tempo (não mais como apoiatura, mas como nota real). De certa forma, em EME.V, a duração da apoiatura do baixo (lá²) aumentou, deslocando o acorde (lá menor) para o segundo tempo. A diferença na realização sonora dessas diferentes escritas é que, em Ms.MMB, a nota lá² é levemente antecipada em relação ao primeiro tempo (um pouco antes do acorde), enquanto em EME.V a nota lá² soa simplesmente como uma semínima. Teoricamente, a nota lá² seria mais curta em Ms.MMB que em EME.V. Se, por um lado, a escrita de EME.V torna a passagem tecnicamente um pouco mais fácil, ao dar mais tempo para a montagem do acorde, por outro, ela desloca o acento gerado pelo acorde para o segundo tempo. Em EC.C é mantida a escrita de Ms.MMB, com o acorde (e acento rítmico) no primeiro tempo e apoiatura na nota lá².

Figura 34 – Comparação do c. 6 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V.)

Fonte: o autor (2024).

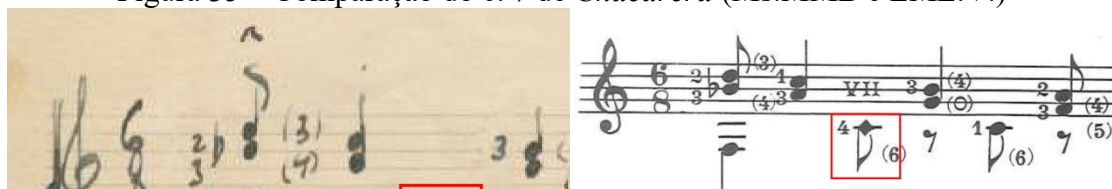
b) divergência na indicação textual: a indicação de *cantábile* na EME.V não aparece no manuscrito e é utilizada em EC.C. O mesmo ocorre no c. 20.

c) divergência na barra de compasso: em EME.V, é utilizada a barra dupla entre este e o próximo compasso, enquanto em Ms.MMB é utilizada a barra simples. É a única situação em Ms.MMB na qual não é utilizada barra dupla antes de uma mudança de fórmula de compasso (que varia entre 3/4 e 6/8), indicando possível erro ou esquecimento corrigido na publicação. Por isso, a barra dupla é utilizada em EC.C.

c. 7, divergência na indicação de articulação (*marcato*): como já citado nas normas de edição, EME.V é mais abundante em relação às indicações de dinâmicas, acentos e *marcato*. No Ms.MMB, o único *marcato* aparece na primeira colcheia deste compasso (Figura 35), e não consta na EME.V. Por ser a única indicação de *marcato* em Ms.MMB, não apresentar coerência de utilização e ter sido removido da versão publicada, ele não é utilizado em EC.C.

c. 7 e c. 9, divergência de cor da cabeça da nota: em Ms.MMB, as cabeças das notas produzidas em harmônicos são brancas, enquanto em EME.V são pretas. Em ambos os casos, as notas são harmônicas; então há uma diferença de notação que não resulta em uma diferença musical, muda apenas a cor da cabeça da nota, como destacado na Figura 35. Em EC.C, são pretas devido à maior facilidade de diagramação. O mesmo acontece no c. 9.

Figura 35 – Comparação do c. 7 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V.)



Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Chacarera*.

c. 8, divergência de figuração rítmica: a nota fá2 (destacada na Figura 36) é semínima em Ms.MMB e mínima em EME.V. A mudança para mínima destaca um possível aproveitamento da ressonância da sexta corda solta, visto que esta só é tocada novamente na nota dó3, no terceiro tempo (considerando a digitação de EME.V). É um exemplo de passagem em que Pujol busca representar na partitura as figurações rítmicas de acordo com o resultado sonorodas digitações propostas. É a única passagem na qual essa figuração foi mudada em EME.V, por ser instrumentalmente viável. Embora a escrita na EME.V aproveite um tempo a mais de ressonância da nota fá2, esta nota também pode ser apagada a fim de

durar uma semínima. Em EC.C, é notada como semínima, tal qual o manuscrito, mantendo o padrão de escrita da obra.

Figura 36 – Comparação do c. 8 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c. 7-9, digitação alternativa: a digitação da passagem, no Ms.MMB e na EME.V, é bastante exigente técnica e musicalmente devido às mudanças de posição e à produção dos harmônicos. A digitação alternativa apresenta menos saltos e, a partir do c. 8, é realizada na primeira posição. A melodia aguda no c. 7 é digitada toda na terceira corda, a fim de alcançar maior unidade de timbre (na digitação original varia entre a terceira e quarta corda). As notas graves são tocadas todas com sons naturais, sem harmônicos, gerando uma maior ressonância grave do instrumento e deixando a sonoridade da passagem mais cheia. Na Figura 37, estão destacadas em vermelho as digitações em divergência com as fontes.

Figura 37 – c. 7-9 de *Chacarera*, EC.C com *ossia*

Fonte: o autor (2024).

c. 10, a) divergência na figuração rítmica: novamente, Pujol em EME.V aproxima a escrita do ritmo ao seu resultado sonoro ao violão. Em Ms.MMB a nota dó3 do primeiro

tempo é uma semínima e as notas mi3 e sol3 são mínimas pontuadas; em EME.V as três notas são mínimas.

Figura 38 – Comparação do c. 10 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

The figure shows two musical staves for measure 10 of 'Chacarera'. The top staff, labeled 'Ms.MMB', shows a treble clef with a 3/4 time signature. It features a dotted half note for mi3 and sol3, with a red arrow pointing to the first finger on the first note and another red arrow pointing to the second finger on the second note. The bottom staff, labeled 'EME.V', shows the same treble clef and time signature. It features three eighth notes for mi3, sol3, and dó3, with red arrows pointing to the second and third fingers on the first two notes and a red arrow pointing to the first finger on the third note. Both staves have a '10' above the first measure and a '8' below the first measure.

Fonte: o autor (2024).

Nessa passagem, a figuração rítmica das notas mi3 e sol3 em Ms.MMB não é executável ao violão, pois, pela digitação proposta, só alcançam durar uma mínima, como escrito em EME.V. Os mesmos dedos 2 e 3, que digitam respectivamente as notas mi3 e sol3 no primeiro tempo, também digitam mi4 e sol4 no terceiro tempo; assim, mi3 e sol3 são silenciadas na mudança de posição no terceiro tempo. Também é uma mínima a nota dó3 em EME.V, o que possibilita uma interpretação no sentido de pensar essas três notas (dó3, mi3 e sol3) como uma unidade textural com duração de dois tempos. No Ms.MMB, a nota dó3 é uma semínima (enquanto mi3 e sol3 são mínimas pontuadas), sugerindo uma interpretação de divisão em duas texturas. Porém, tal efeito textural, a duas vozes, dificilmente se efetua nessa passagem, tal sutileza de apagamentos não soam de forma tão clara ao violão nesse andamento. No c. 24, o mesmo material temático é escrito em semínimas, de forma que não há coerência e unidade de escrita entre ambas as passagens. Pelas razões apresentadas e pela melhor clareza de escrita, em EC.C essas três notas são escritas com a figuração rítmica de mínimas, como em EME.V.

b) divergência na escrita de pausas: em destaque na Figura 38, na EME.V são acrescentadas pausas de semínimas omitidas em Ms.MMB.

c. 11, divergência na indicação de pestanas: nas duas versões, Ms.MMB e EME.V, há traços de prolongamento após a indicação de pestana, porém, estes estão em locais diferentes: na EME.V, a primeira pestana, na sétima posição, tem esse traço; e em Ms.MMB, a segunda pestana, na sexta posição, tem esse traço, como destacado na Figura 39.

Figura 39 – Comparação do c. 11 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

A primeira pestana, na sétima posição, não é uma digitação realmente necessária, visto que o dedo 1 é utilizado somente para pressionar a nota dó₃. Diferente é o caso da segunda, na sexta posição, necessária para que a nota fá₄ semínima mantenha a sua duração. Na EC.C, na Figura 40, é adotado o traço de prolongamento apenas na segunda pestana, sexta posição.

c. 12, a) divergência na indicação de pestana: tal qual no compasso anterior, há divergência no traço de duração da pestana: no Ms.MMB, há o traço, e na EME.V, não. Todavia, como no c. 11, essa pestana não é necessária. Além de pressionar apenas uma nota, ela tem que ser logo desfeita para que a nota sol₃ seja tocada na terceira corda solta. Na EC.C, é mantida a indicação de pestana sem o traço, como em EME.V, e, na *ossia*, é sugerida a digitação sem pestana, apenas com a indicação de posição [VII].

Figura 40 – Comparação do c. 12 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de nota (omissão): a nota dó₄ que aparece no Ms.MMB, em vermelho na Figura 41, é removida na EME.V. Na EC.C, essa omissão é mantida. A dificuldade técnica

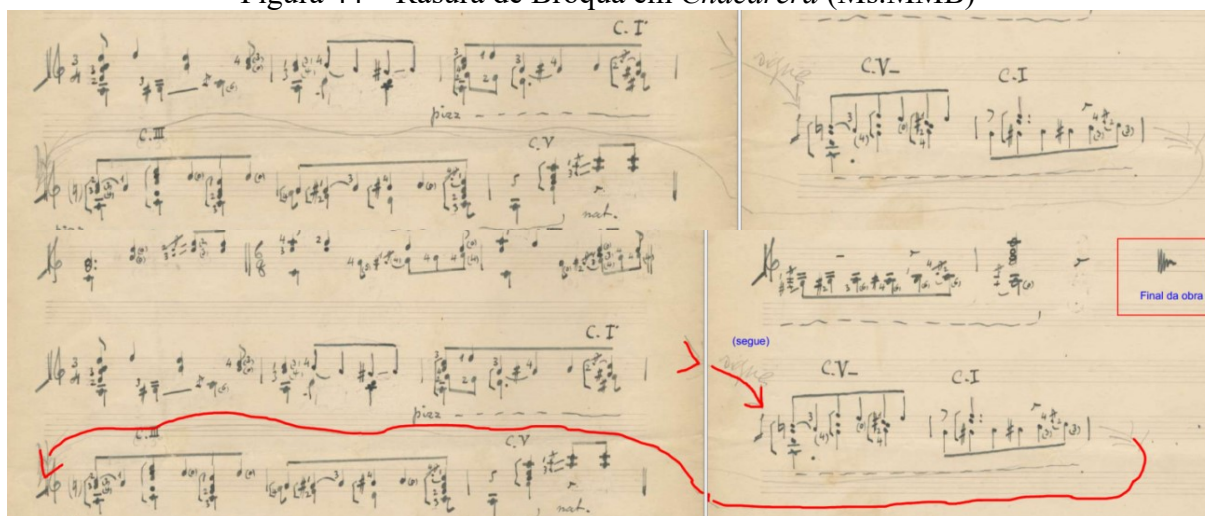
c. 13-14, **digitação alternativa:** nestes compassos, as digitações do Ms.MMB e da EME.V são iguais e foram mantidas na EC.C. A digitação por nós proposta é colocada como *ossia*, e remove a ornamentação (arraste e apoiatura), visando utilizar menos mudanças de posição. Na Figura 43, são destacadas em vermelho as digitações alteradas.

Figura 43 – Digitação alternativa para o c. 13 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

The image shows two staves of musical notation for measures 13 and 14. The top staff is measure 13, and the bottom staff is measure 14. Both are in 3/4 time. The notation includes notes, rests, and fingerings. Red circles highlight specific changes in the fingerings compared to the original manuscript. In measure 13, the first staff has a red circle around the '1' fingering on the second measure, and the second staff has red circles around the '2' and '3' fingerings on the first measure. In measure 14, the first staff has red circles around the '1' and '2' fingerings on the first measure, and the second staff has red circles around the '1' and '2' fingerings on the first measure.

Fonte: o autor (2024).

c. 16-17, **compassos escritos ao final do manuscrito:** no Ms.MMB, os c. 16 e 17 estão escritos ao final da partitura, e não na sequência normal da obra. Há uma seta, riscada a lápis muito provavelmente por Broqua (pela caligrafia), indicando que tais compassos se encontram ao final da partitura. A suposição mais óbvia para tal é o esquecimento do copista. Embora não seja possível diagnosticar o motivo com clareza, é uma divergência que não acarreta dificuldades ou problemas para a análise. A diferente localização na partitura não altera a comparação neste aparato crítico. As duas figuras abaixo, Figuras 44 e 45, são recortes do Ms.MMB: a primeira é o manuscrito original, e a segunda, o mesmo, mas com as rasuras, a palavra *segue* e a barra de final da obra destacados.

Figura 44 – Rasura de Broqua em *Chacarera* (Ms.MMB)

Fonte: Ms.MMB de *Chacarera* (BROQUA, s/d), grifos dos autor.

c. 17, divergência na figuração rítmica: no Ms.MMB, as notas ré4 e fá4, destacadas abaixo, são semínimas pontuadas, e, na EME.V, são colcheias.

Figura 45 – Comparação do c. 17 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

É tecnicamente viável, além de desejável, que as duas notas tenham maior duração, como escrito no MS.MMB. Na EC.C, também é utilizada a figuração de semínimas pontuadas.

c. 18, divergência no acidente de precaução: a nota sol3 recebe um bequadro de precaução no início do compasso no Ms.MMB, devido ao sol#3 do compasso anterior, que não aparece em EME.V. Este bequadro não é colocado na EC.C.

c. 17-18, digitação alternativa: na EC.C, é mantida a digitação das fontes, e é proposta uma digitação alternativa na *ossia*. No c. 17, ao invés da pestana na primeira casa, é colocada uma meia-pestana, visto que é necessário digitar apenas a terceira e a primeira

corda. Também são propostas digitações, marcadas em vermelho na Figura 46, visando menos mudanças de posição.

Figura 46 – c. 17-18 de *Chacarera*(EC.C com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

As notas sol3 e si3, primeiras colcheias do c. 18, podem ser digitadas como cordas soltas, modificando, conseqüentemente, o dedilhado de mão direita, que não pode mais ser realizado com o ataque de polegar. O dedilhado provavelmente utilizado é *pim* ou *pma*.

c. 19, divergência na digitação: a nota lá#3 é digitada com dedo 4 no Ms.MMB e com dedo 3 na EME.V. O resultado musical dessas diferentes digitações não apresenta diferenças musicais e técnicas consideráveis. Na EC.C, é digitada com o dedo 4, evitando repetir o dedo 3 nas notas lá3 e lá#3, proporcionando maior fluência técnica.

Figura 47 – c. 19 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c. 20, divergência na indicação textual: tal qual o c. 6, a indicação *cantabile* da EME.V é mantida na EC.C.

colcheias: no Ms.MMB, é possível utilizar o dedo 1 como guia na primeira corda, entre as notas ré5 e dó5; na EME.V, o dedo 3 pode ser guia na segunda corda, entre as notas sib4 e lá4; e na digitação alternativa, o dedo 4 pode ser guia entre estas mesmas notas, sib4 e lá4. Algo semelhante ocorre na mudança de compasso na EME.V, em que os dedos 1 e 2 podem ser guias para as notas sib4 e ré5. Na Figura 49, também é possível notar que do Ms.MMB não há arraste entre os compassos, diferentemente da EME.V (que escreve também a apojetura). Na digitação alternativa, é escrito um arraste dos dedos 1 e 2, mas as notas tocadas na sequência são digitadas com os dedos 3 e 4. Ou seja, na prática, esse arraste começa com dedos diferentes dos utilizados na chegada, mas o efeito ainda funciona. Visto que não há consenso entre as fontes, a digitação alternativa é utilizada na EC.C, por ser uma mescla das outras duas e por considerá-la tecnicamente mais fluente.

c. 23, a) divergência de nota (omissão): a nota fá4 do Ms.MMB foi removida na EME.V. O revisor, Emilio Pujol, provavelmente retirou a nota fá4 (que aparece dobrada com fá3) visando maior facilidade técnica e fluência musical. Essa nota também é removida na EC.C.

Figura 50 – Comparação do c. 23 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

The figure displays two musical staves for measure 23 of the piece 'Chacarera'. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is labeled 'EME.V'. Both staves show a treble clef and a common time signature. The Ms.MMB staff has a red dot on the note fá4, which is omitted in the EME.V staff. The notation includes various note values and rests, with a '23' above the first staff and an '8' below the first staff of each system.

Fonte: o autor (2024).

b) divergência na figuração rítmica: no Ms.MMB, todas as notas mais graves são escritas como colcheias, enquanto na EME.V a primeira, a terceira e a quinta destas colcheias são escritas como semínimas, soando harmonicamente com as colcheias seguintes.

Figura 51 – Comparação do c. 23 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

A solução adotada na EME.V é bastante idiomática, e é também utilizada na EC.C. As semínimas colocadas por Pujol, todas tocadas na sexta corda, podem manter a duração integral, pois as colcheias seguintes são tocadas na quarta corda. Caso o intérprete escolha articular os baixos em colcheias, como no Ms.MMB, a mão direita precisa abafar os baixos na sexta corda ao tocar a quarta¹⁶².

c) sugestão de omissão de nota: a nota lá4, na segunda colcheia da Figura 52, pode ser omitida, principalmente se o lá2 do início do compasso continuar soando, como debatido acima. Essa passagem exige saltos de posição tecnicamente difíceis no andamento da obra, e a solução visa maior fluência técnica e musical do trecho. Na EC.C, a nota lá4 é mantida, e na *ossia*, é proposta uma digitação na qual é removida.

¹⁶² Ao mesmo tempo em que abafa a sexta corda, o polegar pode manter-se antecipado para a próxima nota tocada nessa corda.

Figura 52 – c. 23 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 23-24, divergência na indicação de pestana: Na EME.V, a pestana na terceira casa, ao fim do compasso, tem traço que indica o prolongamento desta até o acorde no início do compasso seguinte. No Ms.MMB, são escritas duas indicações de pestana na terceira casa seguida, ao final do c. 23 e início do c. 24. Na EC.C, é mantido o traço, como na EME.V, pois, além de facilitar a visualização, deixa claro tratar-se da mesma pestana, que se mantém, e não de duas ações diferentes do dedo 1.

Figura 53 – Comparação do c. 23-24 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

Na EC.C, como visto na Figura 52, a primeira pestana do compasso (na décima terceira casa) é notada como meia-pestana, e a segunda (na sétima casa) é antecipada para a nota dó₃, pois é possível utilizá-la desde aí.

c. 24, divergência na ornamentação: no Ms.MMB, entre as notas dó3 e mi3 é notado um arraste. Na EME.V, além do arraste, é escrita uma apojatura sobre a nota mi3. Na EC.C, é mantida a versão do Ms.MMB, pois a escrita da apojatura não é necessária, não muda o resultado musical e instrumental da passagem.

Figura 54 – Comparação do c. 24 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

The figure shows two staves of musical notation for measure 24. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is labeled 'EME.V'. Both staves show a treble clef and a 3/8 time signature. The Ms.MMB version shows a slur over two notes, while the EME.V version adds an accent mark over the second note.

Fonte: o autor (2024).

c. 25-26, digitação alternativa: na EC.C, é mantida a digitação utilizada nas fontes (Ms.MMB e EME.V). Na Figura 55, é apresentada uma sugestão de digitação, colocada como *ossia*, na qual toda a melodia é tocada na primeira corda, favorecendo sua unidade tímbrica. Na *ossia*, estão destacadas em vermelhos as divergências de digitação.

Figura 55 – c. 25-26 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

The figure shows two staves of musical notation for measures 25 and 26. The top staff is labeled '25' and the bottom staff is labeled '26'. Both staves show a treble clef and a 3/8 time signature. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a C5 marking. The ossia version is shown in red.

Fonte: o autor (2024).

c. 26, divergência na indicação de pestana: tanto no Ms.MMB quanto na EME.V, no segundo tempo do compasso, há uma pestana na quinta casa. Na EME.V, esta recebe um traço de prolongamento, evidenciando sua continuidade, enquanto no Ms.MMB está escrita apenas sobre uma colcheia. Na EC.C, é utilizado o traço, visando maior clareza na indicação, como pode ser visto na Figura 55.

c. 27, a) **divergência na figuração rítmica:** apesar de serem utilizadas notas diferentes, esta divergência é o mesmo caso do c. 23. Todos os baixos no Ms.MMB são colcheias, enquanto na EME.V, os dois primeiros são semínimas. Na EC.C, são semínimas, como no c. 23.

b) **divergência de notas (omissão):** duas notas escritas no Ms.MMB são omitidas na EME.V: sol3 (dobrado) e o mi3, em destaque na Figura 56. Na EC.C, essas notas também são removidas, pois estão dobradas (sol3) ou oitavadas (mi3 e mi4) e, no andamento da obra, essa diferença sonora não compensa a maior dificuldade técnica.

Figura 56 – Comparação do c. 27 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c) **digitação alternativa:** na EC.C, é mantida a digitação utilizada nas fontes e sugerida uma digitação como *ossia*. Tal digitação favorece tecnicamente por reduzir as mudanças de posição. Além disso, na digitação original, deve ser muito rápido o movimento que o dedo 2 faz na mudança da nota dó4 para sol#2. Na *ossia*, é proposta uma digitação com sobreposição inversa¹⁶³ entre os dedos 1 e 2, facilitando os movimentos de mão esquerda. Na Figura 57, estão destacadas em vermelhos as divergências de digitação.

¹⁶³ Termo utilizado por Canilha (2017).

Figura 57 – c. 27-28 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

The image shows two staves of musical notation for measures 27 and 28. The top staff is labeled '27' and the bottom staff is labeled '28'. Both staves are in 3/4 time and G major. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (^) above the notes. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), and C5 (finger 4). The bottom staff has a circled '4' above the first note and a circled '1' above the second note.

Fonte: o autor (2024).

c. 28, a) divergência de nota (omissão): a nota lá3 que aparece no primeiro acorde do compasso no Ms.MMB é omitida na EME.V. A remoção dessa nota na versão publicada, e a consequente digitação utilizada, possibilita maior fluência técnica. Como a nota lá2 já é tocada, a omissão da nota lá3 não compromete o discurso musical. Na EC.C, essa nota é omitida, como na EME.V.

Figura 58 – Comparação do c. 28 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

The image compares two versions of measure 28. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is labeled 'EME.V'. Both staves are in 3/4 time and G major. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (^) above the notes. The notes are: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), and C5 (finger 4). The Ms.MMB version has a circled '3' above the first note and a circled '1' above the second note. The EME.V version has a circled '4' above the first note and a circled '1' above the second note.

Fonte: o autor (2024).

Entre os c. 27 e 28, a digitação proposta na EME.V possibilita que o dedo 4 funcione como guia entre as notas si3 e dó4 e o dedo 1 como pivô na nota mi3; é possível supor que essas possibilidades técnicas envolvidas tenham motivado Pujol a essa modificação de digitação. No Ms.MMB, existe a possibilidade de utilizar um dedo-guia entre as notas si3 e lá3 (dedo 3).

Figura 59 – Comparação do c. 27-28 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

The image shows two staves of music for measures 27 and 28. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom 'EME.V'. Both start with a treble clef and a '8' below the staff. In measure 27, Ms.MMB has a chord with fingers 4 and 1 on the treble clef and 2 and 1 on the bass clef. EME.V has a chord with fingers 3 and 1 on the treble clef and 2 and 1 on the bass clef. In measure 28, Ms.MMB has a chord with fingers 1 and 2 on the treble clef and 3 and 2 on the bass clef. EME.V has a chord with fingers 4 and 1 on the treble clef and 1 and 1 on the bass clef. Red arrows indicate fingerings and a circled '1' is on the final note of the EME.V staff.

Fonte: o autor (2024).

c. 29, divergência na indicação de pestana: há divergência na utilização de pestanas nas três primeiras colcheias do Ms.MMB e da EME.V. Porém, nenhuma pestana é realmente necessária nesse compasso. Na EC.C, a pestana inicial de Ms.MMB é mantida, devido à menor movimentação da mão esquerda, e a do final do compasso (na oitava casa) é removida, por ser desnecessária e não agregar vantagens técnicas e/ou musicais.

Figura 60 – Comparação do c. 29 de *Chacarera* (Ms.MMB, EME.V e EC.C)

The image shows three staves of music for measure 29. The top staff is 'Ms.MMB', the middle is 'EME.V', and the bottom is 'EC.C'. Each starts with a treble clef and a '8' below the staff. Ms.MMB and EC.C have a red line labeled 'C8' above the staff, indicating a barre at the 8th fret. EME.V has a red line labeled 'C8-C9' above the staff, indicating a barre between the 8th and 9th frets. Fingerings are indicated for each note: 1, 2, 3, 4, 4, 3, 1 on the treble clef and 3, 1, 1, 2, 3, 1 on the bass clef.

Fonte: o autor (2024).

c. 30, divergência na indicação de pestana: uma pestana na nona casa, nas duas primeiras colcheias, é escrita no Ms.MMB, e não na EME.V. Como não é necessária para a realização do trecho, tampouco é utilizada na EC.C.

Figura 61 – Comparação do c. 30 de *Chacarera* (Ms.MMB e EME.V)

The image shows two musical staves for measure 30 of 'Chacarera'. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom 'EME.V'. Both staves show a treble clef and a common time signature. The Ms.MMB staff has a red 'C9' marking above the first two notes, indicating a capo on the 9th fret. The EME.V staff does not have this marking. Both staves show fingerings (1, 4, 3, 4) and circled numbers (2, 3, 4) for the notes.

Fonte: o autor (2024).

c. 31, a) divergências em comparação ao c. 17: o c. 31 apresenta o mesmo material musical doc. 17, porém, são escritos de formas diferentes, tanto no Ms.MMB quanto na EME.V. No Ms.MMB, o traço de prolongamento da pestana e as digitações destacadas em vermelho, na Figura 62, no c. 31 não aparecem no c. 17.

Figura 62 – Comparação dos c. 17 e c. 31 de *Chacarera* (Ms.MMB)

The image shows two musical staves for measures 17 and 31 of 'Chacarera' in Ms.MMB. The top staff is labeled 'c.17 de Ms.MMB' and the bottom 'c.31 de Ms.MMB'. Both staves show a treble clef and a common time signature. The c.17 staff has a 'C.I' marking above the first note. The c.31 staff has a red 'C.I' marking above the first note and red numbers (3, 2, 2, 1) below the first four notes, indicating fingerings.

Fonte: o autor (2024).

Na EME.V, as notas ré4 e fá4 são escritas como colcheias no c. 17 e como semínimas pontuadas no c. 31 (na EC.C, são semínimas pontuadas). Além disso, chama atenção a diferença de localização do crescendo. Na EC.C, o crescendo inicia na terceira colcheia e vai até o final do compasso, conduzindo mais claramente para o compasso seguinte.

Figura 63 – Comparação dos c. 17 e c. 31 de *Chacarera* (EME.V)

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff is labeled 'c.17 de EME.V' and the bottom staff is labeled 'c.31 de EME.V'. Both staves are in treble clef and 8/8 time. The top staff starts with a measure containing a whole note chord (G4, B4, D5) with a red dot above the B4 note, followed by a sequence of eighth notes: G4 (finger 2), A4 (finger 2), B4 (finger 1), and C5 (finger 2). The bottom staff starts with a measure containing a whole note chord (G4, B4, D5) with a red dot above the B4 note, followed by a sequence of eighth notes: G4 (finger 0), A4 (finger 2), B4 (finger 2), and C5 (finger 1). Both staves have a 'B.I' label above the first measure and a '4' above the final note. Red arrows indicate the difference in fingering between the two versions.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.C (Figura 64), a pestana é modificada para uma meia-pestana com o traço de prolongamento.

Figura 64 – c. 17 e c. 31 de *Chacarera* (EC.C)

The image shows a single staff of musical notation for guitar. The staff is in treble clef and 8/8 time. It starts with a measure containing a whole note chord (G4, B4, D5) with a red dot above the B4 note, followed by a sequence of eighth notes: G4 (finger 3), A4 (finger 2), B4 (finger 2), and C5 (finger 1). Above the first measure, there is a label '1/2C1' with a horizontal line extending to the right. The staff has a '4' above the final note. Red arrows indicate the modification in the fingering of the first measure.

Fonte: o autor (2024).

b) digitação alternativa: digitar ré4 com dedo 4 e lá#3 com o dedo 3, evitando a necessidade de mover o dedo 2 da nota lá3 para lá#3. Essa digitação é escrita como *ossia* na EC.C.

Figura 65 – Comparação dos c. 17 e c. 31 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 32, divergência na indicação de pestana: a pestana na segunda casa recebe um traço de prolongamento no Ms.MMB, e não na EME.V. Todavia, essa pestana não é necessária na passagem e não é escrita em EC.C, como no c. 18.

c. 33, digitação alternativa: é possível tocar as últimas quatro colcheias na quinta corda. Assim, é evitada a mudança de posição de mão esquerda entre as notas lá#2 e si2, necessária caso seja tudo digitado na sexta corda. Na EC.C, é mantida a digitação das fontes e a digitação alternativa, com as divergências destacadas em vermelho na Figura 66, é apresentada na *ossia*.

Figura 66 – Comparação do c. 33 de *Chacarera* (EC.C com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 34, **divergência na figuração rítmica:** como já discutido no c. 7, a figuração rítmica do trecho é escrita diferente no Ms.MMB e na EMEV. Na EC.C, é mantida a escrita rítmica de Ms.MMB (como no c. 7) e são acrescentadas as indicações de acentos, dinâmica e pestana (em EC.C, é meia-pestana) da EME.V.

Figura 67 – Comparação do c. 34 de *Chacarera* (Ms.MMB, EMEV e EC.C)

The figure displays three musical staves for measure 34 of *Chacarera*, comparing different editions:

- Ms.MMB:** Shows a treble clef with a 3/8 time signature. The notation includes a complex rhythmic figure with a fermata over the first two notes, followed by a quarter note and a quarter rest.
- EME.V:** Shows a treble clef with a 3/8 time signature. It includes a guitar fingering '0' for the first note, a dynamic marking '*ff*', and a fingering 'C5' above the second note. The notation is similar to Ms.MMB but with these additions.
- EC.C:** Shows a treble clef with a 3/8 time signature. It includes a guitar fingering '0' for the first note, a dynamic marking '*ff*', and a fingering '½C5' above the second note. The notation is similar to Ms.MMB but with these additions.

Fonte: o autor (2024).

5 MILONGUEOS

5.1 APRESENTAÇÃO

Milongueos, quinta das sete *Evocaciones Criollas*, é uma arrojada peça do ciclo. Foi escrita para piano e publicada em um díptico com *Vidala*. O discurso musical da obra é bastante fragmentado, intercalando trechos curtos e um motivo (Figura 68) com ritmo característico¹⁶⁴, que conduz e culmina em um clímax final.

Figura 68 – c. 1 de *Milongueos* (EME.V)



Fonte: EME.V de *Milongueos* para violão (BROQUA, 1929).

Tal motivo, apesar de escrito de forma diferente, pode ser interpretado com a acentuação rítmica característica da milonga, apresentada por Mirta Amarilla Capi (1992), na Figura 69 a seguir.

Figura 69 – Ritmo característico da milonga



Fonte: CAPI (1992, p. 55).

Aharonián (2007), no capítulo “La milonga, las milongas”, do livro *Músicas populares del Uruguay*, defende que o termo “milonga” pode abarcar vários significados e que existem diferentes tipos de milongas. O autor afirma que o termo:

é polissêmico e se aplica a diversos gêneros. Surgiu em meados do século XIX, e, na segunda parte desse século, passou a designar uma música movida dançante, majoritariamente instrumental, e outra na qual predominava o canto. [...] As milongas fazem parte do sistema três-três-dois, que teve grande importância e grande dispersão ao longo da costa atlântica da América¹⁶⁵ (AHARONIÁN, 2007, p. 16).

¹⁶⁴ Assemelhado ao *tango milonga*.

¹⁶⁵ Original: “Como veremos más adelante, el término ‘milonga’ es polisémico, y se aplica a diversos géneros. Surge a mediados del siglo XIX, y en la segunda parte de ese siglo se usa para designar una música movida bailable, mayormente instrumental, y otra en la que predominaba el canto. [...] Las milongas forman parte del

Sobre as temáticas abordadas em textos de milongas, Capi (1992, p. 55) comenta que “os temas utilizados são muito variados, textos dramáticos e todo assunto de interesse acontece no *pago* [no campo], o cantor era uma espécie de cronista gaúcho de nossa campanha”¹⁶⁶. Em nota na partitura de *Milongueos*, Broqua apresenta e ilustra o título da obra:

A palavra *milonga* expressa um arcaísmo musical suburbano do Rio da Prata. *Milongueos* implica uma fantasia dançada e cantada em ritmos lentos e quebrados, com inflexões lascivas semelhantes às do tango. Impressão colorida de uma festa, suas intrigas, luxúrias e abandonos, terminando em euforia frenética (BROQUA, 1929, p. 1, partitura de *Milongueos*).

As ideias de *festa* e de *final eufórico* podem ser relacionadas com um comentário sobre o *Quinteto em Gm*, encontrado em *Musica Ibero-Americana en Paris: el quinteto del compositor uruguayo Alfonso Broqua* (na pasta 3120 do MHN, s/d):

É um quinteto pitoresco que evoca as paisagens sul-americanas, as canções dos gaúchos, suaves ou selvagens, o som do acordeão e o *rasgueo* dos violões: é uma meditação à sombra do umbu, lendária árvore dos pampas; por fim, uma festa popular com suas danças e canções improvisadas¹⁶⁷.

Mesmo que tais imagens não sejam objetivas e determinantes para a interpretação da obra, fazem parte da imagem concebida por Broqua para *Milongueos*.

5.2 TRADIÇÃO DA OBRA

O primeiro programa em que encontramos esta obra é de 1929, quando Miguel Llobet a tocou no Teatro Solís, em Montevideú (detalhado em 3.2, *Obras para violão*). A obra é poucas vezes encontrada em programas, e as únicas gravações comerciais são as de Victor Landeira, no álbum *Evocaciones Criollas* (2011), e de Roberto Vallini, no álbum *Para guitarra* (1993).

sistema del tres-tres-dos, que tuvo gran importancia y gran dispersión a lo largo de la costa atlántica de América”.

¹⁶⁶ Original: “El tema a utilizar fue muy variado, textos dramáticos y también todo asunto de interés sucedido en la zona, en ‘el pago’, el cantor era una especie de cronista gaucho de nuestra campaña”.

¹⁶⁷ Original: “Es un pintoresco quinteto que evoca los paisajes sudamericanos, las canciones de los gauchos, suaves o salvajes, el sonido del acordeon e el rasgueo de las guitarras: es una meditación a la sombra del ombu árbol legendario de la pampa; por fin, una fiesta popular con sus danzas y sus improvisados cantos”.

A versão editada pela editora Max Eschig traz a dedicatória a Andrés Segovia, mas não existe qualquer informação de que ele tenha tocado a obra. Não foram encontradas informações sobre Segovia e Broqua terem se conhecido. É difícil imaginar que Segovia, que se mudou em 1937 para Montevideú, incluísse *Milongueos* em seu repertório, visto que, em geral, era mais conservador em suas escolhas.

5.3 NORMAS DE EDIÇÃO

O Ms.MMB é usado como referência geral para a realização da edição crítica por se tratar de uma partitura anterior a algumas modificações do revisor. Esta versão também é mais coerente com as versões para piano, se comparada à EME.V. Considerando que existem rasuras de Llobet e que algumas dessas modificações reaparecem na publicação, provavelmente esta foi uma das fontes utilizadas por ele para a realização da sua revisão. Como existem várias divergências entre as versões, no aparato crítico, são apresentadas apenas as que influenciam mais diretamente a elaboração da edição crítico-interpretativa. Para uma comparação com mais indicações, ver Apêndice 3, *Quadro com as divergências*.

O Ms.MMB não possui digitações ou dedilhados, logo, são utilizadas, majoritariamente, as digitações de EME.V. Como a EC.M utiliza como texto-base o manuscrito (Ms.MMB), algumas passagens necessitam de digitações diversas, feitas pelo autor e pelo orientador desta investigação. Algumas digitações alternativas são propostas e aparecem como *ossia* na EC.M.

O Ms.MMB, diferentemente da EME.V, não possui indicações interpretativas e de dinâmica realizadas pelo compositor. No primeiro (Ms.MMB), existem rasuras de Llobet de indicações de caráter que aparecem, posteriormente, na EME.V. Em relação às indicações de dinâmica, acentos e *marcados*, a versão manuscrita de Broqua para piano (Ms.Br.P.MHN) é utilizada como base. Mesmo que seja uma versão para piano, é a única fonte com caligrafia do compositor, e tais indicações podem ser utilizadas na versão para violão sem maiores ressalvas. A EME.V é, justamente, a versão que apresenta mais divergências em relação a essas indicações, quando comparadas às cinco versões, provavelmente por elas terem sido concebidas por Llobet, o revisor da versão. Essas indicações parecem escolhas do editor, Miguel Llobet, e não do compositor. Nesse sentido, as demais versões, para piano, apresentam mais semelhanças entre si. Essas divergências de indicações de dinâmica são comparadas no aparato crítico apenas em casos que necessitam de explicações ou que possibilitam inferências significativas. Como já dito, todos os casos de divergências estão

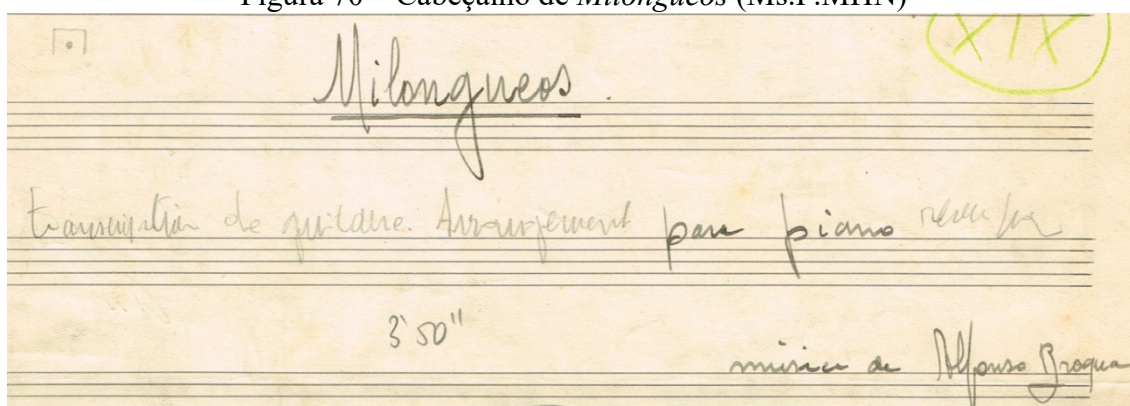
detalhados no Apêndice 3 deste trabalho. São comparados, no aparato crítico, preferencialmente trechos com divergências ligadas ao material composicional.

Entre os c. 66 e 69, há divergência na quantidade de compassos entre a EME.V e as demais versões. A numeração de compassos adotada a partir desse trecho mantém o padrão das demais versões e, conseqüentemente, da EC.M, facilitando a comparação entre as versões com diferentes números de compassos. Esse trecho, inclusive, reafirma a hipótese de que o Ms.MMB foi utilizado como material de revisão, como detalhado no aparato crítico.

5.4 APARATO CRÍTICO

Elementos pré-textuais, a) capa: em Ms.P.MHN, é possível notar, em um misto da caligrafia do copista com a do compositor “*transcription de guitare. Arrangement pour piano revue par*”¹⁶⁸, algo como “transcrição do violão. Arranjo para piano revisado por”, como mostra a Figura 70.

Figura 70 – Cabeçalho de *Milongueos* (Ms.P.MHN)



Fonte: Ms.P.MHN de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

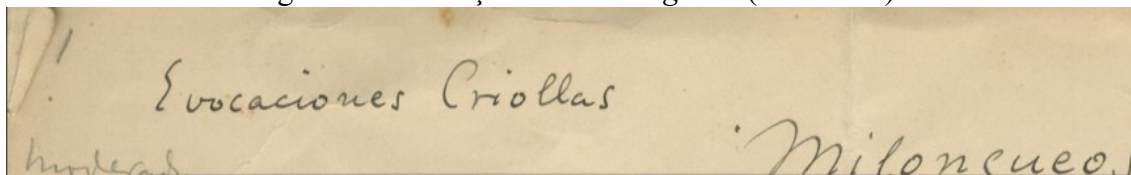
A caligrafia do compositor parece posterior à do copista, que, originalmente, havia escrito apenas “para piano”. Com a grafia do compositor, isso reforça o fato de ser uma obra escrita inicialmente para o violão e, depois, arranjada para o piano.

b) divergência de andamento: Ms.MMB é a única fonte em que aparece a indicação “*Ritmico y movido*”, modificado por Llobet para “*Moderato y ritmico*”. Em todas as demais encontramos “*moderato e ritmico*”, indicando que Ms.MMB seria a fonte mais antiga

¹⁶⁸ O trecho mescla trechos escritos pelo copista e pelo compositor em espanhol e francês, respectivamente.

encontrada e que tal modificação pode ter sido adotada e mantida pelo compositor nas demais versões. Na EC.M, é utilizada a indicação “*moderato e rítmico*”.

Figura 71 – Cabeçalho de *Milongueos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

c. 1-3, a) divergência de nota (omissão): a nota lá3 do c. 1, destacada no primeiro acorde de Ms.MMB na Figura 72, é omitida na EME.V.

Figura 72 – Comparação c. 1 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

Essa omissão é mantida na EC.M, pois a execução da nota lá3, no Ms.MMB, implica um desafio técnico que exige digitações com aberturas de difícil realização e que teria provável influência negativa na fluência musical do trecho. O possível ganho musical obtido pela digitação da nota lá3 é desproporcional ao resultado musical, visto que, ao mesmo tempo, é tocada a nota lá2. No c. 21, quando esse motivo reaparece, a nota lá3 é excluída também no Ms.MMB, reforçando a possibilidade de ser omitida¹⁶⁹.

b) divergência de figuração rítmica: em EME.V, os baixos do primeiro tempo dos c. 1-3 são semicolcheias (Figura 73) e, em todas as demais versões (para violão e piano), são semínimas. Na EC.M são escritas semínimas, conforme o texto-base (Ms.MMB).

¹⁶⁹No c. 2, a nota lá3 não representa um desafio técnico e é mantida na EC.M.

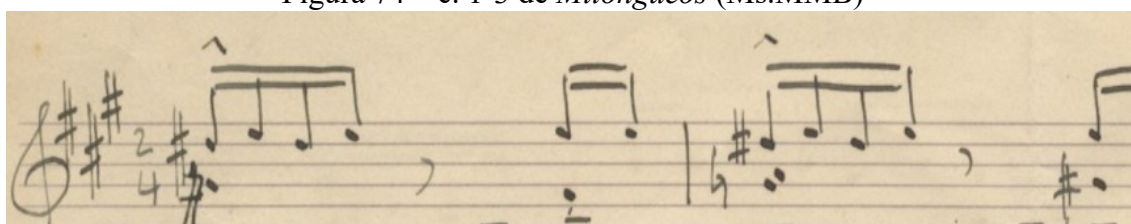
c) **divergência na indicação de articulação (*stacatto* e *marcato*):** em EME.V, as notas da voz superior têm articulação *stacatto*.

Figura 73 – c. 1-3 de *Milongueos* (EME.V)



Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929), grifos dos autor.

Figura 74 – c. 1-3 de *Milongueos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

Essa divergência, aliada à escrita da nota lá2 como semicolcheia, indica uma interpretação do editor sobre a articulação do trecho, no sentido de encurtar as durações das notas. Nesse mesmo trecho, as versões para piano apresentam indicação de pedal que poderiam ser entendidas como opostas à ideia das notas em *stacatto* proposta na EME.V.

d) **divergência na indicação de articulação (*marcato*):** as versões para piano possuem *marcados* no contratempo do segundo tempo que não aparecem nas versões para violão. Esses *marcados* ressaltam o caráter tanguado da obra e são incluídos em EC.M.

Figura 75 – c. 1 de *Milongueos* (EC.M)

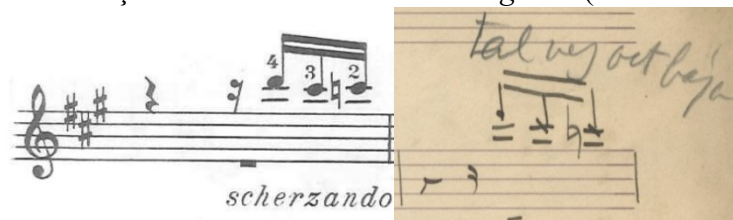


Fonte: o autor (2024).

c. 4, **divergência nas indicações textuais:** o Ms.MMB é a única fonte que não apresenta a indicação de *scherzando* no c. 4. Na EC.M, essa indicação é mantida, visto que

sua aparição em todas as demais fontes aponta para a ideia de ter sido adotada como indicação padrão.

Figura 76 – Indicações de texto no c. 4 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB)



Fontes: EME.V (BROQUA, 1929) e Ms.MMB (BROQUA, s/d) de *Milongueos*.

Nesse mesmo trecho, em Ms.MMB, com a grafia de Llobet, aparece rabiscada a sugestão “talvez oitava”¹⁷⁰, que não foi adotada na versão editada, EME.V.

c. 5-6, divergência na indicação de articulação (*marcato*): provável intervenção de Miguel Llobet, na EME.V são escritos *marcato* que não aparecem em nenhuma outra versão. Na Figura 77, é possível perceber que as indicações de *marcato* na EME.V coincidem com os ataques das notas graves. Na EC.M, esses *marcato* não são escritos.

Figura 77 –*Marcatos* nos c. 5-6 de *Milongueos*, EME.V.

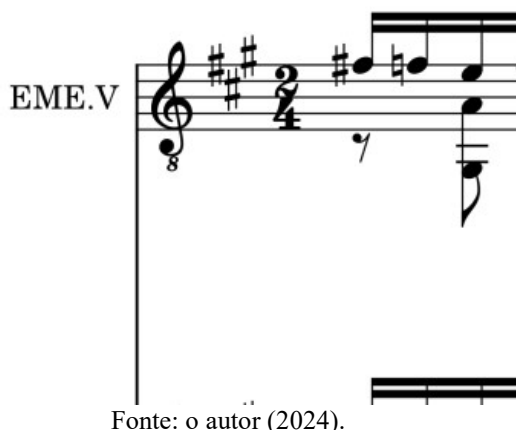


Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929), grifos dos autor.

c. 6, divergência de notas (omissão e modificação): na EME.V, a nota dó#4 é omitida, e a nota sol4 do Ms.MMB é escrita em outra oitava, sol3. Essas notas estão destacadas na Figura 78. A solução de EME.V, proposta por Llobet, torna o trecho mais idiomático e facilita a execução instrumental da passagem, em comparação ao Ms.MMB.

¹⁷⁰ Indicando a possibilidade de transpor o trecho “talvez oitava baixa”.

Figura 78 – Comparação do c. 6 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB).

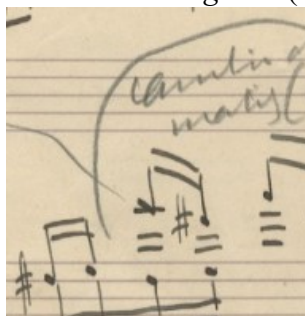


A solução apresentada na EME.V, com a utilização da terceira corda solta, resulta mais fluente ao violão e é a adotada na EC.M. A omissão da nota dó#4 não acarreta perdas significativas em relação à harmonia da passagem (em lá Maior), visto que na semicolcheia anterior é tocada a nota dó#5.

c. 7, a) divergência na indicação de articulação (*marcados*): no Ms.MMB, não há indicação de *marcados*; na EME.V, há indicação no início do compasso; e nas versões para piano há indicações de *marcato* na primeira, terceira e quinta semicolcheia. Na EC.M, são escritas as indicações de *marcato* das versões para piano, pois há concordância entre elas, e por incluir o manuscrito de punho do compositor.

b) divergência nas indicações textuais: no Ms.MMB, aparece acrescentado a lápis o texto “*cambio de matiz (acordeon)*”. Embora não reapareça nas demais versões e nem na EC.M, vale fazer menção a esse comentário, provavelmente escrito por Llobet, por indicar o caráter que o revisor imaginava para o trecho.

Figura 79 – c. 7 de *Milongueos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

c. 7-10, divergência de notas (omissão e modificação): no EME.V, são omitidas ou modificadas algumas notas do acompanhamento, destacadas na Figura 80, e que reaparecem nas demais versões da obra.

Figura 80 – c. 7-10 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB).

EME.V

Fonte: o autor (2024).

A remoção de notas do motivo formado pelas notas ré#4-mi4-ré#4-mi4 (ocorridas em todos os compassos acima) se repete em outros momentos da versão, provavelmente por preferência de idiomatismo instrumental do revisor. Pode-se supor que Llobet quis evitar a dificuldade técnica de executar o motivo completo, mesmo quando isso fosse possível. Também por idiomatismo se justificaria a decisão de sustentar a nota fá#4 digitada na terceira corda, ao final do c. 8 (em destaque na Figura 80). A digitação proposta na EME.V permite e induz a sustentação desse fá#4. Já a omissão das notas ré3, no início dos c. 8 e 9, não se justificam por um idiomatismo tão claro, visto que podem ser tocadas na quarta corda solta. O mesmo ocorre na segunda metade do c. 9, em que o contraponto de Ms.MMB é substituído pela mesma linha melódica uma oitava abaixo; a escrita original é tocável, mas foi modificada pelo revisor. Na EC.M, é mantida a escrita original do Ms.MMB e é proposta uma digitação para o trecho.

Figura 81 – c. 7-10 de *Milongueos* (EC.M).

7

Fonte: o autor (2024).

c. 12-13, a) divergência de notas (omissão e acréscimo): em EME.V, novamente, há uma simplificação do motivo citado acima (agora com as notas sol#3-lá3-sol#3-lá3). É

também omitida a nota mi³ no primeiro tempo do c. 13. No segundo tempo desse compasso na EME.V, há a adição da nota sol³, aproveitando o idiomatismo do instrumento (terceira corda solta). Essas modificações são adotadas em EC.M, no qual também é mantida a escrita dos motivos, omitida a nota mi³ e acrescentada a nota sol³ (Figura 82).

Figura 82 – Comparação dos c. 12-13 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB)

EME.V

Fonte: o autor (2024).

b) divergência na indicação de articulação (*marcato*): na EME.V, os *marcato*s são escritos na primeira e quinta semicolcheias do c. 12 e na primeira semicolcheia do c. 13; no Ms.MMB, são escritos na segunda e sexta do c. 12; nas versões para piano, há *marcato* em todos os tempos e contratempos. Na EC.M, os *marcato*s desse trecho são escritos como nas versões para piano, visto que apresentam uma concordância entre versões, o que não ocorre nas versões para violão.

Figura 83 – c. 12-13 de *Milongueos* (EC.M)

12

Fonte: o autor (2024).

c. 14, provável erro na EME.V: apenas em EME.V a nota mi³, destacada na Figura 84, não é escrita. Ao invés dela, aparece um círculo, que provavelmente seria tal nota, ao lado digitação 1. Essa digitação com sobreposição inversa é interessante, pois, no compasso seguinte, o dedo 1 toca fá^{#3} na mesma quarta corda, possibilitando a utilização de um dedo guia. Ela foi mantida na EC.M

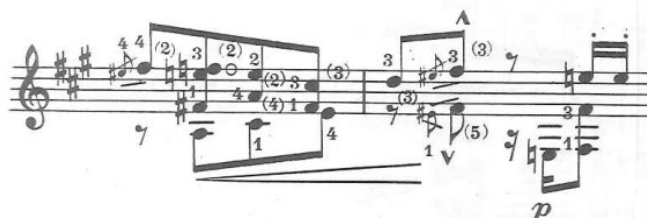
Figura 84 – c. 14 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB)



Fonte: EME.V (BROQUA, 1929) e Ms.MMB (BROQUA, s/d) de *Milongueos*, grifos do autor.

c. 16-17, a) divergência nas indicações de dinâmica: na EME.V, são escritas as indicações de *crescendo* e *p*. Estas aparecem apenas nessa versão; provavelmente são inserções de Llobet, e não são adicionados na EC.M.

Figura 85 – c. 16-17 de *Milongueos* (EME.V)



Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929).

b) divergência de acidente de precaução: em Ms.MMB, foi esquecido o sinal de bequadro da nota mi_4 da segunda colcheia do c. 16. Essa nota geralmente é digitada na primeira corda solta e tende a soar mais que o $f\#_4$ da segunda corda, tornando a melodia cromática menos perceptível. Por isso, essa nota é mantida na EC.M, mas é proposta uma *ossia* sem ela (Figura 86).

c) divergência de nota (omissão): em EME.V, a nota $d\#_4$ do c.16 do Ms.MMB é omitida. É possível tocar essa nota, mas sua omissão não acarreta maiores perdas musicais, visto que é tocada também a nota $d\#_3$. Na EC.M (Figura 86), são apresentadas as duas soluções, com e sem $d\#_4$ (na *ossia*).

d) sugestão de acréscimo de nota: é acrescentada, em EC.M, a nota $ré_3$ na primeira colcheia do c. 17, tornando a melodia oitavada, como nas versões para piano.

Figura 86 – c. 16-17 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 19-20, divergências na figuração rítmica: a nota dó#4, no início do c.20, é semínima no Ms.MMB e colcheia na EME.V.

Figura 87 – Comparação dos c. 19-20 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

Fonte: o autor (2024).

É possível destacar também divergências em relação à escrita das apojeturas no início dos compassos. Nas versões para piano, é acrescentada uma apojetura no início do c. 20, mecanicamente difícil de ser realizada ao violão e que, por isso, não é incluída na EC.M. Na EC.M são mantidas a semínima e as apojeturas do Ms.MMB.

Figura 88 – c. 19-20 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 23-24, trecho modificado na EME.V: Llobet adapta e modifica este trecho na EME.V, tornando-o mecanicamente mais idiomático.

Figura 89 – Comparação dos c. 23-24 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e piano)

Fonte: o autor (2024).

A versão de Llobet (EME.V) possibilita maior fluidez técnica e ressonância sonora do violão. Por outro lado, as demais versões têm jogos de textura no c. 23 e contraste entre o material musical dos dois compassos, que soam musicalmente mais interessantes. A versão de Ms.MMB é semelhante às versões para piano e também é executável ao violão (com exceção das apojeturas destacadas, devido ao andamento resultam pouco idiomáticas), por isso é mantida em EC.M. Na Figura 90, pode-se observar a EC.M com digitações e com as indicações de caráter e dinâmica de Ms.Br.P.MHN.

Figura 90 – c. 23-24 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 25, sugestão de acréscimo de nota: na EC.M, é acrescentada a nota ré3, como já discutido no c. 17.

c. 27-28, a) divergência de nota (modificação): na EME.V, ocorrem duas modificações: 1) o baixo mi3 aparece uma oitava abaixo (mi2) e é escrito como semínima (ao invés da colcheia, que, na prática, soa como semicolcheia devido à mudança de posição para tocar o ré5). A solução apresentada é mais idiomática e possibilita maior ressonância e facilidade técnica; 2) o acorde da primeira colcheia do c. 28 é adaptado por Llobet para soar com mais cordas soltas, substituindo o si2 de Ms.MMB por sol3; além de utilizar uma corda solta e evitar a abertura de mão direita (entre ré3 e si3), a textura do acorde soa mais equilibrada e idiomática ao violão, evitando a maior densidade de notas na região grave do instrumento. Ambas as soluções de EME.V são mantidas em EC.M. Há ainda uma terceira diferença: o sib3 do primeiro acorde do manuscrito aparece como o enarmônico, lá#3, em EME.V.

Figura 91 – Comparação dos c. 27-28 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de figuração rítmica: um detalhe de escrita das versões para piano é adotado na EC.M: a nota si#3 do c.27 é sustentada (ligada) entre as quarta e quinta semicolcheias do compasso.

Figura 92 – c. 27 de *Milongueos* (EC.M)



Fonte: o autor (2024).

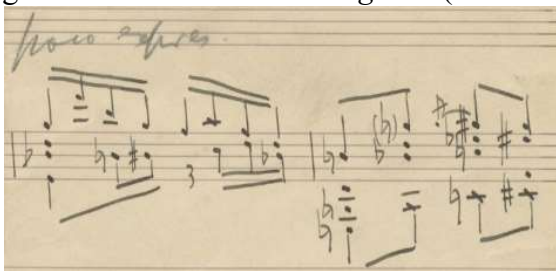
c) sugestão de acréscimo de nota: na quarta colcheia do c. 28, é possível acrescentar a nota dó#4, destacada em vermelho na Figura 93. O resultado musical alcança maior volume sonoro pelas notas oitavadas (dó#3 e dó#4) e equilíbrio sonoro pela maior naturalidade do movimento de mão direita, que pode tocar cinco cordas adjacentes, enquanto no original é imposta uma abertura (entre as notas fá#3 e mi#4). Em relação à mão esquerda, mais um dedo deve ser utilizado (para pressionar nota dó#4), um pequeno acréscimo de trabalho mecânico em relação ao original. Na EC.M, a sugestão é apresentada como *ossia*.

Figura 93 – c. 27 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

d) divergência de indicação textual: no c. 27 do Ms.MMB, aparece, escrito a lápis por Llobet, o texto *poco espres* (Figura 94). Essa mesma indicação também aparece nas versões para piano, mas na EME.V é escrito *rubato*. Na EC.M é mantida a indicação *poco espres*.

Figura 94 – c. 27-28 de *Milongueos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

e) **divergência de indicação de dinâmica:** as versões para piano apresentam indicação de *mp* e de crescendo no c. 27 e de decrescendo no c. 28; na EME.V as indicações de crescendo e decrescendo aparecem invertidas em relação às versões para piano (um decrescendo seguido de crescendo). Na EC.M, são adotadas as indicações das versões para piano, destacadas na Figura 95.

Figura 95 – c. 27-28 de *Milongueos* (EME.V e EC.M)

Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929 e autor (2024)).

c. 30-31, a) **divergência na indicação de andamento:** nas versões para piano aparecem as indicações de *Vivo*, enquanto nas de violão não há indicações nesse sentido. Na EC.M, é adotada a indicação *Vivo*.

Figura 96 – c. 30-31 de *Milongueos* (EME.P)

Fonte: EME.P de *Milongueos* (BROQUA, 1928).

b) **divergência nas indicações de dinâmica:** nas versões para piano, há indicação de *ff* no c. 30, enquanto em EME.V a indicação *p* é seguida por um crescendo, atingindo o

fortíssimo apenas no c. 31 (Figura 97). Na EC.M, são adotadas as indicações das versões para piano (Figura 96).

Figura 97 – c. 30-31 de *Milongueos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929).

c. 30-33, divergência nas indicações de articulação (*marcatos*): como pode ser visto na Figura 98, na EME.V os *marcatos* são escritos, basicamente, nos tempos fortes dos compassos, diferentemente das indicações escritas nas versões para piano (e que são adotadas na EC.M).

Figura 98 – Comparação do c. 30-33 de *Milongueos* (EC.M e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c. 32, divergência de notas (modificação) e sugestão de modificação de nota: no Ms.MMB, as notas dó4-ré4 são escritas apenas na voz superior, enquanto na EME.V essas notas são escritas oitavadas, como destacado na Figura 99.

Figura 99 – c. 32 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V)

The image shows two staves of musical notation for measures 32-36 of 'Milongueos'. The top staff is labeled 'Ms.V.MMB' and the bottom staff is labeled 'EME.V'. Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Ms.V.MMB version shows a melodic line with eighth notes and a red '7' indicating a fingering. The EME.V version shows a similar melodic line but with red dots on the notes, indicating a different fingering or articulation choice.

Fonte: o autor (2024).

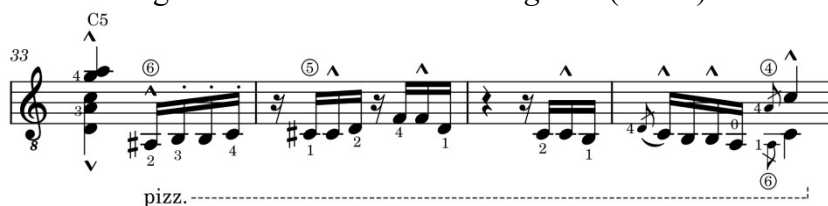
É curioso que Broqua, mesmo sem ser violonista, tenha feito uma escolha que facilita tecnicamente o trecho (ao não utilizar as rápidas notas oitavadas), enquanto Llobet fez uma escolha tecnicamente mais desafiadora, principalmente considerando a digitação e o andamento da obra. Por outro lado, nas versões para piano, essas notas também aparecem oitavadas. A escrita do Ms.MMB, única versão sem oitavas, é mantida na EC.M (Figura 100) por sua originalidade, mas também é apresentada na *ossia* o trecho em oitavas.

Figura 100 – c. 32 de *Milongueos* (EC.M com *ossia*)

The image shows two staves of musical notation for measures 32-36 of 'Milongueos'. The top staff is labeled '32' and the bottom staff is labeled '8'. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4, 0) and articulation marks (circled 2, triangles, and v's). The ossia part is indicated by a circled 2 and a triangle above the notes.

Fonte: o autor (2024).

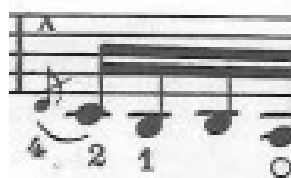
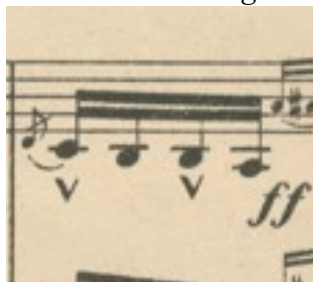
c. 33-36, divergência de indicação de articulação (*pizzicato*): o *pizzicato* proposto na EME.V é mantido na EC.M (Figura 101), pois ressalta o caráter articulado das semicolcheias e gera maior variedade timbrística.

Figura 101 – c. 33-36 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 34, divergência de nota (modificação): nas versões para violão, a segunda nota do compasso é dó#3, enquanto nas versões para piano é ré3, descaracterizando levemente o motivo melódico. Como essa divergência aparece em todas as versões para piano, não é provável supor que seja um erro. Na EC.M, é mantida a versão para violão.

c. 36, divergência nas indicações de dinâmica: na EME.V, há *decrescendo* (Figura 102), enquanto nas versões para piano há *ff*. Na EC.M, é utilizada a indicação *ff*, como nas versões para piano (EME.P na Figura 103), padrão adotado neste aparato. É interessante notar que são muito distintos os efeitos musicais das diferentes versões; enquanto em um a dinâmica diminui gradativamente, em outro, a última nota do compasso é, repentinamente, a mais forte do compasso.

Figura 102 – c. 36 de *Milongueos* (EME.V)Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929).Figura 103 – c. 36 de *Milongueos* (EME.P)Fonte: EME.P de *Milongueos* (BROQUA, 1928).

c. 38, divergência de nota (modificação): no segundo tempo do compasso das versões para piano, a voz mais grave se mantém na nota mi1, enquanto na versão para violão

é um sol₂, como destacado na Figura 104. Na EC.M, é mantida a versão para violão, mas é curioso que a versão para piano, se aplicada ao violão, é idiomática, com a utilização do mi₂ na sexta corda solta. É possível notar também a enarmonia entre as notas lá₃ das versões para violão e sib₃ das versões para piano.

Figura 104 – Comparação dos c. 38-39 de *Milongueos* (versões para violão e para piano)

Fonte: o autor (2024).

c. 39-41, a) divergência na escrita: nas versões para violão, a voz inferior é escrita em semicolcheias, indicando uma duração mais curta das notas em relação às versões para piano (Figura 105), escritas em colcheias no c. 40, reforçando a ideia de sustentação já indicada pela utilização de *tenutos*. Na EC.M (Figura 105), são escritos os *tenutos* (não utilizados nas versões para violão). É desnecessária a escrita em colcheia deste pedal, pois a digitação, com dedo fixo no baixo, já subentende tal possibilidade (especialmente quando também escritos os *tenutos*).

Figura 105 – c. 39-41 de *Milongueos* (EME.P)

Fonte: EME.P de *Milongueos* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

Figura 106 – c. 39-41 de *Milongueos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929).

b) sugestão de digitação alternativa: como pode ser visto na Figura 106, na EME.V, a melodia aguda do trecho é tocada majoritariamente na segunda corda. Na EC.M, é apresentada uma sugestão de digitação, na *ossia*, na qual essa melodia é digitada na primeira corda. A exigência técnica é compatível entre elas, mas, musicalmente, cada versão gera resultados musicais distintos.

Figura 107 – c. 39-41 de *Milongueos* (EC.M com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 46, divergência de notas (modificação): nas versões para violão, é escrita a nota si₃, enquanto, nas versões para piano, é a dó₄♯.

Figura 108 – Comparação dos c. 46 de *Milongueos* (versões para violão e para piano)

The image shows a musical score for measures 46 of 'Milongueos'. It is divided into two parts: 'Violão' (Guitar) and 'Piano'. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. A red dot highlights a note in both parts, indicating a comparison point.

Fonte: o autor (2024).

A nota si³ nem mesmo é incluída nas versões para piano. Ambas as notas destacadas na Figura 108 fazem função de acompanhamento. Nas versões para violão, a linha melódica mais aguda é iniciada pelas colcheias mi⁴ e lá^{#3}, enquanto o modo de escrita, com hastes ligadas nas versões para piano, sugere que, na linha melódica, também é incluída a nota si³ (mi⁴-si³-lá^{#3}, duas semicolcheias e uma colcheia). Na EC.M, é mantida a versão para violão, com a nota si³.

c. 47-48, divergência de nota (acréscimo) e na indicação textual: no Ms.MMB (Figura 109), é possível diferenciar a escrita a lápis de Llobet inserindo a nota ré³ no início do c. 47, que é escrita na EME.V. Também é possível diferenciar as indicações de *poco meno*, *subito a tempo*, *ff* e *seco*, todas escritas na EME.V (que tem ainda mais a indicação de *p*).

Figura 109 – c. 47-48 de *Milongueos* (Ms.MMB)

The image shows a handwritten musical score for measures 47-48 of 'Milongueos' from Ms.MMB. The score is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in cursive include 'poco meno', 'subito a tempo', 'ff', and 'seco'.

Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

Nas versões para piano, essas indicações também aparecem, com exceção de *seco*. Não é possível inferir se as indicações de Llobet foram reproduzidas para as demais versões ou se o revisor as copiou de outras versões. Na EC.M, é mantida a escrita do Ms.MMB, sendo

inseridas também as nota e indicações feitas a lápis, que seguem padrão semelhante em relação às demais versões.

c. 49, divergência de notas (omissão): quando comparada a Ms.MMB e EME.P, EME.V remove as notas lá3 e lá2 do acompanhamento, como podemos ver na Figura 110.

Figura 110 – c. 49 de *Milongueos* (EME.V, Ms.MMB e versões para piano).

The image shows two musical staves for measure 49 of 'Milongueos'. The top staff is labeled 'EME.V' and the bottom staff is labeled 'Ms.V.MMB'. Both are in 2/4 time and have a piano dynamic marking. The EME.V staff shows a treble clef with a red bracket under the notes in the second measure, indicating omission. The Ms.V.MMB staff shows a treble clef with a red bracket under the notes in the first measure, indicating inclusion. The notes are: EME.V (first measure: G4, A4, B4; second measure: C5, B4, A4); Ms.V.MMB (first measure: G4, A4, B4; second measure: C5, B4, A4).

Fonte: o autor (2024).

Na EC.M, essa voz intermediária é escrita como em Ms.MMB, com as colcheias lá3 e lá2 no segundo tempo do compasso. As versões para piano ainda têm uma nota lá4 semínima no primeiro tempo do compasso e apojeturas nos dois tempos que não são escritos na EC.M.

c. 50, divergência de nota (acréscimo): no Ms.MMB, a melodia dos baixos não é oitavada como na EME.V (destacada em vermelho abaixo) e nas versões para piano. Há também uma divergência nas primeiras notas do segundo, que são lá# nas versões para violão e lá natural nas versões para piano.

Figura 111 – comparação c. 50 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e versões para piano)

Fonte: o autor (2024).

É importante perceber que, na EME.V, pode-se criar a impressão de que as notas em cor vermelha são a continuação da melodia da voz superior, a partir do mi⁴ precedente. Já nas demais versões, o contraponto entre vozes fica mais claro, devido à maior distância intervalar. Na EME.V, entre a segunda e a terceira semicolcheias do compasso (notas mi⁴ e lá^{#3}), há um intervalo simples, de quinta diminuta, enquanto é um intervalo composto, de décima segunda diminuta, no Ms.MMB e nas versões para piano (mesmo escrevendo em oitavas). São dois resultados texturalmente diferentes. Na EC.M, é mantida a versão de Ms.MMB.

c. 53-54, a) divergência de notas (modificação): nas versões para violão, as notas do terceiro tempo da voz inferior são dó³ e lá³, enquanto nas versões para piano são dó¹, sol¹ e lá¹ (Figura 112). Além disso, entre a segunda e esta terceira colcheias, a voz mais grave realiza um movimento de uníssono aumentado (dó^{#2}-dó³) na versão para violão e de oitava aumentada (dó^{#2}-dó¹) na versão para piano, a qual se utiliza de outra idiomática instrumental e não é exatamente realizável ao violão. É mantida a escrita da versão para violão na EC.M (Figura 113).

b) divergência na figuração rítmica: a voz mais grave é escrita em semicolcheias nas versões para violão (Figura 113) e em colcheias (Figura 112) com *stacatto* nas versões para piano. O *stacatto* equipara, de certo modo, a duração dessas notas. Na EC.M, é mantida a escrita das versões para violão.

Figura 112 – c. 53-54 de *Milongueos* (EME.P).



Fonte: EME.P de *Milongueos* (BROQUA, 1928).

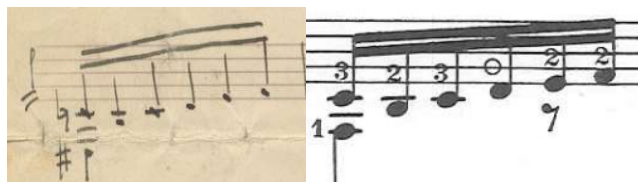
Figura 113 – c. 53-54 de *Milongueos* (EC.M).



Fonte: o autor (2024).

c. 57, divergência de notas (enarmonia): a nota mi#2 do Ms.MMB é editada na EME.V como fá2 (Figura 114).

Figura 114 – c. 57 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V).



Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Milongueos*.

Como essa nota não aparece nas versões para piano, não há como debater o tema com mais variáveis. Todavia, em um instrumento temperado, o trecho soa igual nas duas versões. Na EC.M, é mantida a nota mi#2 encontrada em Ms.MMB, texto-base.

c. 58, divergência na figuração rítmica: a nota ré3 é semínima no Ms.MMB e colcheia na EME.V (Figura 115). Na EC.M (Figura 116), é mantida a semínima do manuscrito. Vale ressaltar, por questões interpretativas, que nas versões para piano a nota ré5 é uma semínima pontuada, indicando que poderia ser sustentada durante todo o compasso.

c. 58-59, **divergência nas indicações de dinâmica, agógica e articulação:** nas versões para piano (EME.P na Figura 115), são escritas as indicações de *ff*, *scherzando*, *staccatos* e *marcato*. Estas não são escritas nas versões para violão (Ms.MMB e EME.V na Figura 115), mas são escritas na EC.M (Figura 116).

Figura 115 – c. 58 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)



Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d), EME.V (BROQUA, 1929) e EME.P (BROQUA, 1928) de *Milongueos*.

Figura 116 – c. 58-59 de *Milongueos* (EC.M)



Fonte: o autor (2024).

c. 60, **divergência na indicação de articulação (*tenuto*):** no Ms.Br.P.MHN, todos os acordes do compasso apresentam indicação de *tenuto*, que são aplicados em EC.M.

c. 61, a) **divergência de nota (omissão):** na EME.V, a nota sib3 é removida e é mantida apenas sib2, em destaque na Figura 117. Nas versões para piano, aparecem sib0, sib1 e sib3. Na EC.M, é mantida a versão do Ms.MMB.

Figura 117 – Comparação do c. 61 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de nota (modificação): embora nas versões para piano apareça apenas si natural na quarta colcheia, nas versões para violão, há um intervalo de uníssono aumentado entre sib2 e si2 no trecho destacado na Figura 118.

Figura 118 – Comparação c. 61 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d), EME.V (BROQUA, 1929) e EME.P (BROQUA, 1928) de *Milongueos*.

c. 63, a) divergências na figuração rítmica: no Ms.MMB, os baixos dó#3 e dó3 são semínimas, e na EME.V, são colcheias. Na EC.M, são semínimas e colcheia, respectivamente. Se a digitação não impusesse um salto e conseqüente corte na sustentação, seriam ambas semínimas.

Figura 119 – Comparação do c. 63 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e versões para piano)

Fonte: o autor (2024).

Nas versões para piano, são colcheia e semicolcheia, respectivamente, devido à divisão das vozes ser distinta. A nota sol3, destacada em azul na Figura 119, é uma colcheia pontuada nas versões para piano e semicolcheia nas versões para violão (na qual, inclusive, tal nota pertence a outra voz, intermediária). Essa colcheia pontuada indica que a nota sol3 pode soar até o final do compasso, o que é tecnicamente viável no violão, visto que a nota sol3 é

digitada na terceira corda solta. Essa solução é utilizada na versão da *ossia* de EC.M (Figura 120).

b) divergências de notas (omissão, modificação): na EME.V, são omitidas as notas fá#3 e sol3 (a pausa destacada em vermelho na Figura 120), que são escritas na voz intermediária, oitavando a melodia superior, no Ms.MMB e nas versões para piano. Essas notas são mantidas na EC.M.

Figura 120 – Comparação do c. 63 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e versões para piano)

The image shows a musical score for measure 63 of 'Milongueos'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Ms.V.MMB', the middle 'EME.V', and the bottom 'Piano'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The melody is written in the upper voice of each staff. In the EME.V and Piano versions, there are red markings: a red 'v' under a note in the EME.V staff and a red dot under a note in the Piano staff's upper voice. The Piano staff also shows a red dot under a note in the lower voice.

Fonte: o autor (2024).

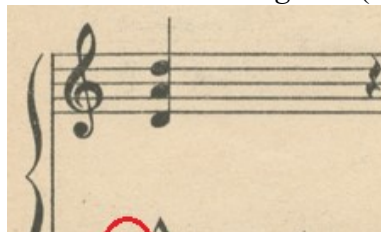
Está também destacada, na Figura 120, a nota lá3 das versões para piano, que mantém a voz intermediária oitavando a melodia aguda, como já vinha ocorrendo no primeiro tempo do compasso. Nas versões para violão, é escrita a nota si3, tornando o trecho mais idiomático instrumentalmente. Não é possível inferir se o compositor estava a par ou não dessa diferença, se é proveniente de algum erro editorial ou se é sugestão dos revisores. Nas versões para piano, é escrita ainda a nota sol4 (destacada na Figura 120), que não aparece nas versões para violão e que mantém a linha melódica em oitavas na voz superior e intermediária. Na EC.M (Figura 121), é mantida a nota si3, como nas duas versões para violão. Na *ossia*, é utilizada a nota lá3, mantendo a linha melódica em oitavas. Para tal, é conveniente remover a nota mi4, a fim de facilitar a digitação e tornar o trecho idiomáticamente mais fluido.

Figura 121 – c. 63 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

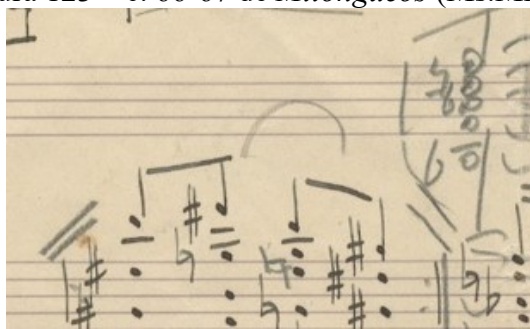
c. 64, divergência de nota (modificação): no Ms.MMB, é escrita a nota dó4, enquanto na EME.V é si#3. Na prática é a mesma nota, o si# apenas ressaltaria um possível caráter de sensível. Nas versões para piano, essa nota é dó#4. É adotada na EC.M a escrita de Ms.MMB, dó4.

c. 65, divergência na indicação de apojeturas: nas versões para piano, há uma apojetura para a nota fá2 que poderia ser adicionada na versão para violão. Seria uma solução bastante idiomática, visto que a nota mi2 pode ser executada com a sexta corda solta. Essa apojetura não é escrita em EC.M.

Figura 122 – c. 65 de *Milongueos* (EME.P)

Fonte: EME.P de *Milongueos* (BROQUA, 1928).

c. 66-69, possível intervenção de Llobet: este é um trecho que indica a utilização de Ms.MMB como material de revisão de Llobet. No c. 66 de Ms.MMB, é possível notar duas intervenções de Llobet a partir das inserções a lápis (além das indicações textuais): a indicação de repetição do c. 66 (*ritornelo*) e a criação de um compasso cheio com o acorde do compasso seguinte (si bemol maior com sétima menor escrito em mínima) (Figura 123).

Figura 123 – c. 66-67 de *Milongueos* (Ms.MMB)

Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

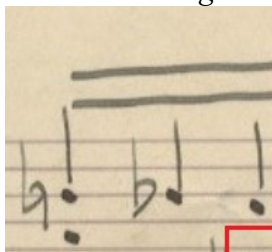
A repetição do c. 66 também ocorre nas versões para piano, o que pode indicar que Broqua adotou a ideia de Llobet ou que a inserção a lápis não tenha sido uma sugestão de Llobet, mas sim uma indicação do compositor. Na EC.M, é mantida a repetição. Em relação à proposta de criação do compasso com o acorde de si bemol com sétima menor ocupando um compasso cheio (mínima), ela não ocorre nas demais versões. Esta sugestão de Llobet (publicada na EME.V) não é adotada na EC.M, na qual é mantida a escrita das demais versões. Na Figura 124, são comparadas as versões: EME.V, Ms.MMB e piano. Os compassos foram mantidos alinhados de acordo com os materiais composicionais. Os compassos vazios em uma performance seriam ignorados. Por exemplo, no Ms.MMB, o primeiro e último compasso da Figura 124 estão conectados; os dois compassos de pausas foram inseridos na comparação a fim de alinhar os materiais composicionais. Da mesma forma, a contagem dos compassos é diferente em cada situação, sendo adotada a contagem da EC.M neste aparato crítico (que é igual à versão para piano, considerando a comparação da imagem a seguir).

Figura 124 – comparação dos c. 66-69 de *Milongueos* (EME.V, Ms.MMB e versões para piano)

Fonte: o autor (2024).

Outras três divergências nesse trecho podem ser citadas: 1) nas versões para piano, os c. 66 e c. 67 são repetições literais, e no c. 67 de EME.V, os acordes aparecem variados, em outra textura. Pela sua maior variedade musical, a versão da EME.V é adotada na EC.M; 2) no c. 69 da EME.V, o acorde de si bemol com sétima é uma semicolcheia, enquanto nas demais versões tem duração de uma semínima; na EC.M, é escrito como semínima (no sib2 destacada em vermelho na Figura 124); 3) no c. 68, o último acorde tem notas intermediárias diferentes: na EME.V é mi3, no Ms.MMB é ré3 (riscado, como mostra a Figura 125) e nas versões para piano não há nota intermediária.

Figura 125 – c. 69 de *Milongueos* (Ms.MMB).



Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

A nota ré3 é incluída na EC.M, que, com todas as modificações citadas, é escrito conforme a Figura 126.

Figura 126 – c. 66-68 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

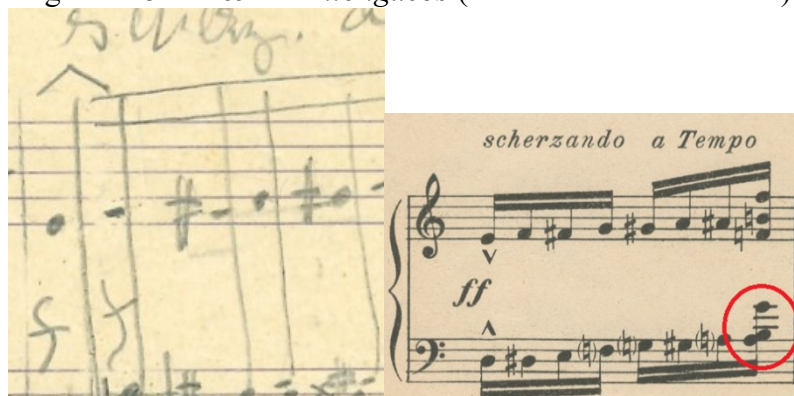
c. 69, divergência de notas (omissão): na EME.V, é removida a nota mi4 que aparece em Ms.MMB. Como idiomáticamente é simples tocar essa nota, visto que é uma corda solta, ela é mantida na EC.M.

Figura 127 – Comparação do c. 69 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB)

Fonte: o autor (2024).

As versões para piano também apresentam divergências nesse acorde. A nota mi3 aparece na pauta inferior do Ms.Br.P.MHN, enquanto na EME.P essa nota é substituída pela nota sol3, que pode ser considerada mais idiomática ao piano. Tanto Pleyel quanto Llobet alteraram essas notas em suas revisões, e não é possível inferir qualquer relação clara aqui com as versões para violão. Sendo assim, são seguidas as versões manuscritas (Ms.MMB e Ms.Br.P.MHN), que utilizam a nota mi.

Figura 128 – c. 69 de *Milongueos* (Ms.Br.P.MHN e EME.P)



Fonte: Ms.Br.P.MHN (BROQUA, s/d) e EME.P (BROQUA, 1928) de *Milongueos*, grifos do autor.

c. 72: divergência de notas (modificação) e ornamento: nas versões para violão, o acorde de ré menor aparece em primeira inversão, com a nota fá³ no baixo, seguindo o padrão de melodia oitavada vindo do compasso anterior. Nas versões para piano, além da melodia continuar oitavada, é adicionado um baixo em ré².

Figura 129 – Comparação do c. 71-72 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB)

Fonte: o autor (2024).

Se adotada ao violão, essa nota implicaria uma digitação que interromperia o efeito de melodia oitavada. Na EC.M, é mantida a versão para violão, incluindo o *pizz.* entre c. 72-73 proposto na EME.V. As versões para piano trazem ainda uma apoiatura, destacada na Figura 129, que poderia ser tocada no violão com o mi da sexta corda solta. Este ornamento é sugerido, entre parênteses, em EC.M (Figura 130).

Figura 130 – c. 72 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 74, divergência na figuração rítmica e de indicação textual: em Ms.MMB, as notas si² e mi³ são semínimas, e em EME.V, são semicolcheias (Figura 131).

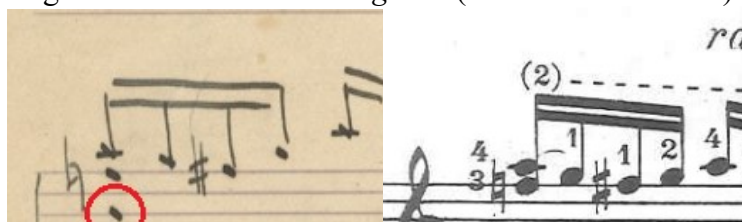
Figura 131 – c. 74 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Milongueos*.

A diferente figuração na EME.V reflete o resultado sonoro da digitação proposta: quando a pestana é desfeita, essas notas são interrompidas, por isso a menor duração. Por considerar que a figuração escrita em Ms.MMB não é realizável na prática, é mantida na EC.M a escrita em semicolcheias. Nas versões para piano, a figuração também é escrita em semicolcheias.

Como é possível ver na Figura 131, na EME.V está escrito *cantandando*, um provável erro de publicação. Provavelmente seria *cantando* ou *cantado*, como no manuscrito acima. Na EC.M, é indicado *cantado*, como no Ms.MMB.

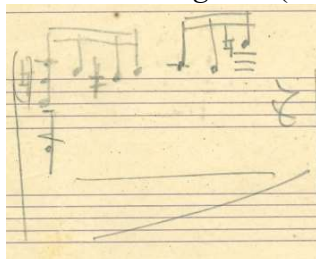
c. 75, divergência de nota (omissão): a nota si³, destacada no Ms.MMB, na Figura 132, é omitida na EME.V.

Figura 132 – c. 75 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V).

Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Milongueos*, grifos do autor.

A omissão da nota si³ na EME.V se deu provavelmente por uma escolha idiomática. Llobet prefere executar a melodia na segunda corda a manter a nota si. Há de se considerar que a nota mais grave, baixo, deste acorde nas versões para piano é si². Em Ms.Br.P.MHN (Figura 133), única versão com a caligrafia do compositor, a nota si é oitavada (si² e si³).

Figura 133 – c. 75 de *Milongueos* (Ms.Br.P.MHN)



Fonte: Ms.Br.P.MHN de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

A escolha pela nota ré³ no baixo, na versão para violão, se dá pelo idiomatismo, pois pode ser executada na quarta corda solta. A importância dada à nota si nas versões para piano reforça e consolida a decisão de manter a nota si³ na EC.M. Ela pode ser sustentada se a melodia for tocada na primeira corda e se o dedo 1 fizer uma abertura até a nota fá#⁴ na terceira semicolcheia do compasso, como indica a digitação proposta na Figura 134.

Figura 134: c. 75 de *Milongueos* (EC.M).



Fonte: o autor (2024).

c. 78-80, trecho modificado: no Ms.MMB, é possível notar que a partitura está rasurada e foi sugerida, provavelmente por Llobet, uma nova versão para o c. 79.

Figura 135 – Rasura em c. 79 de *Milongueos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Milongueos* (BROQUA, s/d).

Comparando as diferentes versões, outras divergências são encontradas no trecho. No c. 78, a nota ré3, em destaque nas versões para piano da Figura 136, é ré# nas versões para violão.

Figura 136 – Comparação entre c. 78-80 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN)

Fonte: o autor (2024).

Outra alteração aparece ao final do c. 78 na EME.V, em que Llobet realiza um efeito idiomático de arpejo nas seis cordas do violão a fim de reconduzir o tema à voz mais aguda no c. 79. Na versão rasurada a lápis no Ms.MMB (Figura 135) o tema é escrito na voz aguda, enquanto o acompanhamento utiliza o motivo rítmico apresentado no c. 78. Na EME.V, o tema é escrito de forma semelhante à sua apresentação no c. 7. Nas demais versões, o tema é reapresentado em uma textura mais grave no c. 80 e mais aguda no c. 81. A versão do Ms.MMB é mantida na EC.M com uma modificação: a nota dó#3 da sexta semicolcheia do c. 80 é omitida, mantendo em evidência a linha melódica descendente. A versão da EME.V é colocada como *ossia*.

Figura 137 – c. 78-79 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 81, divergência de notas (modificação): no Ms.MMB, as notas da melodia já estão escritas em harmônicos, da mesma forma que na EME.V, mas apresentam erros característicos de um não violonista, como era Broqua. Não é possível realizar o sol³# e ré⁴ em harmônicos nesse contexto. Assim, Llobet omite sol^{#4}, em harmônico, e acrescenta ré⁵ e si⁴, em sons naturais. Essa adaptação na EME.V é adotada na EC.M.

c. 87, divergência de notas (omissão com rasura): as notas intermediárias riscadas no Ms.MMB não aparecem na EME.V (Figura 138), indicando uma possível intervenção do revisor.

Figura 138 – c. 87 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Milongueos*.

Outra provável intervenção é o dobramento entre a melodia e o baixo na EME.V. Nas demais versões, o baixo se mantém tocando fá³.

Figura 139 – Comparação do c. 87 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN)

Fonte: o autor (2024).

Também é importante notar que, no Ms.Br.P.MHN, a nota grave é fá#1, e não fá natural. Em ambos os casos, na EC.M, é mantida a versão do Ms.MMB, digitada na Figura 140.

Figura 140 – c. 87 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 89-90, divergência de notas (modificações): as duas últimas notas da linha do baixo do c. 89 são sol#2 e lá2 nas versões para violão e lá2 e lá#2 nas versões para piano. O primeiro baixo do c. 89 é fá natural no violão e sustenido no piano. Além disso, na EME.P, os baixos, que nas outras versões aparecem nas quatro colcheias, são deslocados para o contratempo. No c. 90, as notas mais graves são transpostas uma oitava acima em relação às demais versões. Isso e o modo de escrita do trecho são prováveis intervenções de Pleyel, o revisor da EME.P. Estas divergências não são aplicadas na EC.M, que segue a versão para violão.

Figura 141 – Comparação do c. 89-90 de *Milongueos* (Ms.Br.P.MHN, EME.P e versões para violão)

The image shows three staves of musical notation for measures 89 and 90 of the piece 'Milongueos'. The top staff is labeled 'Ms.Br.P.MHN' and shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The middle staff is labeled 'EME.P' and shows a piano arrangement with chords and a bass line. The bottom staff is labeled 'Violão' and shows a guitar arrangement with chords and a bass line. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. Red dots are placed on certain notes in the bass lines of all three versions to highlight differences.

Fonte: o autor (2024).

c. 91, sugestão de escrita de figuração rítmica: no Ms.MMB, o acorde inicial é escrito em semínima, e na EME.V, em semicolcheia, da forma que soa com a digitação proposta. No Ms.Br.P.MHN, o baixo é uma mínima, com ré2 e ré3 dobrados. A comparação com a versão para piano, na Figura 142, é relevante, pois indica que o compositor provavelmente desejava esse baixo como uma semínima (lembrar que as outras versões são revisões de Llobet e Pleyel).

Figura 142 – c. 91 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN)

The image shows three fragments of handwritten musical notation for measure 91. The left fragment is labeled 'cantado' and shows a melody with a bass line. The middle fragment is labeled 'B. 5' and shows a bass line with fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3) and a dynamic marking 'ff'. The right fragment shows a melody with a bass line. The notation is in a key signature of two sharps and a 2/4 time signature.

Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d), EME.V (BROQUA, 1929) e Ms.Br.P.MHN (BROQUA, s/d) de *Milongueos*.

Se esse acorde for digitado na primeira posição, a nota ré3 do baixo pode ser tocada como corda solta e durar dois tempos. Esta sugestão é escrita na *ossia* da EC.M (Figura 143).

Figura 143 – c. 91 de *Milongueos* (EM.C com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 93-94, trechos modificados: na segunda metade destes compassos, enquanto as demais versões mantêm variações sobre o motivo que percorre a obra, na EME.V, é escrito um efeito instrumental diferente, a partir de arpejos idiomáticos ao violão. Na EC.M, é adotada a versão do Ms.MMB, por ser mais coerente entre as fontes analisadas. Deve-se salientar, todavia, a inventividade e o bom gosto de Llobet no trecho, e a EME.V é apresentada na *ossia* da edição.

Figura 144 – comparação dos c. 93-94 de *Milongueos* (EC.M com EME.V na *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 96, a) divergência de nota (omissão): no Ms.MMB, é possível ler “*sin dó*” escrito a lápis e reparar que a nota $dó_5$ está riscada. Considerando que foi originalmente escrita no manuscrito, esta nota só é omitida em EME.V, entre todas as versões comparadas, indicando ser uma sugestão de Llobet. A remoção dessa nota se dá por exigir uma digitação menos idiomática e por já aparecer oitava abaixo no acompanhamento. Na EC.M também é omitida.

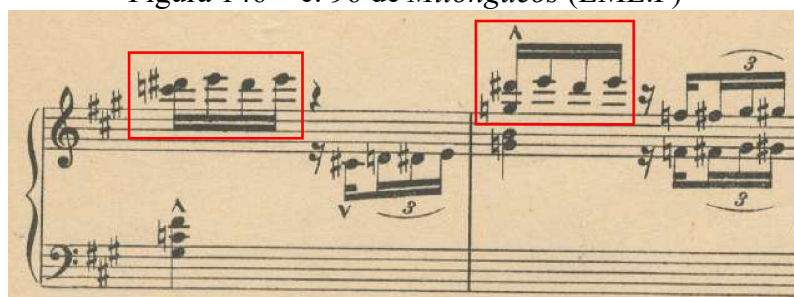
Figura 145 – c. 96 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V)



Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Milongueos*, grifos do autor.

b) divergência na figuração rítmica: as versões para violão apresentam um ritmo tercinado no primeiro tempo do compasso, enquanto as para piano (Figura 146) são escritas em semicolcheias.

Figura 146 – c. 96 de *Milongueos* (EME.P)



Fonte: EME.P de *Milongueos* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

Na EC.M, é mantida a versão para violão, em tercinas, e a versão para piano, em semicolcheias, é apresentada na *ossia*.

Figura 147 – c. 96 de *Milongueos* (EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 97 **divergência de notas (acrécimo)**: as notas sol³ e si³, acompanhamento no primeiro tempo, neste compasso, no Ms.MMB (Figura 148) aparecem escritas a lápis, sugerindo que podem ter sido inseridas pelo revisor.

Figura 148 – c. 97 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V).

Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Milongueos*.

Estas notas sol³ e si³ também aparecem nas demais versões. Na EME.V (Figura 149), elas são dobradas em uníssono, sendo tocadas na quinta e quarta cordas presas e terceira e segunda cordas soltas. O acorde, no segundo tempo da EME.V (formado pelas notas ré³, sol^{#3} e si³, na Figura 148), não aparece em qualquer outra versão. Este acorde, junto à indicação de *rall. poco* conduzem aos acordes *pesantes* do compasso seguinte. Neste trecho no Ms.MMB, há a indicação de texto “*con octaves*”, indicando a mesma solução adotada nas versões para piano, melodia oitavada.

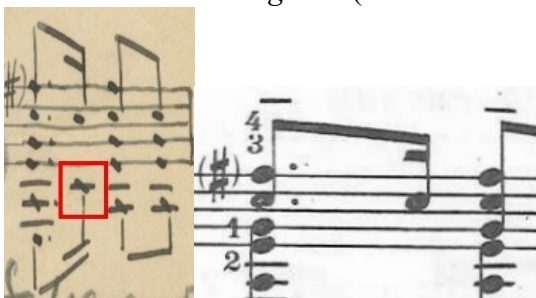
Figura 149 – comparação do c. 97 de *Milongueos* (EME.V, Ms.MMB e EME.P).

Fonte: o autor (2024).

Na EC.M (Figura 147), é adotada a versão da EME.V, e na *ossia*, a versão em oitavas (como no Ms.MMB e nas versões para piano).

c. 98, divergência de nota (omissão): na EME.V, Llobet omite a oitava inferior da nota dó# (dó#3), destacada na Figura 150. Essa modificação torna o trecho mais idiomático e fluido. Essa omissão também é aplicada em EC.M.

Figura 150 – c. 98 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V).



Fonte: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Milongueos*, grifos do autor.

c. 99, divergência de nota (acréscimo): enquanto nas demais versões aparece somente a nota sol3, em EME.V Llobet insere as notas fá#3 e lá#3 no acorde, destacadas na Figura 151.

Figura 151 – c. 99 de *Milongueos* (Ms.MMB e EME.V)



Fonte: o autor (2024).

A intervenção de Llobet é instrumentalmente idiomática (não representa substancial acréscimo de dificuldade técnica) e gera uma maior tensão harmônica ao trecho. A modificação é adotada na EC.M, que apresenta a versão do Ms.MMB como *ossia*.

Figura 152 – c. 99 de *Milongueos*(EC.M)

Fonte: o autor (2024).

c. 100-103, trecho modificado: Llobet modifica quase totalmente os c. 100-101. No c. 100, ao invés da escala cromática das demais versões, ele propõe um arpejo de mão direita (em fusas) mesclado a uma forma de mão esquerda que progride de intervalos de um tom. No c. 101, o motivo ré#-mi é variado texturalmente, e as fusas cromáticas são oitavadas e recebem um baixo em mi (corda solta). No c. 103, Llobet propõe que o acorde em mínima seja realizado com *tambora*.

Figura 153 – Comparação dos c. 100-103 de *Milongueos* (Ms.MMB, EME.V e Ms.Br.P.MHN)

Ms.V.MMB

EME.V

Ms.Br.P.MHN

Ms.V.MMB

tar

Fonte: o autor (2024).

Essas modificações da EME.V são adotadas na EC.M, pois são instrumentalmente idiomáticas, geram maior variedade musical e realizam um aumento gradativo do volume sonoro do violão, até a *exaltação frenética* que a nota explicativa da obra propõe. No c. 102, algumas notas são removidas da EC.M, a fim de tornar o trecho mais idiomático e vivo. Na *ossia*, essas notas estão presentes, destacadas na Figura 154.

Figura 154 – c. 100-103 de *Milongueos* (EC.M com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 100-108, divergências nas indicações textuais: além da indicação de *Più Vivo* no c. 101, EME.V contém indicações de dinâmica não encontradas nas demais versões, que ressaltam o caráter de “forte e pesado” do final da obra.

Figura 155 – c. 100-108 de *Milongueos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

Na EC.M (Figura 156), são adotadas as indicações textuais de Ms.Br.P.MHN, como padrão nesta edição.

Figura 156 – c. 102-108 de *Milongueos* (EC.M)

102

$\frac{1}{2}C2$

tambora

$\frac{1}{2}C4$

pesante

rinf.

molto

Fonte: o autor (2024).

c. 107, divergência de nota (modificação): no último compasso da EME.V, Llobet dobra a nota ré#4 e omite a nota dó#4, que aparece em todas as demais versões. Não é possível inferir a motivação do editor no corte dessa nota, visto que ambas as formas são tocáveis. Na EC.M, é mantida a nota dó#.

Figura 157 – c. 108 de *Milongueos* (EME.V e Ms.MMB)

Fonte: EME.V (BROQUA, 1929) e Ms.MMB (BROQUA, s/d) de *Milongueos*, grifos do autor.

6 RITMOS CAMPEROS

6.1 APRESENTAÇÃO

Ritmos Camperos é a sétima e última das *Evocaciones Criollas*. Essa numeração não tem relação com a ordem de composição das obras, visto que esta é a primeira obra citada nas cartas entre Pujol e Llobet e é provavelmente uma das primeiras (se não a primeira) compostas para a série. Nestas cartas e no manuscrito do MMB a obra é intitulada *Danza Campera*. Este título já aparece modificado na estreia da obra, em 5 de fevereiro de 1927, quando tocada por Emilio Pujol na Sala Erard, em Paris. O mesmo ocorre na primeira aparição da obra em um recital de Miguel Llobet, no dia 15 de junho de 1927, no Palau de la Música de Barcelona¹⁷¹.

6.2 TRADIÇÃO DA OBRA

A estreia da obra, por Pujol, foi citada no tópico anterior. *Ecos del paisaje* e *Vidala* são as *Evocaciones* que mais aparecem nos programas analisados de Llobet (cinquenta e seis e trinta e oito vezes, respectivamente); logo depois aparecem *Ritmos Camperos* (doze¹⁷²) e *Chacarera* (onze). O primeiro programa em que aparece *Ritmos Camperos* é de 1927, e o último, de 1933, indicando que Llobet manteve a obra em seu repertório ao menos durante seis anos. Além das gravações de Landeira (2011) e Vallini (1993), que apresentam a série das *Evocaciones Criollas* na íntegra, há a gravação de Cristina Zárate (1975).

6.3 NORMAS DE EDIÇÃO

As fontes de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V) apresentam notáveis diferenças entre si. A primeira delas está no título, que é *Danza Campera* no Ms.MMB, mas a diferença que mais interfere na comparação e edição desta obra é a mudança de tonalidade. No Ms.MMB, a obra está em mi maior, e na EME.V, em lá maior. Na EC.RC, o Ms.MMB é utilizado como texto-base, e é mantida a tonalidade de mi maior. Devido a essa mudança, a comparação entre essas versões é a que mais apresenta divergências entre as obras editadas.

¹⁷¹ LLOBET, programa de concerto de 15 de junho de 1927.

¹⁷² Deduzimos que *Argentinishe Volksweisen* (algo como *Música folclórica argentina*) foi o título dado a *Ritmos Camperos* em programas na Alemanha. Esse título aparece em quatro programas. Se não se referir a essa obra, significa que foi encontrada em oito programas.

No aparato crítico, são apresentadas apenas as divergências mais importantes; para uma comparação mais detalhada (sem a discussão), ver Apêndice 3, *Quadro com as divergências*.

O Ms.MMB não tem digitações, e as digitações da EME.V, que está em lá maior, nem sempre funcionam em mi maior. Em algumas passagens, Broqua parece escrever sem ter em mente uma clara noção sobre as possibilidades e limitações do violão (algo natural e até esperado, se considerarmos que esta foi a primeira das *Evocaciones* escrita). Embora alguns trechos sejam perfeitamente tocáveis da forma escrita no MsMMB, outros precisam ser adaptados (removendo, inserindo ou modificando notas) ou são tocáveis, mas não são idiomáticos. Por esse motivo, adaptações e mudanças são feitas para tornar a obra tocável e instrumentalmente interessante em mi maior. Boa parte da digitação da EC.RC é proposta pelo autor e pelo orientador deste trabalho. Algumas dessas digitações são escritas direto na pauta da música, e outras propostas são apresentadas na *ossia*.

Poucos elementos de EME.V são utilizados na EC.RC. Entre eles, estão as indicações de dinâmica, visto que o Ms.MMB apresenta indicação de dinâmica apenas na anacruze (detalhado no aparato crítico). Embora ambas as versões apresentem indicações de acentos e *marcados*, são utilizados preferencialmente as indicações do Ms.MMB.

Na EME.V, os c. 71-72 são repetidos, e no Ms.MMB, não. A partir dessa modificação, a contagem de compassos é diferente na EME.V e no Ms.MMB. Na EC.RC, eles não são repetidos, mantendo a escrita do Ms.MMB, texto-base da EC.RC. Logo, a contagem dos compassos é baseada nestas versões, o Ms.MMB e a EC.RC.

Não foram localizadas versões de *Ritmos Camperos* para outras formações instrumentais, e as fontes encontradas se limitam à Ms.MMB e à EME.V, ambas para violão solo.

6.4 APARATO CRÍTICO

Elementos pré-textuais, a) título: no Ms.MMB, a obra é intitulada *Danza Campera*, e na EME.V, *Ritmos Camperos (Rythmes Campagnards)*. Não existem fontes que detalhem a mudança de título. Partindo do pressuposto de que dificilmente o compositor não estivesse a par e de acordo com o título publicado, na EC.RC, é adotado o segundo, por ser o nome oficial publicado. É importante lembrar que o título *Ritmos Camperos* foi utilizado já na estreia que Emilio Pujol fez da obra, no dia 5 de fevereiro de 1927 na Sala Erard¹⁷³, e também

¹⁷³ PUJOL, programa de concerto de 05 fev. 1927 (na pasta 3120 do MHN).

na primeira vez que Llobet a tocou, no dia 15 de junho de 1927 no Palau de la Música de Barcelona¹⁷⁴. Não é utilizada a tradução para o francês, provavelmente acrescentada por ter sido publicada pela editora francesa Max Eschig.

b) numeração da obra: na EME.V, *Ritmos Camperos* é numerada como a sétima obra do ciclo (VII). Essa numeração não aparece no manuscrito. Apenas como curiosidade, esta é a primeira obra do ciclo que aparece nas correspondências entre Pujol e Llobet, em 1925¹⁷⁵, e parece ter sido a primeira composta, como já dito. Isso indica que a ordem de composição não tem relação direta com a ordem publicada. A numeração não é incluída na EC.RC, como já dito em 3.4, *Normas gerais de edição*.

b) tonalidade: no Ms.MMB, a obra está em mi maior, e, na EME.V, em lá maior. Em carta de 10 de março de 1925, Llobet comenta com Pujol sobre essa mudança: “Mantive a mesma tonalidade que ouvi de você, isto é, em Lá”¹⁷⁶ (LLOBET, carta de 10 mar. 1925). Não fica claro, no texto da carta em questão, o que realmente motivou os revisores a essa mudança. Na EC.RC, é mantida a tonalidade do manuscrito, em mi maior. A escolha se deve em parte por apresentar a versão originalmente concebida pelo compositor, o que representa uma novidade em relação à EME.V, fonte mais conhecida da obra. Também é determinante para a manutenção dessa tonalidade o fato de ser plenamente tocável em mi maior, com possibilidades de digitação e soluções idiomáticas.

c) indicação de digitação: na EME.V, aparece a indicação “*Doigté par M. LLOBET*”¹⁷⁷. O manuscrito Ms.MMB não apresenta quaisquer digitações. Na EC.RC, essa indicação não aparece, pois a digitação não é realizada por Llobet. A mudança de tonalidade faz com que poucas digitações da EME.V possam ser aproveitadas. Desta forma, é incluída a indicação “Digitado por Cauã Canilha e Daniel Wolff”, padrão em todas as EC.

d) indicação de andamento: no Ms.MMB, não há indicação de andamento; na EME.V há *Allegro non troppo*, e semínima a 92bpm. Na EC.C, é mantida a indicação metronômica (como indicado em 3.4, *Normas gerais de edição*) e *Allegro non troppo*.

¹⁷⁴ LLOBET, programa de concerto de 15 jun. 1927.

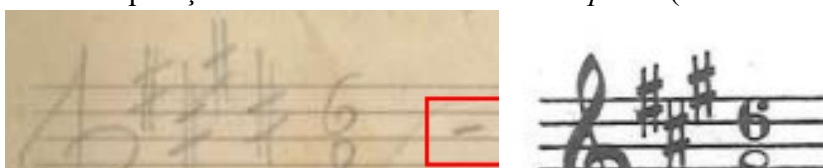
¹⁷⁵ LLOBET, carta de 10 mar. 1925.

¹⁷⁶ Original: “He conservado la misma tonalidad que le oi a V., esto es en Lá”.

¹⁷⁷ Tradução: “Digitado por M. Llobet”.

anacruse: no Ms.MMB, o compasso de anacruse é preenchido com as respectivas pausas (destacadas na Figura 158), enquanto na EME.V é colocada apenas a nota da anacruse [mi4]. Embora se possa argumentar que as pausas inseridas no manuscrito sejam já parte do texto da obra e tenham alguma relevância interpretativa, não representam realmente diferença significativa no resultado e discurso da obra. Na EC.RC, optou-se por não manter a notação das pausas, tal como na EME.V.

Figura 158 – Comparação da anacruse de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V)



Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Ritmos Camperos*, grifos do autor.

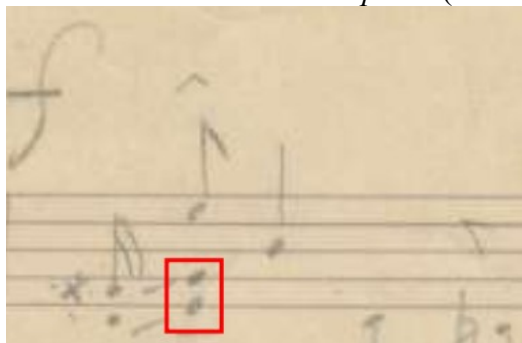
c. 1, a) divergência de notas (omissão): na EME.V, é omitida a nota mais grave do primeiro acorde do compasso. Na Figura 159, a EME.V aparece transposta para mi maior, mas, mesmo em lá maior, esse baixo poderia ser facilmente realizado na quinta corda solta (lá2 destacada em forma de x na Figura 158), sendo a omissão dessa nota claramente uma escolha do revisor, Miguel Llobet. Na EC.RC, essa nota mais grave é mantida.

Figura 159 – Comparação do c. 1 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de figuração rítmica: na Figura 159, as notas intermediárias do acorde no Ms.MMB são escritas como semínimas (mi3 e sol#3), porém no manuscrito (Figura 160), essas notas não aparecem com figuração rítmica clara, sendo escritas apenas as alturas, sem hastes. Na EC.RC, são escritas semínimas.

Figura 160 – c. 1 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Ritmos Camperos* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

c) divergência de notas (modificação): a nota sol#3 está ritmicamente uma colcheia antes na EME.V, e é acrescentada a pausa em seu lugar. Na EC.RC, é mantida a versão do Ms.MMB, com sol#3 na última colcheia.

Figura 161 – Comparação do c. 1 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V, em mi maior)

Fonte: o autor (2024).

d) sugestão de modificação de nota e de figuração rítmica: em ambas as versões, a nota si3 é tocada na quinta e na sexta colcheia do compasso. Considerando que o primeiro si3 é acompanhamento, e o seguinte é melodia, essa repetição torna a polifonia do trecho um pouco confusa. Na prática, por mais que se utilize algum tipo de contraste de dinâmica, o si3 da quinta colcheia tende a já soar como melodia. Na EC.RC (Figura 162), a nota si3 da quinta colcheia é tocada na terceira corda, a fim de diferenciar o timbre do acompanhamento e da melodia, realizada na segunda corda solta. Já na *ossia*, propõe-se que a segunda nota da melodia, si3, seja escrita como mínima, ao invés de semínima, e que a nota si3 da quinta colcheia (acompanhamento) seja substituída por sol#4. Essas mudanças ressaltam aspectos idiomáticos do trecho, como a ressonância da segunda corda solta (si3), e evitam a ambiguidade entre melodia e acompanhamento ao final do compasso.

Figura 162 – c. 1 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

e) **divergências nas indicações de *marcato*, dinâmica e crescendo:** no Ms.MMB, há indicação de *marcato* na primeira colcheia [nota mi4], e na EME.V, na quarta [nota ré3 em mi maior], como pode ser visto na Figura 161. Na EC.RC, é mantida a indicação de *marcato* apenas na primeira, como no Ms.MMB. Em ambas as versões aparece a indicação dinâmica de *f*, mantida na EC.RC. A indicação de crescendo notada em EME.V é acrescentada em EC.RC, o que pode ser visto na Figura 162. Essas são as únicas indicações de dinâmica encontradas no Ms.MMB.

c. 2, a) **divergência de notas (modificação):** a nota ré#3 que é tocada na última colcheia do compasso no Ms.MMB, é antecipada uma colcheia na EME.V. A EC.RC segue a escrita do manuscrito.

b) **divergência na divisão de vozes:** na EME.V, as notas ré3 e ré#3 do acompanhamento são notadas com as hastes para cima, como se fizessem parte da linha melódica mais aguda. Essa notação não tem motivação musical, origina-se de uma questão técnica instrumental: a voz inferior é tocada com polegar, e a superior, com os demais dedos (*i*, *m* e *a*). Na EC.RC, é mantida a notação do manuscrito, privilegiando a clareza da divisão entre as duas vozes.

Figura 163 – Comparação do c. 2 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior)

The image shows two staves of music in G major (one sharp). The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is 'EME.V (transp. para E)'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music consists of two measures. The first measure has a '2' above it. The second measure has a '7' below it. Red dots are placed on the notes in the second measure of both staves to indicate fingerings. The notes in the second measure are G4, A4, B4, and C5.

Fonte: o autor (2024).

c. 2-3, digitação alternativa (modificação de notas): a EME.V, que antecipa a nota ré#3, como pode ser visto na Figura 163, é utilizada como referência para a elaboração de uma proposta de digitação escrita na *ossia* da EC.RC (Figura 164). Por tocar apenas uma nota na última colcheia do compasso, essa solução possibilita digitações na região das primeiras posições do braço do violão e é tecnicamente mais acessível.

Figura 164 – c. 2-3 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

The image shows two staves of music in G major. The top staff is labeled '2' and the bottom staff is labeled '3'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music consists of two measures. The first measure has a '2' above it. The second measure has a '3' above it. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and circled numbers (3, 4, 5) indicating specific fingerings. A '1/2 C1' is written above the first measure of the top staff. Red dots are placed on the notes in the second measure of both staves to indicate fingerings. The notes in the second measure are G4, A4, B4, and C5.

Fonte: o autor (2024).

c. 3, a) divergência na figuração rítmica e na divisão de vozes: a escrita rítmica da EME.V visa representar o resultado musical da digitação adotada e, por isso, acrescenta pausas e escreve o trecho em três vozes (no Ms.MMB são duas). Essa solução é eficiente no sentido de esclarecer sua intenção instrumental, porém, ao modificar a escrita, torna menos clara a divisão em duas vozes do trecho. Como destacado na Figura 165, a solução de Pujol promove a escrita de mais pausas e modifica a figuração da nota dó#4, da linha melódica aguda, que passa de semínima pontuada para colcheia. Assim, a primeira nota da melodia (dó#4) é sustentada por menor duração, uma desvantagem musical para o trecho. Na EC.RC, é mantida a escrita de Ms.MMB.

Figura 165 – Comparação do c. 3 de *Ritmos Camperos* (EME.V e Ms.MMB transposto para lá maior)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de *marcatos* e arraste: na EME.V, há *marcatos* na segunda e quarta colcheias do compasso. Além dos *marcatos*, o arraste favorece a execução de acento na segunda colcheia.

Figura 166 – c. 3 de *Ritmos Camperos* (EME.V)

Fonte: o autor (2024).

Marcatos na segunda colcheia reaparecem em EME.V, nos c. 4, 6, 14, 20, 22, 26, 36 e 75, permitindo concluir que é uma escolha concreta, e não uma divergência casual. Essas indicações tendem a acentuar o acompanhamento e diminuir o destaque sobre a melodia principal, mais aguda. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB.

c) divergência de nota (acréscimo): na EME.V, a nota ré⁴ é acrescentada no último acorde do compasso, funcionando como sétima do acorde com função de dominante. Essa nota não é escrita em Ms.MMB. Por estar em mi maior, essa nota seria lá³, e poderia ser acrescentada sem dificuldade técnica. Na EC.RC, tal nota aparece na *ossia*.

Figura 167– c. 3 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 4, divergências em relação ao c. 1: no Ms.MMB, o trecho entre os c. 4 e 6 é uma repetição literal dos c. 1 e 3. No c. 4 da EME.V, embora o material musical seja essencialmente o mesmo, há pequenas variações em relação ao primeiro compasso: a) o acréscimo da nota lá² no c. 4 (e também das pausas dessa nova linha de baixo); b) o deslocamento das notas do acompanhamento, lá³ e dó#⁴, da primeira para a segunda colcheia do compasso e; c) o acréscimo de *marcatos* nas duas primeiras colcheias. Essas divergências estão destacadas na Figura 168.

Figura 168 – Comparação dos c. 1 e c. 4 de *Ritmos Camperos* (EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c. 1-6, divergência na figuração rítmica: na EME.V, algumas notas (destacadas na Figura 169) recebem hastes duplas, indicando semínimas, pontuadas ou não.

Figura 169 – c. 1-6 de *Ritmos Camperos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Ritmos Camperos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

Essa escrita indica a possibilidade de sustentação por mais tempo dessas notas, e não necessariamente a inclusão de uma terceira voz em relação às duas do Ms.MMB. Na EME.V, a escrita é uma tentativa de reproduzir o resultado musical final. Na prática, o mais provável é que o violonista sustente essas notas por uma duração maior que colcheia (como escrito no Ms.MMB) devido a características do instrumento e das práticas de performance (ou interpretativas) de senso comum. Na EC.RC (Figura 170), é mantida a escrita do Ms.MMB, pois ela é mais simples, com particularidades da escrita para violão e, na prática, gerando o mesmo resultado musical. Além disso, na escrita do Ms.MMB, o motivo musical do acompanhamento fica mais claro.

Figura 170 – c. 1-6 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

c. 6, divergência na indicação de articulação (vírgula de respiração): na EME.V, é acrescida uma indicação de respiração entre c. 6-7. Essa vírgula não aparece no Ms.MMB e não é utilizada no EC.RC. Tal indicação reforça o final da frase e o início de uma nova seção e é uma opção interpretativa, apesar de não adotada na EC.RC.

Figura 171 – c. 6 de *Ritmos Camperos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Ritmos Camperos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

c. 8, a) divergência de nota (modificação): na EME.V, a última nota da voz grave é tocada uma oitava acima em comparação ao Ms.MMB. Desta forma, as duas vozes soam na mesma altura (si⁴). Na prática, é como se a nota da voz grave fosse removida na EME.V. Na EC.RC, essa nota é escrita em duas oitavas, como no Ms.MMB, mantendo a coerência motívica do acompanhamento.

Figura 172 – Comparação do c. 8 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior)

Musical notation for Figure 172, comparing Ms.MMB and EME.V (transp. para E) for measure 8. The notation shows two staves: Ms.MMB (top) and EME.V (transp. para E) (bottom). Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Ms.MMB staff has a red dot under the final note, and the EME.V staff has a red dot under the final note.

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de nota (modificação): transpondo EME.V para mi maior, a nota da quarta colcheia é fá[#]3, enquanto em Ms.MMB é um sol[#]3 (destacadas na Figura 173).

Figura 173 – Comparação do c. 8 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior)

Musical notation for Figure 173, comparing Ms.MMB and EME.V (transp. para E) for measure 8. The notation shows two staves: Ms.MMB (top) and EME.V (transp. para E) (bottom). Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Ms.MMB staff has a red dot under the fourth note, and the EME.V staff has a red dot under the fourth note.

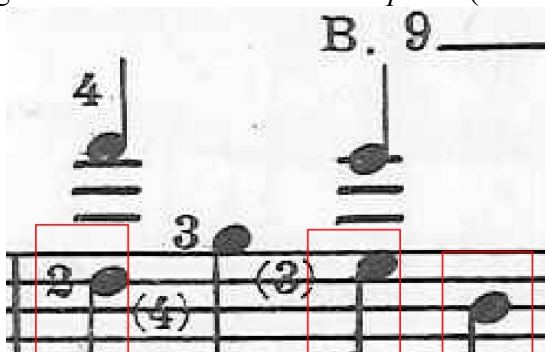
Fonte: o autor (2024).

Essa modificação na EME.V implica a utilização apenas de notas do acorde de dominante de si maior com sétima por todo o compasso. Visto que a nota sol#3 também pode ser tocada sem maior exigência técnica (da mesma forma que ocorre com a nota dó#4 em lá maior), não é possível inferir os motivos para tal modificação. Na EC.RC, é mantida a nota sol#3, como no Ms.MMB.

c) divergência na figuração rítmica: como se pode perceber nas Figuras 172 e 173, a segunda nota da melodia superior (si4) é uma colcheia no Ms.MMB e uma semínima na EME.V. Na EC.RC, é mantida a versão do Ms.MMB, com colcheia, por fidelidade em relação à escrita do manuscrito. Mesmo que seja possível que a nota si4 tenha maior duração, como proposto na EME.V, Broqua escolhe escrever com essa articulação da melodia, o que sugere intenções interpretativas diferentes às da EME.V, publicação conhecida da obra.

d) divergência na figuração rítmica: tal qual ocorre entre os c. 1-6, algumas notas do acompanhamento recebem hastes duplas na EME.V (Figura 174), indicando duas vozes na mesma nota e salientando sua maior duração. Na EC.RC, é mantida a escrita de Ms.MMB, pelos mesmos motivos citados nos c. 1-6.

Figura 174 – c. 8 de *Ritmos Camperos* (EME.V)



Fonte: EME.V de *Ritmos Camperos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

c. 9, a) divergência de notas (acrécimo): no Ms.MMB, a passagem é realizada com intervalos de décima, enquanto na EME.V a melodia superior é também dobrada uma oitava abaixo (destacada em vermelho na Figura 175). Musicalmente, essas notas funcionam como reforço melódico e podem ser acrescentadas sem causar mudanças importantes. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB, e a solução da EME.V é apresentada como *ossia*.

Figura 175 – c. 9 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência na indicação de arpejo: na EME.V, as notas desse compasso são arpejadas. Na EC.RC, as indicações de arpejo não são incluídas, como no Ms.MMB, ficando a critério do intérprete a utilização ou não deste recurso.

Figura 176 – Comparação do c. 9 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior)

Fonte: o autor (2024).

c. 10, a) divergência de notas (modificação e escrita em harmônicos): na EME.V, as notas da segunda metade são realizadas em harmônicos, e na Figura 177, a escrita apresenta as alturas reais (já transpostas para mi maior) desses harmônicos, facilitando a comparação.

b) divergência na divisão e figuração de vozes: no Ms.MMB, o trecho é escrito a duas vozes, e na EME.V, a três vozes.

Figura 177 – Comparação do c. 10 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior)

Fonte: o autor (2024).

c) divergência na notação das pausas: no Ms.MMB, as pausas da voz superior são omitidas, enquanto na EME.V todas as pausas necessárias, das três vozes, são notadas. Na EC.RC, são omitidas.

d) divergência na figuração rítmica: na EME.V, a segunda nota da voz superior, tocada na primeira corda, é uma colcheia, pois a nota seguinte (mi⁴, destacada na Figura 178) é tocada na mesma corda. No Ms.MMB, a nota da melodia aguda é uma semínima.

Figura 178 – c. 10 de *Ritmos Camperos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Ritmos Camperos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB em relação a todas as divergências apresentadas acima (a, b, c e d). A única modificação é a omissão da nota mi³ (notada na Figura 179 em forma de x), permitindo maior ressonância sonora para o trecho. Uma digitação para incluir essa nota torna a execução instrumentalmente difícil e o trecho menos fluente técnica e musicalmente. Essa omissão também leva em conta que já são tocadas as notas mi² e mi⁴ nesse compasso, o que torna a omissão da nota mi³ ainda menos problemática.

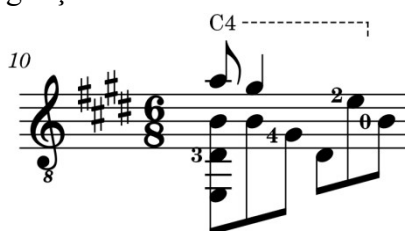
Figura 179 – Remoção de nota no c. 10 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)



Fonte: o autor (2024).

A passagem é digitada da seguinte forma na EC.RC:

Figura 180 – Digitação do c. 10 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)



Fonte: o autor (2024).

c. 12-14, a) divergência de notas (modificação): no Ms.MMB, os c. 11-14 são uma repetição dos c. 7-10. Já na EME.V, nos c. 12-14 são realizadas mudanças na harmonização, possivelmente feitas por Miguel Llobet. Não existe uma fonte que comprove que as modificações são de Llobet, mas em cartas enviadas a Pujol (de 10 de março de 1925 e 20 de julho de 1926) o revisor diz ter realizado rearmonizações nessa obra¹⁷⁸. É o que ocorre nesse trecho. Em vermelho na Figura 181, as notas divergentes em relação ao Ms.MMB.

¹⁷⁸ Em cartas destinadas a Emilio Pujol, Miguel Llobet cita ter realizado modificações harmônicas em *Ritmos Camperos*. Em carta de 10 de março de 1925, ele utiliza os termos “*variar la armonización*” e em outra, de 20 de julho de 1926, “*cambios en la armonización*”.

Figura 181 – Comparação dos c. 12-13 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior)

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, é utilizada a versão do Ms.MMB como referência, repetindo literalmente esses compassos. A versão da EME.V, é sugerida na *ossia*, e, mesmo quando transposta para mi maior, a digitação do trecho pode manter-se a mesma. São incluídas na *ossia* as modificações de Llobet, pois possibilitam uma maior variedade do trecho ao não repetir literalmente os c. 7-10.

Figura 182 – *ossia* do c. 12-13 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

c. 15-16, a) divergência de notas (modificação) e na figuração rítmica: no Ms.MMB, a melodia é tocada em intervalos de sexta (notas si³ e sol⁴), e na EME.V é uma linha melódica simples (nota sol⁴ na Figura 183, na EME.V transposta para mi maior). No c. 16, há uma divergência no ritmo da melodia. No Ms.MMB, a nota sol⁴ é tocada novamente na última semínima do compasso. Na EME.V, a nota melódica está ligada à anterior e não é atacada novamente. No Ms.MMB, esta última nota possui função de anacruse melódica para o compasso seguinte e é mantida na EC.RC.

Figura 183 – Comparação dos c. 15-16 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior¹⁷⁹)

The image shows a musical score for two versions of the piece 'Ritmos Camperos'. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is labeled 'EME.V (transp. para E)'. Both staves are in the key of E major (one sharp) and 6/8 time. The score covers measures 15 and 16. In measure 15, the melody consists of eighth notes. In measure 16, the melody continues with eighth notes and chords. Red dots are placed on specific notes in both versions to highlight differences. The Ms.MMB version has a more complex accompaniment with lower notes and chords, while the EME.V version has a simpler accompaniment with higher notes and chords.

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de notas (modificação): em destaque no c. 15 da Figura 184, a nota ré3 do Ms.MMB é substituída por dó3 na EME.V (se transposta para mi maior). No c. 16 do Ms.MMB, o acompanhamento é realizado por notas graves e pelo acorde ao final, enquanto na EME.V é realizado por notas agudas ascendentes, uma diferença textural considerável.

Figura 184 – Comparação dos c. 15-16 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V em mi maior¹⁸⁰).

This image is similar to Figure 183, showing a comparison between Ms.MMB and EME.V (transposed for E) in E major. It covers measures 15 and 16. The Ms.MMB version has a melody with eighth notes and a complex accompaniment with lower notes and chords. The EME.V version has a melody with eighth notes and a simpler accompaniment with higher notes and chords. Red dots highlight specific notes in both versions to show differences.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, a escrita é mantida igual à do Ms.MMB, inclusive em relação aos *marcados* (na primeira e quarta colcheias do c. 15 e no último acorde do c. 16), e são acrescentadas as indicações de dinâmica (*ff* e *sf*) e caráter (*energico*) da EME.V, como já dito

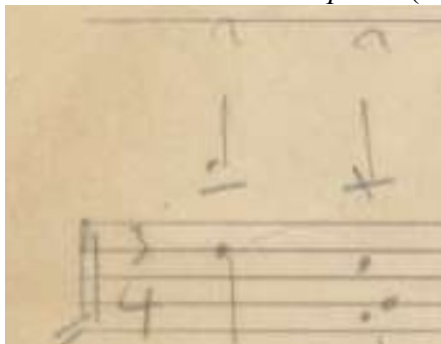
¹⁷⁹ O trecho da figura está em sol maior; é escrito mi maior porque esta é a tonalidade da transposição da versão, EME.V (transp. para E).

¹⁸⁰ Ver nota de rodapé 72.

em 6.3, *Normas de edição*. O traço que indica toque com polegar no acorde do c. 15 em EME.V é também acrescentado na EC.RC.

c. 17, a) divergência de notas (modificação): a nota si³ é dobrada no último acorde do Ms.MMB (Figura 185), o que não ocorre na EME.V.

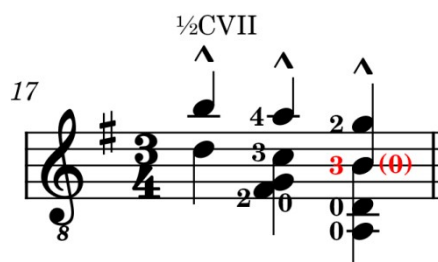
Figura 185 – c. 17 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Ritmos Camperos* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

Esse dobramento é possível e de fácil execução instrumental. Pode-se tocar um si³ na quarta casa da terceira corda e outro na segunda corda solta, como digitado na EC.RC (Figura 186).

Figura 186 – c. 17 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)



Fonte: o autor (2024).

c. 17,19 e 21¹⁸¹, a) divergência na figuração rítmica: enquanto no Ms.MMB os acordes são semínimas, na EME.V são colcheias com *staccatos*, destacando a interpretação de que os acordes devem ser tocados com curta duração. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB, com semínimas e *marcados*. Para facilitar a comparação, os c. 18 e 20 foram omitidos na Figura 187.

¹⁸¹ Os c. 18 e c. 20 são apresentados na sequência.

Figura 187 – comparação dos c. 17, c. 19 e c. 21 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])

Ms.MMB,
c.17, 19 e 21

EME.V
c.17, 19 e 21
(transp. para E)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de notas: notas divergentes estão destacadas em vermelho na Figura 187. São modificações de alturas (fá#3 do c. 19 da EME.V), omissões de notas (ré3 e mi4 do c. 21 do Ms.MMB), acréscimos de notas (sol3 no c. 17 da EME.V) ou modificações visando maior eficiência do idiomatismo instrumental (lá3 e dó4 omitidas do c. 19). Na EC.RC, buscou-se manter as notas do Ms.MMB, o que nem sempre é instrumentalmente possível. Na Figura 188, tem-se a EC.RC com digitação do trecho e com as indicações das notas removidas (em forma de x).

Figura 188 – c. 17, c. 19 e c. 21 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

EC.RC
c.17, c.19 e c.21

$\frac{1}{2}C7$ C2

Fonte: o autor (2024).

c. 18, a) divergência de notas (modificação, omissões e acréscimo): a nota ré4 do Ms.MMB é tocada uma oitava abaixo na EME.V (ré3 transposto para mi maior). Na EME.V, também há a omissão das notas lá3 e si3 na quinta colcheia e o acréscimo de dó4 no último acorde.

Figura 189 – Comparação do c. 18 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])

The image shows two musical staves for measure 18 of 'Ritmos Camperos'. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is labeled 'EME.V (transp. para E)'. Both staves are in 6/8 time and G major. The Ms.MMB staff shows a melody starting on G4, moving to A4, B4, and then G4. The EME.V staff shows a similar melody, but with a red 'x' on the G4 note in the second half of the measure, indicating a specific fingering or articulation.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, mantém-se a escrita do Ms.MMB, apenas removendo a nota lá³ da quinta colcheia (destacada em vermelho na Figura 190), já que esta é tocada também na colcheia seguinte. Embora seja possível tocar essa nota em ambas as colcheias, a solução abaixo é idiomáticamente mais funcional ao violão pelo uso de cordas soltas e facilita na montagem da pestana na segunda casa, imediatamente posterior.

Figura 190 – c. 18 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

The image shows a single musical staff for measure 18 of 'Ritmos Camperos' (EC.RC). The staff is in 6/8 time and G major. The melody starts on G4, moving to A4, B4, and then G4. The notation includes fingerings (3, 4, 3, 2, 0) and a red 'x' on the G4 note in the second half of the measure, indicating a specific fingering or articulation. Above the staff, there are annotations: 1/2 C3, 1/2 C2, and 1/2 C2.

Fonte: o autor (2024).

b) divergência na figuração rítmica: novamente, a figuração rítmica na EME.V é escrita de forma a melhor representar a execução da digitação proposta por Llobet. A pausa de colcheia está relacionada ao fato de que, na EME.V em lá maior, as notas deste tempo (lá³ e fá[#]4, na Figura 191, em mi maior) são tocadas em harmônicos, interrompendo a sustentação da nota grave. Já a nota ré³ marcada em vermelho é uma colcheia no Ms.MMB e é notada como semínima na EME.V, evidenciando a possibilidade de continuar sustentando essa nota até o final do compasso.

Figura 191 – c. 18 de *Ritmos Camperos* (EME.V [em mi maior])



Fonte: o autor (2024).

c. 20, a) divergência de notas (enarmonia): a quarta colcheia é escrita como réb3 no Ms.MMB e dó#3 na EME.V (originalmente, fá#3 em lá maior). Nesse caso, é utilizada a nota dó#3, da EME.V, pois evita a necessidade de um acidente de precaução na nota ré4 ao final do compasso, como destacado em vermelho na Figura 192, da EC.RC.

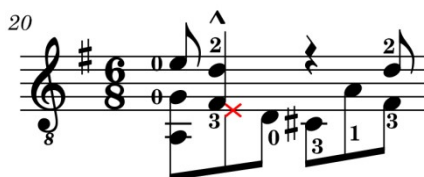
Figura 192 – c. 20 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)



Fonte: o autor (2024).

b) sugestão de omissão de nota: a nota mi3 é removida na EC.RC, a fim de facilitar a digitação e tornar a passagem mais idiomática e sonora.

Figura 193 – nota removida no c. 20 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)



Fonte: o autor (2024).

Na EME.V, que está em lá maior, essa omissão de nota não precisa ser feita, pois a nota si3 pode ser tocada na segunda corda solta e lá3 na terceira corda, como pode ser visto na Figura 194.

Figura 194 – Comparação do c. 20 de *Ritmos Camperos* (EME.V [original] e EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

As soluções para não omitir a nota mi₃ passam por digitá-la na quinta corda, a nota fá_{#3} na quarta e o ré₄ na terceira. Porém, a nota da melodia aguda imediatamente anterior é um mi₄, na primeira corda solta, com o som bem mais aberto que o ré₄ na terceira corda, o que acarreta uma diferença tímbrica indesejável para a linha melódica. Outro problema é que, em tal digitação, ao pressionar o mi₃ na quinta corda, o som de lá₂ seria apagado. Apesar da escrita em colcheia dessa nota, é instrumentalmente desejável que sua duração seja de semínima, aproveitando a ressonância da quinta corda solta.

c. 22, a) divergência de nota (enarmonia): na segunda colcheia, são escritas notas enarmônicas (ré_# e mi_b) diferentes em cada versão.

Figura 195 – Comparação do c. 22 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de notas (modificação e acréscimo): além da modificação de altura na quinta colcheia (que é sol₃ no Ms.MMB e ré₃ na EME.V), é acrescentada uma nota grave (dó₃) ao final do compasso na EME.V. Essas mudanças, destacadas em vermelho na Figura

196, se dão por motivos idiomáticos¹⁸², relacionados com a mudança de tonalidade e o uso de portamentos na EME.V.

Figura 196 – Comparação do c. 22 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The figure displays three musical staves for measure 22 of 'Ritmos Camperos'. The top staff, labeled 'Ms.MMB (original em E)', shows a melody in E major with a dotted quarter note followed by an eighth note, a quarter note, and a half note. The middle staff, 'EME.V (transposto para E)', shows the same melody transposed to E major, but with a different rhythmic pattern: a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The bottom staff, 'EME.V (original em A)', shows the melody in A major with the same rhythmic pattern as the middle staff. Red dots highlight specific notes in the Ms.MMB and EME.V (transposed) staves.

Fonte: o autor (2024).

c) divergência na figuração rítmica: enquanto no Ms.MMB a pausa de semínima da segunda metade do compasso é omitida, na EME.V, a nota si³ é ligada, e é escrita a pausa de colcheia, em destaque na Figura 197.

Figura 197 – Comparação do c. 22 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])

The figure compares two musical staves for measure 22. The top staff is 'Ms.MMB' and the bottom is 'EME.V (transp. para E)'. Both are in E major. The Ms.MMB staff shows a melody starting with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter note and a half note. The EME.V staff shows a melody starting with a quarter note, followed by a dotted quarter note and a half note. A red dot highlights the note 'si³' in the EME.V staff, which is tied to the next measure.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB para esse compasso para os três tópicos acima (a, b, c).

c. 23, a) divergência de notas (enarmonia): na EME.V, é escrita a nota ré#³, e no Ms.MMB, mi³.

¹⁸² Em EME.V, Llobet utiliza a nota sol³, terceira corda solta. Se fosse uma transposição direta de Ms.MMB para lá maior, essa nota seria dó⁴ e seria tocada provavelmente na segunda corda. Assim, ela poderia soar como melodia, visto que o sol⁴ seguinte da melodia também é tocado nessa corda. Tocando a nota sol³, é mantido o caráter de acompanhamento e ainda se utiliza a ressonância da corda solta para realizar o salto com portamento.

Figura 198 – Comparação do c. 23 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de notas (modificação): as notas intermediárias, referentes ao acompanhamento, são as mesmas (ré³, sol³, si³ e ré^{#3}), mas distribuídas em diferentes momentos do compasso, como pode ser visto na Figura 199.

Figura 199 – Comparação do c. 23 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

c) divergência na figuração rítmica: a segunda nota da melodia (ré⁴) é uma colcheia na EME.V e uma semínima no Ms.MMB. Na segunda metade do compasso, são escritas pausas na voz superior da EME.V. Outra divergência, também no sentido rítmico, é a nota si³ ligada entre a quinta e a sexta colcheia.

Figura 200 – Comparação do c. 23 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The image shows three staves of music for measure 23. The top staff is labeled 'Ms.MMB (original em E)'. The middle staff is labeled 'EME.V (transposto para E)'. The bottom staff is labeled 'EME.V (original em A)'. Red markings, including a '7' and a red squiggle, highlight differences in note placement and rhythm between the versions.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, digitada como na Figura 201, é mantida a escrita do Ms.MMB para os três tópicos acima (a, b e c).

Figura 201 – c. 23 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

The image shows a single staff of music for measure 23. It includes guitar fingering numbers: 1, 2, 3, 0, 1, 4, 0. A capo position of 3 is indicated at the beginning of the staff.

Fonte: o autor (2024).

c. 24, a) divergência de notas (modificação): o que há nesta passagem é uma modificação em relação ao efeito instrumental; as divergências de alturas e ritmos na primeira metade deste compasso se baseiam na diferente concepção instrumental do trecho. No Ms.MMB, lá3 e dó#4 no início do compasso são notas de acompanhamento, enquanto a linha do motivo do baixo é formada pelas notas ré3-lá3-fá#3. Na EME.V, essas notas intermediárias são realizadas a partir do efeito instrumental que utiliza *glissando*, o que conduz a divergências de alturas e ritmos.

Figura 202 – Comparação do c. 24 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de nota (modificação e acréscimo): as divergências da primeira metade do compasso foram explicadas na Figura 202, e também são destacadas em vermelho. As da segunda metade têm relação com a diferente tonalidade da EME.V (lá maior), que possibilita uma digitação com utilização de cordas soltas (notas sol3, si3 e mi4 em vermelho no último sistema da Figura 203).

Figura 203 – Comparação do c. 24 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

É importante notar que, na última colcheia da EME.V, a nota mais grave seria um ré2. O violão afinado com a sexta corda em mi2 não tem a possibilidade de realizar essa nota e, por isso, a cabeça da nota é um x na Figura 203.

Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB, e é digitada conforme a Figura 204. Além disso, é sugerida uma *ossia*, removendo a nota lá3 da quinta colcheia. Como essa nota é

tocada na colcheia seguinte, sua aparição aqui torna a linha melódica e a polifonia menos claras.

Figura 204 – c. 24 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 25, a) divergência na figuração rítmica: a nota si3 destacada na Figura 205 é uma semínima no Ms.MMB e uma semínima pontuada ligada a uma colcheia na EME.V.

Figura 205 – Comparação do c. 25 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

Apesar da diferença de escrita, essa nota, por ser tocada na segunda corda solta, se mantém soando até a seguinte nota melódica, si3 na sexta colcheia do compasso. O mesmo ocorre em lá maior, quando pode ser tocada na primeira corda solta.

b) divergência de notas (acrécimo): na última colcheia da EME.V, há um acréscimo de notas quando comparado ao Ms.MMB. Analisando a EME.V em lá maior, é possível notar que o motivo do acréscimo de notas está ligado à possibilidade de utilização da primeira e da segunda cordas soltas. Em mi maior (segundo sistema), é possível utilizar apenas a segunda corda solta (si3), obrigando o intérprete a realizar uma digitação menos idiomática. Na EC.RC, esse compasso é escrito igual ao Ms.MMB.

Figura 206 – Comparação do c. 25 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

25

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

c. 26, a) divergência de notas: este compasso é a volta ao material do c. 1. Além das divergências encontradas no c. 1¹⁸³, o primeiro acorde do c. 26 tem seis notas na EME.V e quatro no Ms.MMB. No EME.V, Llobet utilizou, idiomáticamente, as seis cordas do violão para fazer o acorde, que tem a mesma digitação em mi e em lá maior (com pestana). Na EC.RC, é mantido o acorde tal qual no Ms.MMB, igual à apresentação deste material nos c. 1 e 4. A mesma *ossia* da Figura 168 também pode ser aplicada neste compasso.

Figura 207 – Comparação do c. 26 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior]).

26

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

Fonte: o autor (2024).

¹⁸³ Compasso com o mesmo material temático do c.1. As divergências já abordadas no aparato crítico não são reescritas aqui.

c. 27, a) **divergência na indicação de articulação (respiração):** no Ms.MMB aparece, ao final do compasso, uma vírgula e o texto (*coma*), enquanto na EME.V há apenas uma vírgula entre parênteses. Na EC.RC, é utilizada apenas a vírgula, evitando a repetição de informação (*coma* significa vírgula em espanhol).

Figura 208 – Comparação do c. 27 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V e EC.RC)

Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Ritmos Camperos* e autor.

b) **divergência em relação ao c. 2:** não se trata de uma divergência entre as versões, mas sim uma divergência entre a escrita deste compasso e os c. 2 e 37. Ambas as versões têm a nota lá3 (destacada na Figura 209), mas, no c. 2, na primeira aparição deste material musical, essa nota é si3. Como a melodia superior segue com duas notas si3, essa nota lá3 funciona melhor como acompanhamento, minimizando a dubiedade entre as vozes.

Figura 209 – Comparação do c. 37 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c. 28-34, **divergência de notas (modificação):** neste trecho, no qual a melodia principal é feita pela linha do baixo, os acordes de acompanhamento foram modificados na EME.V. Trata-se, novamente, da rearmonização comentada por Llobet nas cartas já citadas. As notas divergentes estão em vermelho na Figura 210, e chamam atenção os acordes não diatônicos no terceiro tempo dos c. 30 e c. 32. Na EC.RC, o trecho mantém a escrita de

Ms.MMB e apresenta pequenas modificações detalhadas a seguir. Os acordes modificados na EME.V não são incluídos na EC.RC.

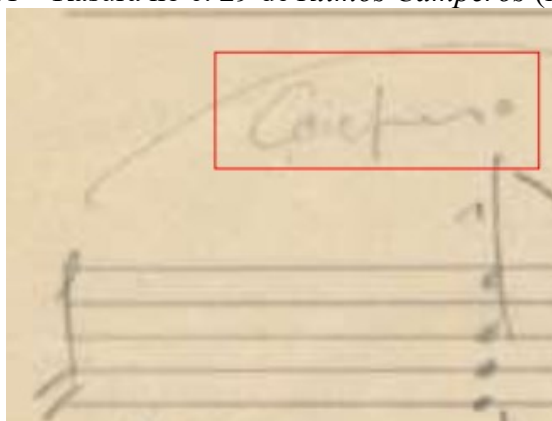
Figura 210 – Comparação dos c. 28-34 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The figure displays a musical score for measures 28-34 of *Ritmos Camperos*. It is organized into two systems, each with three staves. The top staff in each system is the original manuscript (Ms.MMB), the middle is the EME.V version transposed for E, and the bottom is the EME.V version in its original key of A. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. Red dots highlight specific notes in the EME.V versions that differ from the Ms.MMB. Measure numbers 28, 32, and 8 are indicated at the start of the first and second systems. Trills and triplets are marked with '3' and a slur.

Fonte: o autor (2024).

c. 29, a) rasura: no Ms.MMB, com a caligrafia que parecer ser de Llobet, está escrito *confuso* sobre este compasso.

Figura 211 – Rasura no c. 29 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Ritmos Camperos* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

Sobre o ritmo dos c. 28-34, Eduardo Fernandez (entrevista, 2022) comenta, em transmissão oral, pensar a métrica do compasso, e não da figuração. Ou seja, entre as mudanças de fórmulas, 2/4 e 3/4, mantém-se o pulso do compasso, e não da semínima. É possível que essa confusão de Llobet tenha relação com isso, mas trata-se de uma suposição.

c. 30, a) divergência de notas (modificação): no Ms.MMB, a melodia é tocada nos dois primeiros tempos, pelas notas ré#4 e mi4, destacadas em vermelho, enquanto na EME.V é tocada nos dois últimos tempos, pelas notas mi4-ré4 (já transpostas para mi maior). Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB.

Figura 212 – Comparação do c. 30 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

30

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

b) sugestão de omissão de nota: na EC.RC, o acorde do segundo tempo deste compasso tem omitida a nota mi³ escrita no Ms.MMB (e destacada como um x vermelho na Figura 213). A digitação para incluir essa nota torna a passagem tecnicamente complicada e, por tratar-se de uma nota que já aparece no acorde (em outra oitava, mi⁴), a fluência técnica compensa sua omissão.

Figura 213 – Remoção de nota no c. 30 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

Na *ossia* de EC.RC, é removida ainda a nota dó#4, pelos mesmos motivos apresentados.

Figura 214 – c. 30 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 31, a) divergência na figuração rítmica: o acorde do segundo tempo é uma semínima no Ms.MMB e uma colcheia na EME.V, como destacado em vermelho na Figura 215. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB (inclusive omitindo a pausa da voz superior no primeiro tempo).

Figura 215 – Comparação do c. 31 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

c. 32-35, a) divergência de notas (modificação): na EME.V, em lá maior, a linha melódica grave é realizada toda na mesma oitava. No Ms.MMB, em mi maior, as notas que estão além da tessitura do violão (destacadas como x vermelho no sistema EME.V transposto para mi maior da Figura 216) são escritas uma oitava acima. Se na EME.V a linha melódica fica mais clara, no Ms.MMB a textura fica mais variada. As notas lá3 e dó#4, em azul no c. 34, antecipam a melodia do c. 35 (notas si3 e sol#3). Na EC.RC, é mantida a escrita de Ms.MMB.

Figura 216 – Comparação dos c. 32-35 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V (em mi maior) e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c. 35, a) divergência na figuração rítmica: no Ms.MMB, as notas sol#2 e ré3 são colcheias, enquanto na EME.V são semínima e semínima pontuada, respectivamente. Na EC.RC, é mantida a escrita em colcheias do Ms.MMB, como aparece ao longo da obra. Vale salientar, porém, que a escrita da nota ré3 na EME.V representa mais proximamente o resultado sonoro do trecho, visto que essa nota é realizada na quarta corda solta e mantém-se soando até o final do compasso.

Figura 217 – Comparação do c. 35 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

35

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

c. 36, a) divergência de notas (modificação): no Ms.MMB, este compasso é uma repetição literal do c. 1 e do c. 26. Já na EME.V, o acompanhamento é modificado para uma linha descendente oitavada, destacada em vermelho na Figura 218. Quando transpostas para mi maior, algumas dessas notas graves estão além da tessitura do violão, por isso estão com a cabeça da nota em forma de X. Na EME.V, também é removida a nota sol#3 destacada em azul na Figura 218.

Figura 218 – Comparação do c. 36 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

36

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de apojeturas: no Ms.MMB, a apojetura está no começo do c. 36, e na EME.V está na segunda colcheia. Na EC.RC, é utilizada a escrita do Ms.MMB para ambos

os tópicos (a e b), com um pequeno ajuste: a nota sol#3 (em azul) é antecipada para a colcheia anterior.

Figura 219 – c. 36 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EC.RC)



Fonte: o autor (2024).

c. 38-39, divergência de notas (acréscimo e modificação): na Figura 220, estão destacadas em vermelho as notas divergentes entre as versões.

Figura 220 – Comparação dos c. 38-39 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

No c. 38 da EME.V, o acréscimo da nota dó natural (dó3 e dó4, em mi maior) gera um efeito harmônico diferente ao do Ms.MMB. Na metade inicial do c. 39 da EME.V, a solução técnica e a modificação das figuras rítmicas ocorrem de forma semelhante ao c. 24, com semicolcheias e uso de arraste. Na metade final do c. 39 da EME.V, chama atenção o acorde com segundas sobrepostas (viável tecnicamente em lá maior) e a escolha por dobrar a melodia em terças na sequência. Na EC.RC, é mantida a versão do Ms.MMB e é proposta uma *ossia*, visando maior facilidade e fluência musical e técnica.

Figura 221 – c. 39 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 40-41, a) divergência armadura de clave: no Ms.MMB, estes compassos estão com a armadura de sol maior, retornando a mi maior no c. 42. Na EME.V, essa mudança é omitida, e os acidentes necessários são escritos nota a nota. Na EC.RC, essa mudança de armadura também é omitida, como na EME.V¹⁸⁴.

b) divergências de notas (modificações): a nota si₃ do Ms.MMB, é modificada para sol₃ na EME.V (destacada na Figura 222). No começo do c. 41, no Ms.MMB é escrita a nota lá₂ e na EME.V é dó₂. Essa mudança acrescenta a terça do acorde (lá meio diminuto). Na EC.RC é mantida a escrita do Ms.MMB.

Figura 222 – Comparação dos c. 40-41 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c) divergência na figuração rítmica: como é possível notar na Figura 222, as notas graves no Ms.MMB são semínimas e na EME.V são semínimas pontuadas. Na EC.RC, são

¹⁸⁴ Nos exemplos a seguir, tampouco é realizada a mudança de armadura.

adotadas as semínimas pontuadas, pois refletem mais claramente o resultado musical do trecho (nesse sentido, salienta-se também que as pausas não estão escritas no Ms.MMB).

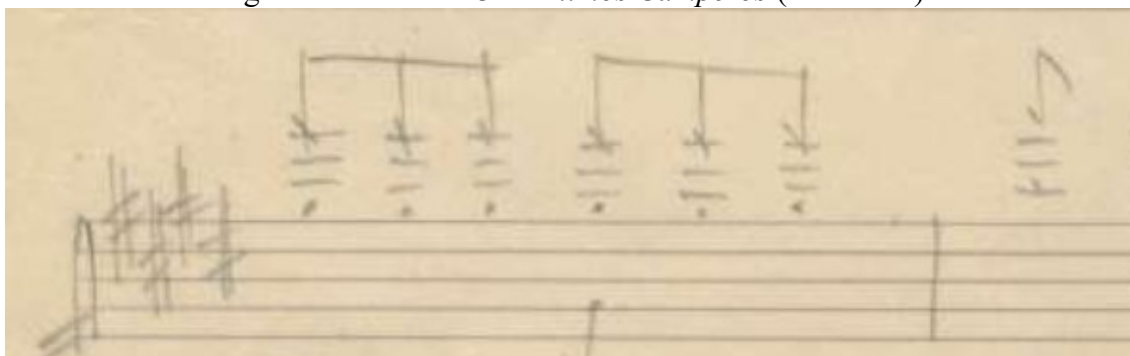
c. 42-45, a) **divergência no uso de harmônicos e sugestão de modificação:** na EME.V (Figura 223), Llobet propõe que a melodia aguda, *el canto*, como aparece na partitura, seja realizada em harmônicos oitavados. Com a utilização de harmônicos, os intervalos simples (sextas) formados pelas notas melódicas no Ms.MMB passam a ser compostos na EME.V (décimas terceiras). As notas do acompanhamento ao final do c. 43 também são realizadas por harmônicos, desta vez naturais.

Figura 223 – c. 42-45 de *Ritmos Camperos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Ritmos Camperos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

No Ms.MMB (Figura 224), apenas duas notas do acompanhamento, no c. 43, possuem indicação de harmônicos.

Figura 224 – c. 42-43 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB)



Na EC.RC, optou-se por realizar todas as notas com sons naturais. Essa opção por sons naturais se deu porque, em mi maior, a tessitura do violão o permite. Em lá maior, a nota mais aguda da melodia (dó#) só pode ser tocada em harmônico. E mesmo as outras notas seriam difíceis de tocar no registro sobreagudo e tenderiam a desafinar (provavelmente por isso, Llobet optou pelos harmônicos artificiais). Algumas notas do acompanhamento, em vermelho na Figura 225, são modificadas, a fim de tornar o trecho mais sonoro e idiomático.

Figura 225 –c. 42-45 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

c. 43, a) divergência na divisão de vozes: como é possível ver nas Figuras 224 e 225, a última colcheia desse compasso está com as hastes para cima no Ms.MMB e para baixo na EME.V. Ou seja, no Ms.MMB, as notas sol#4 e mi5 são anacruses para o compasso posterior, enquanto, na EME.V, a nota mi5 é parte do acompanhamento. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB, como pode ser visto na Figura 225. A escolha se dá pelo fato de que essa anacruse aparece também nas demais apresentações desse motivo melódico¹⁸⁵.

c. 44, a) divergência na divisão de vozes: a diferente direção das hastes na EME.V está provavelmente associada ao fato de a voz inferior ser dedilhada com o polegar. Na EC.RC, ambas as notas têm a mesma haste para cima.

Figura 226 – Comparação do c. 44 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V)

Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Ritmos Camperos*, grifos do autor.

c. 45, a) divergências na figuração rítmica: no Ms.MMB, as colcheias do acompanhamento (voz mais grave) têm as hastes unidas em duas tercinas, como tradicional em 6/8. Na EME.V, a escrita assemelha-se a uma divisão de 3/4, as colcheias são unidas em grupos de duas e quatro.

A segunda nota da melodia (ré#4) é uma semínima no Ms.MMB e uma colcheia na EME.V (destacadas em azul na Figura 227). Com as digitações propostas na EC.RC e na

¹⁸⁵ No c.16 de EME.V, Llobet também retira a anacruse desse motivo.

EME.V, é possível que essa nota seja sustentada por mais tempo que uma colcheia. Por isso, na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB.

b) divergência na escrita de pausas: no Ms.MMB, as pausas da voz superior são omitidas na segunda metade do compasso, o que não ocorre na EME.V.

c) divergência de notas (modificações): as quatro últimas colcheias da voz grave apresentam as mesmas notas (si³, ré^{#4}, fá^{#4} e lá⁴), mas ordenadas de forma diferente em cada versão (destacadas em vermelho na Figura 227). No Ms.MMB, é utilizado motivo melódico do acompanhamento utilizado ao longo da obra, enquanto na EME.V é realizado um arpejo ascendente.

Figura 227 – Comparação do c. 45 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

A escrita em EC.RC (Figura 228) é mantido como no Ms.MMB para os três últimos tópicos.

Figura 228 – c. 45 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

c. 48, a) divergência de notas e na figuração rítmica: comparando EME.V e Ms.MMB, algumas notas são escritas em diferentes oitavas e outras são acrescentadas ou removidas. Essas divergências estão marcadas em vermelho na Figura 229.

Figura 229 – Comparação do c. 48 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

Também a semínima lá2 escrita no Ms.MMB é transformada em duas colcheias lá3 em EME.V. Na EC.EC (Figura 230), é mantida a escrita do Ms.MMB.

Figura 230 – c. 48 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

c. 49, a) divergência na figuração rítmica: algumas notas têm a duração aumentada na EME.V, se comparadas às do Ms.MMB, no qual são basicamente colcheias (apenas o si4 é uma semínima).

Figura 231 – Comparação do c. 49 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

49

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

Essa modificação reflete a duração pela qual essas notas são sustentadas na digitação proposta. Além das mudanças de figuração, são utilizados ligados para aumentar a duração das notas, como é possível ver na figura abaixo. Na EC.EC, é mantida a escrita do Ms.MMB.

b) divergência na indicação de *marcato*: no Ms.MMB, nenhum *marcato* é notado, e, na EME.V, a primeira e terceira colcheia do compasso recebem essa indicação. O curioso aqui é que a terceira colcheia é uma nota de acompanhamento (dó#4) que, se acentuada, na prática, tende a soar como fazendo parte da melodia da voz aguda. Por outro lado, a nota mi4 (na segunda colcheia do compasso), que faz parte da linha melódica e tem duração escrita até o final do compasso, não recebe indicação de *marcato*. É possível imaginar tratar-se ou de uma escolha visando dar maior visibilidade ao acompanhamento ou de um erro editorial.

Figura 232 – c. 48 de *Ritmos Camperos* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Ritmos Camperos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

c. 50, a) divergência textural: na EME.V, a voz superior está oitava abaixo, se comparada ao Ms.MMB, como mostra a Figura 233. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB, mantendo também a semelhança textural com os c. 46-47.

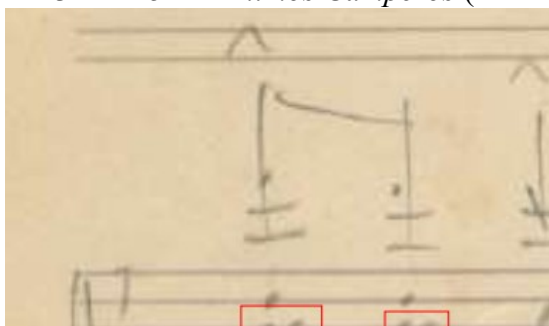
Figura 233 – Comparação do c. 50 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

É curioso e merece menção o fato de que o mesmo material temático é utilizado anteriormente em dois compassos (c. 46-47) e aqui em apenas um (c. 50).

c. 51, a) divergência de nota (omissão e dobramento de notas): no Ms.MMB, a nota si³ aparece em todos os acordes e é dobrada nos acordes do primeiro e terceiro tempos, como destacado na Figura 234.

Figura 234 – c. 51 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Ritmos Camperos* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

Na EME.V, essas notas não são dobradas. Na EC.RC, a escrita do Ms.MMB, com dobramentos, é mantida. Para a execução destes, uma das notas si³ deve ser tocada na

segunda corda solta e a outra em corda presa (quarta ou terceira), como destacado na digitação em vermelho na Figura 235. É também apresentada uma *ossia* sem dobramento, apenas com a corda solta, uma solução tecnicamente mais fácil e com resultado sonoro muito próximo (o dobramento funciona como efeito instrumental).

Figura 235 – c. 51 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 52-53, a) divergências de notas (omissão): as notas ré#3 e sol#3 que aparecem no c. 52 do Ms.MMB foram omitidas na EME.V, por aspectos idiomáticos da mudança de tonalidade. No c. 53, é removido o primeiro acorde na EME.V, destacado em vermelho na Figura 236.

b) divergência de figuração rítmica: a nota sol#4 do c. 52 é uma semínima no Ms.MMB e uma colcheia na EME.V. Além disso, os baixos seguintes (do#3 e sol#2) apresentam hastes de semínimas na EME.V e colcheias no Ms.MMB. Essas divergências estão destacadas em azul na Figura 236.

Figura 236 – Comparação dos c. 52-53 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, os c. 52-53 mantêm a escrita do Ms.MMB. Contudo, salienta-se que as colcheias $\text{d}\acute{o}\#3$ e $\text{sol}\#2$, destacadas em azul, têm, na prática, a duração de semínimas, como escrito na EME.V. Claro que o intérprete pode optar por tocá-las como colcheias, mas o mais óbvio é tocá-las como semínimas. Esse tipo de diferença entre escrita e resultado sonoro é recorrente na escrita para violão, devido às suas características instrumentais, e não é configurado como erro.

c. 54, a) divergência de notas (modificação): no Ms.MMB, o acorde inicial pode ser considerado irrealizável, devido à abertura necessária entre os dedos de mão esquerda. Já o acorde proposto na EME.V é uma digitação bastante convencional, mas modifica a melodia (nota aguda) original do manuscrito (Figura 237): $\text{r}\acute{e}5$ no Ms.MMB e $\text{sol}4$ na EME.V (transposto para mi maior).

Figura 237 – Comparação do c. 54 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

54

Ms.MMB
(original em E)

EME.V
(transposto para E)

EME.V
(original em A)

Fonte: o autor (2024).

Visando uma solução para Ms.MMB, na EC.RC, é proposto o acorde de sol maior em segunda inversão, utilizando três cordas soltas (ré3, sol3 e si3) e mantendo a melodia em ré5. Ou seja, uma solução idiomática, mas bastante diferente da original. A *ossia*, mais tradicional, apresenta a solução da EME.V, na qual o acorde mantém-se com a fundamental no baixo, mas a melodia do manuscrito é modificada.

Figura 238 – c. 54 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

54

c3

4

0 0 0

2

8

Fonte: o autor (2024).

c. 54-56, divergência de notas (acréscimo): a partir do segundo tempo do c. 54, no Ms.MMB, a melodia está escrita em intervalos de sextas, enquanto na EME.V estão escritos acordes, reharmonizando o trecho. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB, mas na *ossia* é colocada a reharmonização de Llobet, visto que provavelmente contou com o aval de Broqua para a publicação. As notas reharmonizadas são destacadas em vermelho na Figura 239.

Figura 239 – c. 54-56 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 57-58, a) divergência de oitava: pela tessitura do Ms.MMB, a melodia a partir da terceira colcheia (nota láb4) seria na oitava acima na EME.V (onde é láb3). Na EC.RC, é mantida a tessitura do Ms.MMB.

b) divergência de nota (omissão): a nota lá4 na segunda colcheia do Ms.MMB não é escrita em EME.V. No manuscrito, essa nota é a primeira da escala cromática descendente comentada anteriormente. Na EME.V, essa escala inicia-se com a nota láb, uma colcheia depois. Na Figura 240, a nota lá3 omitida em EME.V é apresentada em vermelho e com a cabeça da nota em x. Na EC.RC, é mantida a nota lá4, como no Ms.MMB.

c) divergência na figuração rítmica: a nota mi5 do início do c. 57 é uma semínima no Ms.MMB (em vermelho na Figura 240) e uma colcheia na EME.V. Neste caso, na EC.RC, é adotada a colcheia utilizada na EME.V por duas razões: porque a nota dó5 a seguir é parte do motivo melódico, e não outra voz, como dá a entender o texto de Ms.MMB, e porque, devido às digitações possíveis, tanto o mi5 quanto o dó5 seriam tocados na mesma corda, fazendo com que, na prática, a nota mi5 soasse uma colcheia.

d) divergência na fórmula de compasso: na EME.V, a fórmula de compasso muda para 6/8, enquanto no Ms.MMB continua em 3/4, da mesma forma que na EC.RC.

Figura 240 – Comparação dos c. 57-58 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

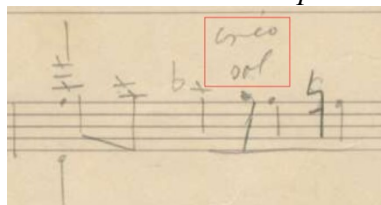
Desta forma, a EC.RC é escrita e digitada como apresentado na Figura 241.

Figura 241 – c. 57-58 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

d) texto não identificado em Ms.MMB¹⁸⁶: no c. 57 do Ms.MMB aparece o texto da Figura 242. A primeira palavra não foi identificada, e a segunda parece ser “sol” (está localizada justamente sobre a nota sol4). Esse texto não é acrescentado na EC.RC.

Figura 242 – c. 57 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Ritmos Camperos* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

c. 59-61, a) divergência de oitava: de forma semelhante aos c. 57-58, a tessitura dos materiais musicais é modificada. Em comparação com o Ms.MMB, na EME.V, a melodia

¹⁸⁶ A caligrafia parece ser de Miguel Llobet.

iniciada no c. 59 (e que vai até a segunda nota do c. 60) está escrita uma oitava mais aguda, e a escala cromática descendente na sequência está escrita duas oitavas mais grave. As três últimas notas do c. 61 na EME.V, quando transpostas para mi maior, ficam além da tessitura do violão e por isso estão com a cabeça da nota em forma de x na Figura 243.

b) divergência na divisão de vozes: no início do trecho, no Ms.MMB, a nota mi³ é escrita apenas com hastes para cima, indicando uma única voz, enquanto na EME.V é escrita com duas hastes, indicando o dobramento de vozes. Na EME.V em lá maior, a nota lá⁴ é tocada em uma única corda, e tal dobramento não ocorre efetivamente, sonoramente.

c) divergência de notas (acréscimo): as notas acrescentadas na EME.V estão destacadas em vermelho na Figura 243. Nos dois casos marcados, são acrescentadas duas notas de acompanhamento que não aparecem no Ms.MMB.

Figura 243 – Comparação dos c. 59-61 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The figure shows a comparison of three musical versions of measures 59-61 from 'Ritmos Camperos'. The top staff is the original Ms.MMB in E major. The middle staff is the EME.V version transposed for E major, with red notes indicating additions and 'x' marks on notes that are too high for the guitar. The bottom staff is the EME.V version in its original A major key.

Fonte: o autor (2024).

Nesse trecho, é mantida a escrita do Ms.MMB na EC.RC.

c. 62, divergência na armadura de clave: a mudança de armadura, de volta à tonalidade inicial, se dá no c. 62 do Ms.MMB e no c. 63 da EME.V. Essa divergência, apesar de curiosa, não implica modificações na execução do trecho. Na EC.RC, a mudança ocorre no c. 62, tal qual no Ms.MMB.

c. 62, a) **divergência de nota e de figuração rítmica:** no Ms.MMB, o baixo no segundo tempo é a semínima dó#3 e na EME.V é a mínima lá2 (transposto para mi maior).

Figura 244 – Comparação do c. 62 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

Na EME.V, a nota lá2 (ré3, no original, em lá maior) pode ser realizada na quinta corda solta (e o ré3 na quarta corda solta), o que facilita tecnicamente a passagem e permite maior ressonância e conseqüente maior figuração rítmica, mínima ao invés de semínima. A nota lá2 acrescenta uma nova nota ao acorde; no Ms.MMB, o acorde tem três notas (dó#, fá#, e ré#) e, na EME.V, quatro notas (as três citadas e lá). Na EC.RC, é mantida a nota dó#3 do Ms.MMB, e é sugerida a versão da EME.V na *ossia*, pelas vantagens citadas.

Figura 245 – c. 62 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

Fonte: o autor (2024).

c. 63-65, a) **divergência na figuração rítmica:** o baixo inicial do c. 63 é semínima no Ms.MMB e mínima pontuada (com arpejo) na EME.V. Na EC.RC, é adotada a figuração da EME.V, mínima pontuada, reforçando que a nota mi2 soa durante todo o compasso.

b) **divergência de notas:** as várias notas divergentes nesse trecho estão notadas em vermelho a Figura 246.

Figura 246 – Comparação dos c. 63-65 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

Nem no Ms.MMB, nem na EME.V (transposta para mi maior) existem digitações e soluções instrumentais que deem conta de tocar todas as notas com fluência. Na EC.RC, é proposta uma nova versão do trecho a partir das razões a seguir.

b.1) no Ms.MMB, no segundo e terceiro tempo do c. 63 do Ms.MMB, os acordes de acompanhamento são escritos em colcheias, e na EME.V em semínimas. O excesso de acordes do Ms.MMB remete a uma escrita mais pianística que violonística. A solução da EME.V, em semínimas, soa mais idiomática e é utilizada na EC.RC.

b.2) a segunda nota da melodia é escrita uma oitava abaixo na EME.V (Figura 247). Embora seja uma solução idiomática, esse salto intervalar de décima primeira justa, ao invés de quarta justa, descaracteriza a melodia.

Figura 247 – Comparação do c. 63 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V [em mi maior])

Fonte: o autor (2024).

b.3) na EC.RC, a nota mi³ do segundo tempo do c. 64 é substituída por mi², dando maior fluência para o trecho, por ser corda solta, e não configurando diferença significativa para o acorde.

b.4) na EC.RC, as últimas duas colcheias do c. 64 são escritas em oitavas, como em EME.V, e essa linha melódica continua oitavada no c. 65, o que não ocorre em nenhuma das versões.

Desta forma, na EC.RC, o trecho fica escrito e digitado como apresentado Figura 248.

Figura 248 – c. 63-65 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

c. 66, a) divergência de notas: as notas do primeiro acorde deste compasso variam nas duas versões (as notas divergentes estão destacadas em vermelho na Figura 249). No Ms.MMB, a tessitura é mais ampla, abrangendo quatro oitavas, e na EME.V a tessitura é mais compacta, abrangendo menos de duas oitavas.

b) divergência na figuração rítmica: no Ms.MMB, os acordes dos dois primeiros tempos são semínimas, enquanto na EME.V são colcheias (pausas destacadas em azul).

Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB nos dois casos citados.

Figura 249 – Comparação do c. 66 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The figure displays three musical staves for measure 66 of *Ritmos Camperos*. The top staff, labeled 'Ms.MMB (original em E)', shows the original manuscript in E major. The middle staff, labeled 'EME.V (transposto para E)', shows a transcription transposed to E major; it features red dots on the notes of the upper melody and blue '7' symbols on the bass notes, indicating rhythmic adjustments. The bottom staff, labeled 'EME.V (original em A)', shows the original transcription in A major. All three staves include a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes in the left hand.

Fonte: o autor (2024).

c. 67-70, possível reescrita de Llobet: neste trecho, Llobet realiza mudanças importantes na EME.V em relação ao manuscrito. O trecho pode ser considerado como reescrito por Llobet. Entre elas estão: omissão de notas que formam uma melodia aguda, divergência de figuração rítmica, divergência de fórmula de compasso e escala cromática descendente com diferentes tessituras. Essas divergências são analisadas abaixo em separado, entre c. 67-68 e c. 69-70.

c. 67-68, a) divergência de notas (omissão): destacadas em vermelho na Figura 250, as divergências de notas se encontram nos acordes e no arraste ao final da EME.V. A escala cromática descendente é a mesma.

b) divergência na figuração rítmica: os baixos e os acordes no início dos compassos são ritmicamente deslocados (antecipados) na EME.V, como destacado nas notas em azul.

Figura 250 – Comparação dos c. 67-68 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The image shows a musical score for measures 67 and 68 of 'Ritmos Camperos'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Ms.MMB (original em E)'. The middle staff is labeled 'EME.V (transposto para E)'. The bottom staff is labeled 'EME.V (original em A)'. The music is in 6/8 time and E major. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. Some notes are highlighted in red and blue.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, é mantida a figuração rítmica do Ms.MMB e as notas agudas dos acordes, formando uma linha melódica em contraponto com a escala cromática descendente. Todavia, o original do Ms.MMB não apresenta uma escrita idiomática, nem mesmo realizável. Para possibilitar alguma fluência, são removidas notas das vozes intermediárias dos acordes. A EC.RC é escrita e digitada de acordo com a Figura 251.

Figura 251 – c. 67-68 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

The image shows a musical score for measures 67 and 68 of 'Ritmos Camperos' (EC.RC). It consists of a single staff with musical notation and fingerings. The music is in 6/8 time and E major. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. Some notes are circled in red and blue.

Fonte: o autor (2024).

Enquanto Llobet antecipa os baixos da passagem para a cabeça do primeiro tempo, no Ms.MMB, essas notas estão escritas uma colcheia depois. Se, por um lado, na EME.V os tempos fortes do compasso ficam mais marcados, por outro, no Ms.MMB, há um deslocamento métrico do acorde. Esse deslocamento foi ignorado (ou omitido) na EME.V e “restaurado” em EC.RC.

c. 69-70, a) divergência na fórmula de compasso: esses dois compassos estão escritos em 3/4 na EME.V, enquanto continuam sendo 6/8 no Ms.MMB. Na EC.RC, é mantida a escrita em 6/8, visto que o material musical utilizado nessa versão é baseado no manuscrito.

b) divergência de notas (acrécimo): além das notas divergentes do c. 70, na EME.V é acrescentado um acorde ao início do c. 69 e um baixo no segundo tempo do c. 70 (mi2 em lá

maior, si3 se transposto). Na Figura 252, as notas divergentes (desconsideraram-se as divergências de oitavas) estão destacadas em vermelho.

Figura 252 – Comparação dos c. 69-70 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Ms.MMB (original em E)' and is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The middle staff is labeled 'EME.V (transposto para E)' and is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The bottom staff is labeled 'EME.V (original em A)' and is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The score covers measures 69 and 70. Red markings highlight divergent notes between the versions.

Fonte: o autor (2024).

c) divergência de notas (melodia oitavada): no Ms.MMB, as notas cromáticas da linha melódica grave são oitavadas sempre que possível (ou seja, em nove das doze notas do c. 69, e em toda a segunda metade do c. 70). As notas não oitavadas estão além da tessitura do violão, são mais graves. Na EME.V, essa escala é uma única linha melódica, com um efeito nos dois últimos tempos do c. 69: as notas da cabeça de tempo são tocadas uma oitava abaixo e são notadas como semínimas, funcionando como baixos (dó#3 e lá2 se em lá maior, ou sol#2 e mi2 se em mi maior). Isso gera um efeito instrumental diferente ao do manuscrito e reforça a divisão métrica do compasso em 3/4.

Figura 253 – Comparação do c. 69 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Ms.MMB (original em E)' and is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The middle staff is labeled 'EME.V (transposto para E)' and is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The bottom staff is labeled 'EME.V (original em A)' and is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The score covers measure 69. Red markings highlight divergent notes between the versions.

Fonte: o autor (2024).

d) divergência na indicação de respiração: na EME.V, é acrescentada uma vírgula de respiração ao final do c. 70 (Figura 254), que não é incluída na EC.RC.

e) **divergência de notas (omissão):** a linha melódica aguda do Ms.MMB (notas lá4-sol#4-fá#4, em vermelho na Figura 254) é omitida no c. 70 da EME.V.

Figura 254 – Comparação do c. 70 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The figure shows three staves of music for measure 70. The top staff is labeled 'Ms.MMB (original em E)' and contains a melodic line with three notes highlighted in red: F#4, G#4, and A4. The middle staff is labeled 'EME.V (transposto para E)' and the bottom staff is labeled 'EME.V (original em A)'. Both EME.V versions show a different melodic line that omits the red notes from the Ms.MMB version.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, são realizadas adaptações visando a execução do trecho, como no Ms.MMB. A escala cromática descendente deixa de ser oitavada, visto que a execução da linha melódica simples possibilita maior fluidez ao trecho. Na *ossia* da EC.RC, é apresentada a escala cromática descendente oitavada. No mesmo sentido de objetivar fluidez técnica, algumas notas de acordes do c. 70 são omitidas e o trecho fica como apresentado na Figura 255.

Figura 255 – c. 69-70 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

The figure shows two staves of music for measures 69-70. The top staff is the original melody, and the bottom staff is the accompaniment. The bottom staff has a 'C2' marking above it. The melody in the top staff has a red note (F#4) that is omitted in the bottom staff.

Fonte: o autor (2024).

c. 71-72, a) **divergência de notas:** no Ms.MMB, o acorde rasgueado do c. 71 tem seis notas, enquanto o acorde na EME.V tem cinco. A nota mais aguda desses acordes também é modificada: no Ms.MMB é mi4 (fundamental da tonalidade), e na EME.V é mi4 (quinto grau do acorde em má maior). O movimento melódico entre o quinto e o sexto graus da tonalidade, destacado em vermelho na Figura 256, no Ms.MMB aparece em uma voz intermediária, e na EME.V na voz mais aguda, com maior destaque. Algo semelhante ocorre na segunda metade

dos compassos: o movimento melódico, destacado em azul na Figura 256, está em uma voz intermediária no Ms.MMB e na voz mais grave na EME.V, outra vez em uma voz extrema.

Figura 256 – Comparação do c. 71-72 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB e EME.V)

The image shows two musical staves for measures 71 and 72. The top staff is labeled 'Ms.MMB (original em E)' and the bottom staff is 'EME.V (original em A)'. Both are in 6/8 time. The Ms.MMB staff has a melodic line in the middle voice (blue) and a bass line (red). The EME.V staff has a melodic line in the lower voice (blue) and a bass line (red). The melodic lines in both staves are identical in pitch and rhythm, but their vertical placement is different due to the transposition.

Fonte: o autor (2024).

b) divergência na figuração rítmica: na segunda metade desses compassos, destacado em azul na Figura 256, no Ms.MMB a divisão rítmica é em semicolcheias e na EME.V em colcheias e fusas.

c. 72, a) divergência de notas (modificação): ao invés da nota fundamental (mi) no baixo do acorde, como no Ms.MMB, na EME.V, ela é escrita uma linha melódica com alteração (bequadro) no terceiro grau do tom (sol3 em mi maior ou dó4 em lá maior). Essas notas estão destacadas em vermelho na Figura 257.

Figura 257 – Comparação do c. 72 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The image shows three musical staves for measure 72. The top staff is 'Ms.MMB (original em E)', the middle staff is 'EME.V (transposto para E)', and the bottom staff is 'EME.V (original em A)'. All are in 6/8 time. The Ms.MMB staff has a melodic line in the middle voice (blue) and a bass line (red). The EME.V (transposed) staff has a melodic line in the middle voice (blue) and a bass line (red). The EME.V (original) staff has a melodic line in the lower voice (blue) and a bass line (red). The melodic lines in all three staves are identical in pitch and rhythm, but their vertical placement is different due to the transposition.

Fonte: o autor (2024).

Considerando as questões apresentadas sobre os c. 71-72, na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB, e uma solução mais próxima à EME.V é apresentada na *ossia*. Nesta, a figuração rítmica do efeito de escala descendente em fusas e a linha melódica do baixo no c. 72 são adaptadas à nova tonalidade. Na Figura 257, destacadas em vermelho são as notas escritas em fusas, como na EME.V. O efeito proposto na EC.RC, porém, é diferente: na EME.V, essas notas são realizadas com ligados de mão esquerda, e na *ossia* é proposta a utilização de arraste/portamento (com o dedo 1 no c. 71 e dedo 4 no c. 72). As alturas tampouco são transpostas literalmente, mas adaptadas para a realização deste efeito agora em mi maior.

Figura 258 – c. 71-72 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

The image shows a musical score for two staves, measures 71 and 72. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with a descending scale effect in measure 72, indicated by red notes and a slur. Fingering numbers (1, 4, 3, 1) are shown below the notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps. It features a rhythmic pattern of chords, with the first measure marked 'rasgueado' and an accent (^) above it. Fingering numbers (4, 3, 2, 1) are shown below the notes. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'C4'.

Fonte: o autor (2024).

Acréscimo de compassos: na EME.V, os c. 71-72 são repetidos, e no Ms.MMB, não. Na EC.RC, eles não são repetidos, mantendo a escrita do Ms.MMB. A partir dessa modificação, a contagem de compassos é diferente nas duas versões. A partir dos próximos compassos, a numeração de compasso indicada é a do Ms.MMB, por ser igual à da EC.RC.

c. 73-74, a) divergência de notas (omissão e modificação): algumas notas, destacadas em vermelho na Figura 259, são omitidas em EME.V, e outras, destacadas em azul, são escritas em diferentes oitavas.

Figura 259 – Comparação dos c. 73-74 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

The image shows three staves of musical notation for measures 73 and 74. The top staff is labeled 'Ms.MMB (original em E)'. The middle staff is labeled 'EME.V (transposto para E)'. The bottom staff is labeled 'EME.V (original em A)'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, a escrita do Ms.MMB foi adaptada, mas com a modificação e omissão de algumas notas, possibilitando uma maior fluência instrumental para o trecho. Uma *ossia* é apresentada, modificando a altura da última nota [si4 em mi maior]. Sendo essa nota uma anacruse para a melodia que se segue no compasso seguinte (com a nota mi5), esse ajuste visa manter a melodia na mesma tessitura. Além disso, a penúltima nota do c. 74 (lá3), que recebe a apojatura, foi omitida na EC.RC; pela proximidade com a melodia aguda, essa nota tende a soar como parte desta, e não como acompanhamento.

Figura 260 – c. 73-74 de *Ritmos Camperos* (EC.RC com *ossia*)

The image shows two staves of musical notation for measures 73 and 74. The top staff is a vocal line with a rest in measure 73 and a note in measure 74. The bottom staff is a guitar accompaniment with complex rhythmic patterns, including triplets and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Fonte: o autor (2024).

c. 75-77, a) divergência de notas (omissão): o segundo e quarto acordes doc. 75 do Ms.MMB são substituídos por um efeito instrumental nas 4^a, 2^a e 1^a cordas na EME.V (Figura 261).

Figura 261 – Efeito instrumental no c. 77 de *Ritmos Camperos* (EME.V)



Fonte: EME.V de *Ritmos Camperos* (BROQUA, 1929).

Além da divergência do efeito citado, outras notas são modificadas na EME.V. Em vermelho na Figura 262 são destacadas as notas do Ms.MMB omitidas na EME.V, e em azul, as notas escritas em diferentes oitavas.

Figura 262 – Comparação dos c. 75-77 de *Ritmos Camperos* (Ms.MMB, EME.V [em mi maior] e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

No último compasso da obra, no Ms.MMB, são escritas duas notas (mi² e mi³). Na EME.V também, mas, além disso, uma delas (lá²) é dobrada, sendo tocada na quinta e na sexta corda. Esse dobramento não é possível em mi maior, portanto, na EC.RC é mantida a escrita do Ms.MMB. Na Figura 263, está a escrita e digitação do trecho na EC.RC.

Figura 263 – c. 75-77 de *Ritmos Camperos* (EC.RC)

Fonte: o autor (2024).

7 VIDALA

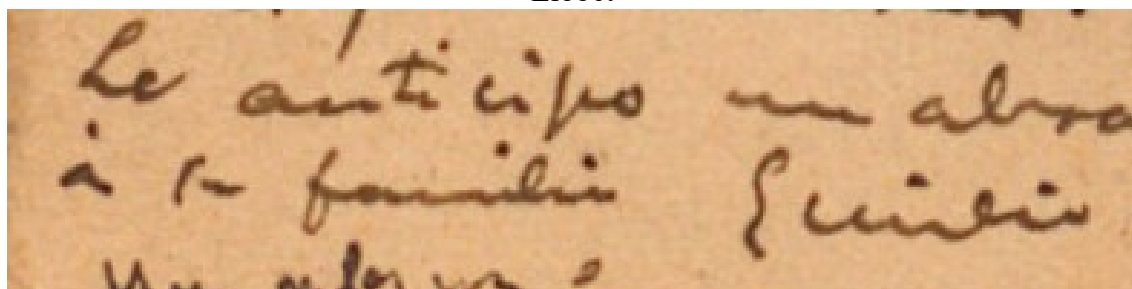
7.1 APRESENTAÇÃO

Vidala é a segunda obra da série *Evocaciones Criollas* para violão e a primeira do díptico para piano (*Milongueos* é a segunda). A *vidala* é um gênero tradicional de canção do noroeste argentino, com fórmula de compasso ternária e andamento lento. Tradicionalmente, é acompanhada por percussão (*caja*) e, eventualmente, violão. Frequentemente é composta em tom menor (como a *Vidala* de Broqua, em ré menor), mas utilizando escalas variadas, incluindo modais e pentatônicas. Na *Vidala* de Broqua, é recorrente o uso da quarta aumentada. As frases e os membros de frase variam de três a seis compassos e dependem da letra da canção; a *Vidala* de Broqua tem frases de três, quatro e cinco compassos. No capítulo *La forma poética de la Vidala*, Vega (1946) discute as diversas formas que o gênero pode assumir.

7.2 TRADIÇÃO DA OBRA

Como comentado na seção 3.2, *Obras para violão*, o programa mais antigo em que encontramos a *Vidala* é de Emilio Pujol, no dia 5 de fevereiro de 1927, na Salle Érard, em Paris. Em 15 de junho de 1927, é tocada por Llobet em Barcelona, na Associació d'Amics de la Música. Em carta de 26 de junho, Pujol comenta com Llobet os êxitos das obras de Broqua executadas neste recital: “Leandro nos confirmou e nos repetiu os ecos do êxito das obras de Broqua”¹⁸⁷ (PUJOL, carta de 26 de julho de 1927). Essa carta é assinada também por Matilde Cuervas e Alfonso Broqua, indicando a proximidade entre os intérpretes e o compositor.

Figura 264 – Assinaturas de Alfonso Broqua, Matilde Cuervas e Emilio Pujol em carta a Llobet



Fonte: PUJOL, carta de 26 jul. de 1927.

¹⁸⁷ Original: “Leandro nos lo confirmó y nos repitió los ecos del éxito de las obras de Broqua”

Nos programas de Llobet analisados para esta pesquisa, entre os anos 1927 e 1933, *Vidala* é uma das *Evocaciones* mais executadas pelo intérprete, juntamente com *Ecos del Paisaje*. As duas são também as mais gravadas do ciclo. Além de Victor Landeira (2011) e Roberto Vallini (1993), que gravaram o ciclo integral, *Vidala* tem gravações de Turíbio Santos (1969), Oscar Cáceres (1977) e Cristina Zárata (1975). Há ainda uma gravação em vídeo de Eduardo Fernandez (2018). A versão para violão é dedicada a Maria Luisa Anido, importante violonista argentina, que, na época da publicação das *Evocaciones*, tinha algo em torno de vinte e dois anos, apenas. Ainda muito nova, Anido formou um duo com Miguel Llobet, e os dois realizaram turnês pela América Latina. Apesar da dedicatória, não foram encontradas gravações nem programas dela com a obra.

Além das versões para violão e piano, há no texto *Gerone. Orchestre symphonique de gerone, orchestre de camera de sabadell* (CIVIL, na pasta 3120 do MHN, s/d) um comentário de que o violoncelista Louis Millet tocou a *Vidala* de Broqua, provavelmente uma transcrição para cello e piano. No jornal *La Veu de Catalunya* do dia 16 de dezembro de 1933¹⁸⁸, é comentado uma audição dos professores Lluís Millet i Farga e Pau J. Bartulí (pianista) em que é executada a *Vidala*; todavia, não é detalhada a formação da execução.

7.3 NORMAS DE EDIÇÃO

As duas versões para violão, o manuscrito Ms.MMB e a edição EME.V têm mais semelhanças que divergências, de forma que a EC.V se mantém igual a ambas em boa parte da partitura. Nas situações de divergências, detalhadas no aparato crítico, o manuscrito Ms.MMB é, preferencialmente, utilizado como texto-base, por se tratar de um material pouco conhecido entre os violonistas e ser uma versão anterior à publicada.

O Ms.MMB já apresenta alguns trechos com digitações; na EME.V, há mais digitações notadas. Como, em geral, há concordância entre as digitações (mesmo que não escritas da mesma forma), EC.V adota boa parte destas. Os trechos que apresentam divergências importantes ou diferentes possibilidades de digitação são debatidos no aparato crítico. Escolhas e soluções diferentes das fontes, propostas pelo autor e pelo orientador deste trabalho, também podem ser apontadas ou adotadas em EC.V, tanto diretamente na partitura quanto em *ossias*.

São realizadas comparações entre as versões para piano e violão. As divergências com a versão para piano são apresentadas, no aparato crítico, nas situações que envolvem

¹⁸⁸ Exatamente a mesma matéria é publicada também na *Revista Musical Catalana*, n.361, p. 28.

diretamente uma questão a ser considerada na EC.V ou a ser debatida no âmbito interpretativo. A versão para piano apresenta trechos em que a escrita da figuração rítmica é mais próxima à versão manuscrita, indicando uma provável intervenção de Pujol na EME.V. O revisor busca escrever o que realmente soará no violão a partir da digitação proposta; o mesmo procedimento é também percebido em outras obras analisadas neste trabalho.

Algumas divergências merecem destaque, como a utilização de *marcados* e de acordes arpejados, que varia bastante entre as três versões (Ms.MMB, EME.V e EME.P). Por mais que sejam indicações interpretativas, elas têm função quase estrutural no fraseado da apresentação do tema e no contraste entre sessões. Em EC.V, é adotado um padrão na utilização destes, a partir da comparação apresentada no aparato crítico.

7.4 APARATO CRÍTICO

Elementos pré-textuais, a) subtítulo: as versões publicadas pela Max Eschig (para violão e para piano) recebem subtítulos praticamente iguais. Na versão para violão (EME.V), é escrito “*Dans la spiritualité de musiques argentines virtuellement incaïques*”¹⁸⁹, enquanto na versão para piano (EME.P) é “*Dans l’esprit de musiques argentines virtuellement incaïques*”¹⁹⁰. Em EC.V, esse texto é traduzido para o português: *No espírito de músicas argentinas virtualmente incas*.

b) dedicatória: a obra é dedicada a Maria Luisa Anido (1907-1996). A grafia publicada na EME.V é “*A Maria Luisa ANIDO*”. Em Ms.MMB, é escrito “*a la señorita Maria Luisa Anido*”. Na edição aqui proposta (EC.C), a dedicatória é grafada sem o uso de caixa alta e em itálico: *A Maria Luisa Anido*. Não há dedicatória na versão para piano.

c) indicação de andamento: o manuscrito (Ms.MMB) e a versão para piano (EME.P) têm a indicação *marcadamente rítmico sin lentitud*, enquanto na versão publicada para violão (EME.V) é *Ritmico ma non lento*. Chama atenção o fato de que, na versão para piano, foi mantido, como no manuscrito para violão, o uso do termo *marcadamente*, removido na EME.V. Esta também sugere o andamento de mínima a 69bpm, o que não é sugerido nas

¹⁸⁹ BROQUA, Alfonso. Evocaciones Criollas: II. Vidala. Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

¹⁹⁰ BROQUA, Alfonso. Evocaciones Criollas: I. Vidala. Adaptação para piano revisada por Henri Cliquet-Pleyel. Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1928.

demais. Na EC.V, é mantida a escrita utilizada no Ms.MMB e na EME.P e a indicação metronômica da EME.V.

anacruse, a) divergência na indicação de dinâmica: enquanto nas versões para violão aparece a indicação *ff*, na EME.P aparece *f*. Na EC.V, é utilizado *ff*.

b) divergência de nota (acréscimo): no Ms.MMB, é tocado apenas um lá3; na EME.V, são tocados lá2 e lá3; e na EME.P, são tocados lá1 e lá2¹⁹¹ (Figura 265). Nas aparições seguintes desse material temático, esta nota aparece também oitavada no Ms.MMB. Enquanto nas versões publicadas (EME.V e EME.P) a nota sempre aparece oitavada, mantendo uma coerência, no Ms.MMB apenas a sua primeira aparição é diferente, gerando variedade textural. Na EC.V, seguiu-se a versão do manuscrito Ms.MMB.

Figura 265 – Anacruse de *Vidala*

The figure displays three musical staves for the anacruse of 'Vidala'. The top staff, labeled 'Ms.MMB', is in treble clef with a 3/8 time signature and a single note on G4 with a forte (*ff*) dynamic. The middle staff, labeled 'EME.V', is also in treble clef with a 3/8 time signature and two notes: G3 and G4, with a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff, labeled 'EME.P', is in bass clef with a 3/8 time signature and two notes: G2 and G3, with a forte (*f*) dynamic.

Fonte: o autor (2024).

¹⁹¹ As alturas de EME.V e EME.P são as mesmas, visto que o violão está escrito uma oitava acima.

anacruse ao c. 6, a) divergência nas indicações de *marcato*: a nota lá da anacruse recebe *marcato* na EME.V, e não no Ms.MMB (o mesmo acontece no c. 3). Na Figura 266, estão destacados em vermelho os *marcatos* divergentes. Na EC.V, são utilizados os *marcatos* do manuscrito.

Figura 266 – Comparação dos c. 1-6 de *Vidala* (Ms.MMB, EMEV e EME.P)

The figure displays three staves of musical notation for the first six measures of 'Vidala'. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and uses a treble clef. The middle staff is labeled 'EME.V' and also uses a treble clef. The bottom staff is labeled 'EME.P' and uses a grand staff (treble and bass clefs). Red arrows and triangles are placed above and below notes to indicate differences in 'marcato' markings between the versions. For example, in measure 1, a red triangle points to a note in the EME.V staff that has a red arrow above it, while the Ms.MMB staff has no such marking. In measure 6, red arrows point to notes in the EME.V staff that have red triangles above them, which are not present in the Ms.MMB staff.

Fonte: o autor (2024).

A versão para piano apresenta divergências relacionadas à distribuição dos *marcatos* entre as duas pautas, além da sua localização. Na anacruse, apenas o sistema inferior apresenta *marcato*, por exemplo.

b) divergência na indicação de arpejos: o Ms.MMB apresenta menos indicações de acordes arpejados neste trecho, apenas nos dois primeiros tempos do c. 1. As versões publicadas, EME.V e EME.P, incluem indicações de acordes arpejados também nos c. 2, 4 e 5. Na EC.V, são adotadas as indicações das versões publicadas (EME). As divergências estão destacadas na Figura 267.

Figura 267 – Comparação dos c. 1-6 de *Vidala* (Ms.MMB e EMEV)

The image shows two staves of music for the first six measures of 'Vidala'. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is labeled 'EME.V'. Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The music consists of dense chordal textures with various fingerings indicated by numbers 1-4. In the EME.V version, three sets of fingerings are highlighted with red wavy lines, indicating suggested or alternative fingerings not found in the Ms.MMB version. A dynamic marking 'p' is present in the Ms.MMB version at measure 5.

Fonte: o autor (2024).

c) sugestões de digitação: na EC.V (Figura 268), é utilizada a mesma digitação da EME.V, pois o trecho não é digitado no Ms.MMB. As três digitações a seguir, destacadas em vermelho (c. 2, 3 e 6), não aparecem na versão publicada, sendo propostas desta edição crítica.

Figura 268 – c. 1-6 de *Vidala* (EC.V)

The image shows a single staff of music for measures 1-6 of 'Vidala' from the EC.V edition. The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The music features complex chordal textures with various fingerings indicated by numbers 1-4. A dynamic marking 'ff' is present at the beginning, and 'p' is present at measure 5. Articulation marks (^) are placed above several notes. Chord labels 'C6', 'C7', and 'VI' are placed above the staff. Three sets of fingerings are highlighted with red wavy lines, indicating suggested or alternative fingerings. A measure rest '3' is shown at the beginning of the piece.

Fonte: o autor (2024).

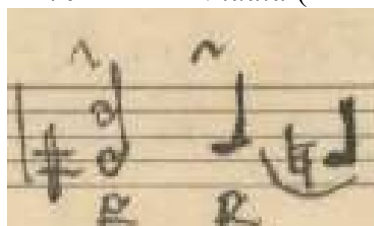
Em geral, as digitações do Ms.MMB e da EME.V são bastante parecidas, contudo, aparecem mais na versão publicada, e estão implícitas no Ms.MMB. Como escrito nas normas de edição, algumas das digitações da EME.V são adotadas na EC.V, mas nem todas podem ser utilizadas, visto que há passagens com divergência de notas entre as versões.

c. 1-2, divergência na indicação textual: na versão para piano (Figura 269), aparece a indicação de *In arpeggio di Guitare*. Não há motivo para essa indicação ser acrescentada à EC.V.

Figura 269 – c. 1-2 de *Vidala* (EMEP)

Fonte: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

c. 2, divergência nas indicações de articulação: apenas no Ms.MMB (Figura 270), as semínimas do segundo e terceiro tempo são ligadas. Não é claro se são ligados técnicos do violão, nos quais a nota sol³ seria produzida sem ataque de mão direita, ou ligados de articulação. Na EC.V, esses ligados são mantidos por se tratar da articulação originalmente proposta por Broqua (também na sua reaparição no c. 24).

Figura 270 – c. 2 de *Vidala* (Ms.MMB)

Fonte: Ms.MMB de *Vidala* (BROQUA, s/d).

c. 3, divergência de nota (modificação): no primeiro tempo da EME.V, a nota intermediária é ré², enquanto no Ms.MMB e na EME.P, é lá², como destacado na Figura 271.

Figura 271 – Comparação do c. 3 de *Vidala* (Ms.MMB, EMEV e EME.P)

The image displays three musical staves for measure 3 of the piece 'Vidala'. The top staff, labeled 'Ms.MMB', is a single-staff treble clef staff in 3/8 time with one flat in the key signature. It features a melodic line starting with a note marked with an accent (^) and a dynamic marking 'p'. The middle staff, labeled 'EME.V', is identical to the Ms.MMB staff. The bottom staff, labeled 'EME.P', is a grand staff with both treble and bass clefs, showing the piano accompaniment for the same measure. The piano part consists of chords and single notes in both hands, with some notes marked with 'v' (vibrato).

Fonte: o autor (2024).

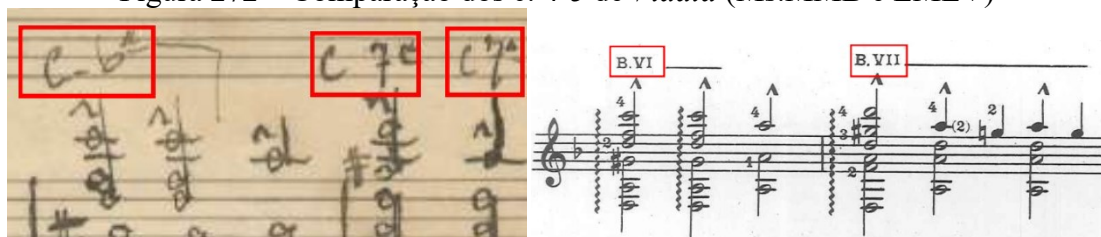
A escrita do manuscrito já é bastante idiomática, utilizando a quinta corda solta. Não é possível inferir os motivos que levaram Pujol a modificar essa altura. Suposições podem ser feitas no sentido de não repetir a nota lá² (que é a voz mais grave no terceiro tempo do c. 2, e assim tornar mais claro o movimento melódico do baixo entre lá²-ré¹) ou simplesmente criar algum movimento interno de vozes. A EC.V segue a escrita do Ms.MMB.

c. 4, divergência de notas: no último tempo do compasso (Figura 272), enquanto as versões para violão tocam a nota lá em três oitavas (lá², lá³ e lá⁴), o piano a toca em duas. Pela natureza do instrumento, não haveria dificuldades em tocar a nota lá em três oitavas no piano. A escolha parece ser no sentido de manter a coerência do material musical. No violão, o acréscimo da terceira nota funciona como reforço textural e é mantida na EC.V.

c. 4-5, divergência na indicação de pestana: no Ms.MMB, a pestana é indicada com a letra *C* e números ordinais (6^a e 7^a), enquanto na EME.V é com *B* e números romanos (VI e VII)¹⁹². Como apresentado em 3.4, *Normas gerais de edição*, na EC.V é utilizada a abreviação *C* com números cardinais (6 e 7). Essa divergência, que reaparece nos c.8, 9, 10, 12, 13, 14, 23, 27, 28, 30, 31, 33, 35, 36, 38, 52 e 53, não é mais apontada neste aparato crítico.

¹⁹² C de *ceja* ou *cejilla*, do espanhol e B de *barré*, do francês.

Figura 272 – Comparação dos c. 4-5 de *Vidala* (Ms.MMB e EMEV)



Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Vidala*, grifos do autor.

c. 5, divergência de nota (modificação): nas versões para violão (Ms.MMB e EME.V), o baixo é ré², enquanto na versão para piano (EME.P) é fá¹. As notas pertencem ao acorde de ré menor com décima primeira aumentada, mudando a inversão em que aparece (respectivamente, em estado fundamental e primeira inversão). No c. 26, quando reaparece o material temático na versão para piano, a nota é ré¹, não mais fá¹. Deste modo, é possível inferir tratar-se de um erro de edição, visto que o baixo é ré em todos os outros compassos do tema, tanto no piano quanto no violão. Na EC.V, é mantida a nota ré² das versões para violão.

Figura 273 – Comparação do c. 5 de *Vidala* (versões para violão e piano)



Fonte: o autor (2024).

c. 6, a) divergência na figuração rítmica: nas versões para violão, a nota fá⁴ da melodia é uma breve pontuada, enquanto na versão para piano a melodia é composta por fá³ mínima e ré³ breve. Esta nota ré aparece como parte do acompanhamento nas versões para violão.

Figura 274 – Comparação do c. 6 de *Vidala* (versões para violão e piano)

Fonte: o autor (2024).

Mesmo não sendo o escrito, pela proximidade intervalar das notas existe a chance de ambas soarem como parte da mesma linha melódica. Na EC.V, é mantida a versão para violão, com a nota fá4 sendo uma breve pontuada.

b) divergência na barra de compasso: entre os c. 6-7, há uma barra dupla no Ms.MMB e na EME.P; na EME.V, essa barra é simples. Por se tratar de um possível erro editorial na EME.V, na EC.V é mantida a barra dupla.

c. 7, divergência na indicação de dinâmica: nas versões para violão aparece *sempre f* e na versão para piano *f* (Figura 275). Na EC.V, é utilizada *sempre f*, como nas versões para violão.

Figura 275 – Comparação do c. 7 de *Vidala* (Ms.MMB, EMEV e EME.P)

Fontes: Ms.MMB (BROQUA, s/d), EME.V (BROQUA, 1929) e EME.P (BROQUA, 1928) de *Vidala*, grifos do autor.

c. 7-10, divergência de notas (baixos oitavados): como mostra a Figura 276, nos segundos tempos dos c. 7 e c. 9, no sistema inferior da EME.P, a nota lá é oitavada (lá0 e lá1).

Nas versões para violão, não são oitavadas, é apenas lá2, gerando maior facilidade e fluência técnica do trecho.

Figura 276 – Comparação dos c. 7-10 de *Vidala* (versões para violão e piano)

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Guitar) and Piano. The Violão part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a 7-measure rest, indicated by a '7' above the staff. The Piano part is written in bass clef with the same key signature. Both parts consist of four measures. Red markings highlight specific notes: in the Violão part, the notes G2, F2, and E2 in the first three measures, and G2, F2, and E2 in the fourth measure; in the Piano part, the notes G2, F2, and E2 in the first three measures, and G2, F2, and E2 in the fourth measure.

Fonte: o autor (2024).

Na repetição do material na EME.P (c. 11-13, na Figura 277), a nota lá1 não é oitavada. Nas versões para violão, essa repetição é literal, e assim é mantido na EC.V.

Figura 277 – c. 11-13 de *Vidala* (EME.P)

The image shows a handwritten musical score for EME.P, measures 11-13 of Vidala. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. It consists of three measures. Red boxes highlight specific notes in the bass line: the note G2 in the first measure, the note F2 in the second measure, and the note E2 in the third measure.

Fontes: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

c. 10, a) divergência na figura rítmica: a nota dó#4 é uma breve pontuada no Ms.MMB e na EME.P, durando todo o compasso, enquanto na EME.V é uma breve.

Figura 278 – Comparação do c. 10 de *Vidala* (Ms.MMB, EMEV e EME.P)

10

Ms.MMB

EME.V

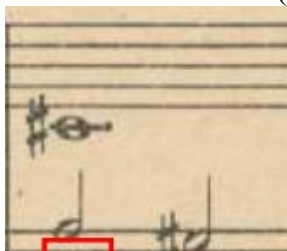
EME.P

Fonte: o autor (2024).

A mudança se dá pelo fato de que, devido às características instrumentais da digitação do trecho ao violão, essa nota realmente soa dois tempos (e não três). A EC.V segue a versão do Ms.MMB, por ser a escrita original do compositor e visto que são possíveis digitações que mantenham o dó#4 por três tempos.

b) divergência de nota (omissão): está destacada na Figura 278 também a nota mi3, no primeiro tempo das versões para violão. Ela não aparece no c. 10 da EME.P, mas aparece no c. 14, como mostra a Figura 279. É mantida na EC.RC.

Figura 279 – c. 10 de *Vidala* (EME.P)



Fontes: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

c) provável erro de edição: na EME.V, há uma pausa de semínima ao invés de pausa de mínima (já corrigido na Figura 279). O mesmo erro ocorre nos c. 14 e 18.

Figura 282 – Comparação do c. 16 de *Vidala* (Ms.MMB e EMEV)

Ms.MMB

EME.V

Fonte: o autor (2024).

c. 18, a) divergência nas indicações de ataque da mão direita: os acordes arpejados nos dois primeiros tempos da EME.P (destacados na Figura 283) não aparecem no material anterior (no c. 10) e nem nas versões para violão. No segundo tempo da EME.V, foram acrescentadas indicações de ataque duplo de polegar no segundo e terceiro tempos, em relação ao Ms.MMB. Essas indicações são utilizadas na EC.V.

Figura 283 – Comparação do c. 18 de *Vidala* (EME.P e EMEV)

Fontes: EME.P (BROQUA, 1928) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Vidala*, grifos do autor.

b) divergência de nota (dobramento): nas versões para violão, a nota lá2 é dobrada. Esse dobramento é possível tocando a mesma nota em diferentes cordas, o que não é possível no piano.

Figura 284 – Comparação do c. 18 de *Vidala* (versões para violão e piano)

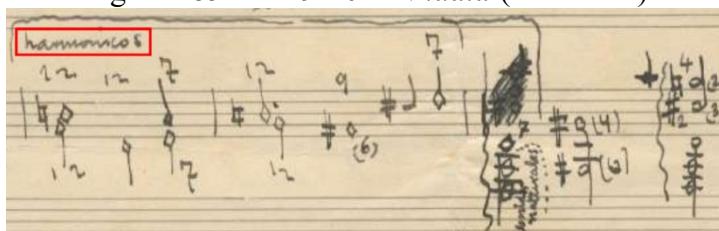
Violão

Piano

Fonte: o autor (2024).

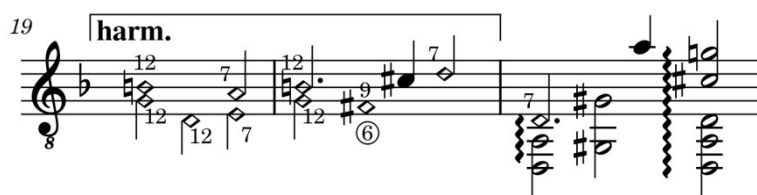
c. 19-20, a) **divergência na indicação de harmônicos:** no Ms.MMB, assim como na EC.V, são utilizados números arábicos (12, 7 e 9), e na EME.V, números romanos (XII, VII e IX). No Ms.MMB, ainda foi colocado um traço com a palavra *harmonicos* (destacado na Figura 285), que não aparece na EME.V, mas é mantida na EC.V (Figura 286) de forma abreviada (*harm.*).

Figura 285 – c. 19-20 de *Vidala* (Ms.MMB)



Fontes: Ms.MMB de *Vidala* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

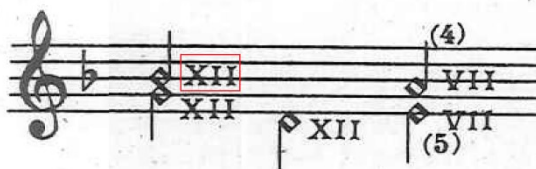
Figura 286 – c. 19-20 de *Vidala* (EC.V)



Fonte: o autor (2024).

b) **provável erro:** na EME.V, falta o acidente de bequadro no si³, no primeiro tempo dos c. 19 e 20. Nas demais versões, o acidente modifica o si bemol da armadura de clave. Além disso, a digitação proposta na EME.V indica que a nota é realizada como harmônico na décima segunda – ou seja, si natural (destacada na Figura 287).

Figura 287 – c. 19 de *Vidala* (EME.V)



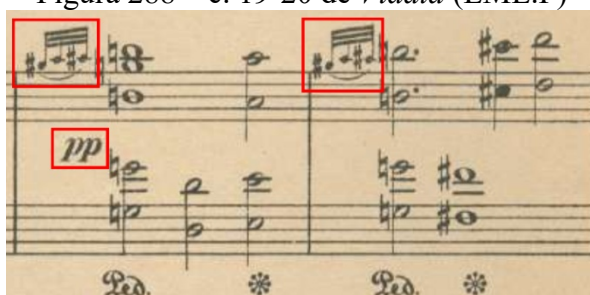
Fontes: EME.V de *Vidala* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

c) **divergência na configuração rítmica:** a mínima si³ na EME.V, destacada na Figura 287, é escrita com duração de breve no Ms.MMM e na EME.P. Na EC.V (Figura 286) também é escrita como breve.

d) divergência na indicação de dinâmica: na EME.P, é acrescida a indicação de *pp*, que, juntamente com a textura mais aguda, possivelmente visa emular, com os recursos pianísticos, o efeito de harmônicos do violão (Figura 288). Na EC.V, não é acrescida a indicação de dinâmica.

e) acréscimo de ornamento em EME.P: o mesmo motivo de apoiaturas dos c. 15-16 reaparece nos c. 19-20, mas com notas cromáticas. Esse ornamento não é utilizado na EC.V.

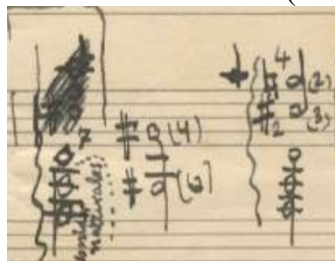
Figura 288 – c. 19-20 de *Vidala* (EME.P)



Fontes: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

c. 21, rasuras: este compasso está riscado no Ms.MMB. É escrito um acorde formado pelas notas dó#4, fá4 e lá4 que não aparece na versão publicada. Não é possível deduzir se originalmente foram escritas para tocar juntamente com ré2, lá2 e lá3 ou se era uma solução anterior. Além disso, está escrito *sonidos naturales* em relação às notas ré2 e lá2, o que não aparece na versão publicada (embora as notas estejam escritas naturais). Na EC.V, assim como na EME.V, é removido o texto.

Figura 289 – c. 21 de *Vidala* (Ms.MMB)



Fontes: Ms.MMB de *Vidala* (BROQUA, s/d).

c. 21, a) divergência de notas (omissão): no segundo tempo do Ms.MMB, é escrito mínima de sol#2 e sol#3; na EME.V, apenas mínima de sol#2; e na EME.P, breve de sol#2 e sol#3 (destacadas em vermelho na Figura 291). A solução de Pujol na EME.V, de não tocar a

nota sol#3 na quarta corda, permite que o lá4 (produzido pelo harmônico no primeiro tempo) soe até unir-se com o lá4 do segundo tempo. Essa solução é adotada na EC.V (Figura 290).

Figura 290 – c. 21 de *Vidala* (EC.V)



Fonte: o autor (2024).

b) divergência nas indicações de arpejo e de *marcato*: o Ms.MMB é a única fonte que apresenta sinal de acorde arpejado no primeiro tempo, e a EME.P é a única que apresenta sinal de *marcato* no segundo tempo, destacados na Figura 291. Na EC.V (Figura 290), é mantida apenas a indicação do acorde arpejado, como em Ms.MMB.

Figura 291 – Comparação do c. 21 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

Fonte: o autor (2024).

c. 22, a) divergência na figuração rítmica: a nota fá4 no primeiro tempo da EME.P é semibreve, enquanto nas versões para violão é mínima. Na EC.V, é mantida a figuração das versões para violão (mínima) a fim de manter a originalidade da escrita do compositor, mesmo sendo possível tecnicamente executá-la como semibreve.

Figura 292 – Comparação do c. 22 de *Vidala* (versões para violão e piano)

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de notas (dobramentos e oitavadas): nos dois primeiros tempos, nas versões para violão são escritas duas notas ré (ré2 e ré4), enquanto na EME.P são escritas três (ré1, ré2 e ré4), destacadas em vermelho na Figura 293. É tecnicamente viável acrescentar a nota ré3 ao violão, na quarta corda solta, se a passagem for tocada na primeira posição. Na EC.V, é mantida a versão original para violão, que valoriza a característica tímbrica da segunda corda, ao invés da primeira. Também são mantidas na EC.V as duas notas lá (lá2 e lá3) do terceiro tempo das versões para violão (na EME.P, a nota lá2 é dobrada).

Figura 293 – Comparação do c. 22 de *Vidala* (versões para violão e piano)

Fonte: o autor (2024).

c. 23, a) divergência na indicação de andamento: cada fonte tem uma indicação diferente: no Ms.MMB, é *apenas mas animado*; na EME.V, *Poco più mosso*; e na EME.P, *Poco più animato*. Todas propõem um pequeno aumento no andamento. Nas versões para violão, ainda há a escrita de *come prima*, o que pode sugerir uma diminuição do andamento até o c. 23. Ou seja, é possível analisar o trecho de duas formas: aumentar ou retomar o andamento inicial. A EME.P tem as seguintes indicações de andamento ao longo da obra: c. 1) *marcadamente rítmico sin lentitud*; c. 23) *Poco più animato*; c. 39) *Cantando e*; c. 47)

Primo. A estrutura da sequência poderia sugerir um aumento no c. 23, *rubato cantabile* no c. 39 e volta ao andamento inicial em c. 47. Na EC.V, como no Ms.MMB, são utilizadas as indicações *apenas mas animado* e *come prima*.

b) divergência na indicação de dinâmica: nas versões para violão, a dinâmica é *ff*. Embora não apareça na EME.P, é mantida na EC.V.

c. 23-28, divergência na digitação: na EC.V, as escolhas são idênticas às do c. 1-6, visto que se trata da reapresentação literal do material temático. No Ms.MMB, as digitações são omitidas nesta repetição, e na EME.V, elas são reescritas. Na EC.V, são omitidas, como no Ms.MMB.

c. 29-30, a) divergência na indicação dinâmica: no Ms.MMB e na EME.P, há a indicação de *f* no c. 29, mantida na EC.V, e que não aparece no EME.V.

b) divergência na figuração rítmica: a nota fá4, no primeiro tempo do c. 30, é uma breve no Ms.MMB e na EME.P e uma semínima em EME.V, devido à digitação proposta.

Figura 294 – Comparação do c. 30 de *Vidala* (Ms.MMB e EME.V)

The image shows a comparison of the musical notation for measure 30 of the piece 'Vidala' between two manuscript versions: Ms.MMB and EME.V. The score is written for guitar on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The measure is divided into three beats. In the Ms.MMB version, the first beat contains a quarter note (fá4) with a red circle above it, followed by two eighth notes (si2 and si3) with a red circle above them. In the EME.V version, the first beat contains a half note (fá4) with a red circle above it, followed by two eighth notes (si2 and si3) with a red circle above them. Red arrows point from the first beat of the EME.V version to the first beat of the Ms.MMB version, highlighting the difference in the duration of the first note. Fingerings are indicated by circled numbers: 4 for the first note in both, 3 for the second note in both, and 4 and 6 for the third and fourth notes respectively in both.

Fonte: o autor (2024).

Pode-se dizer que no Ms.MMB a escrita do trecho não é coerente, pois não é possível manter o fá4 como breve (no primeiro tempo) e fazer as notas si2 e si3 (no segundo tempo) com a digitação proposta. Pujol corrige essa incoerência entre escrita e resultado instrumental, e acrescenta um arraste ao trecho. Considerando que Broqua não possuía domínio idiomático do violão, o compositor manteve a figuração da intenção musical original na EME.P.

Na EC.V, é mantida a versão do Ms.MMB e é apresentada na *ossia* uma digitação alternativa que visa uma maior sustentação da nota fá4. Nesta, a meia-pestana é mantida, e as

notas sib² e sib⁴, respectivamente, são digitadas com os dedos 2 e 4, como mostra a Figura 295. Essa solução impossibilita a utilização do arraste proposto por Pujol (Figura 294).

Figura 295 – c. 30 de *Vidala* (EC.RC com *ossia*)

The image shows two staves of musical notation for measure 30. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a half note on the second line (F4) and a quarter note on the first space (E4). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a half note on the second space (B3) and a quarter note on the first line (A2). Fingerings are indicated by circled numbers: 2 and 4 for the top staff, and 3 and 6 for the bottom staff. A dashed line labeled 'C1' spans across both staves, indicating a specific fingering or articulation point.

Fonte: o autor (2024).

c) divergência na figuração rítmica: a nota lá², no c. 30 da EME.P (destacada na Figura 296), é uma breve, diferentemente das versões para violão, nas quais é uma mínima.

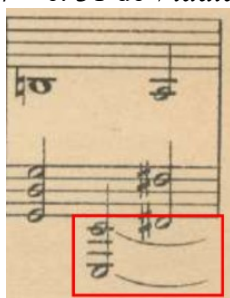
Figura 296 – c. 30 de *Vidala* (EME.P)

The image shows a handwritten musical score for measure 30. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a half note on the second line (F4) and a quarter note on the first space (E4). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a half note on the second space (B3) and a quarter note on the first line (A2). A red box highlights the quarter note on the first line (A2) in the bottom staff.

Fontes: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

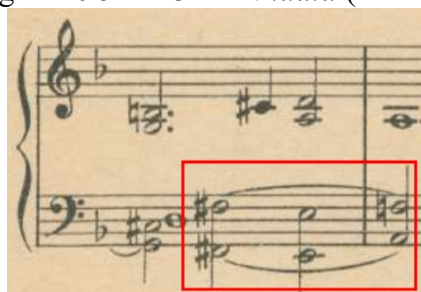
Na EC.V, é mantida a versão para violão, tanto pelo fato de estar no manuscrito quanto pela justificativa instrumental: este lá² não soaria suficientemente sustentado até o segundo tempo a ponto de compensar o maior esforço técnico. Outra questão é que a nota faz parte de uma melodia oitavada (lá-sib-lá) e não deveria soar no segundo tempo em sobreposição às notas sib, como em outras aparições da mesma passagem na obra.

c. 31, divergência na indicação de articulação: na EME.P (Figura 297), as notas mi graves do segundo tempo (mi⁰ e mi¹) têm ligados de prolongação, algo que não aparece nas versões para violão. O ligado não é acrescentado na EC.V, pois sua realização não é possível ao violão.

Figura 297 – c. 31 de *Vidala* (EME.P)

Fontes: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

Algo semelhante é também encontrado no c. 32 (Figura 298).

Figura 298 – c. 32 de *Vidala* (EME.P)

Fontes: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928), grifos do autor.

c. 32, divergência de notas (acréscimo): a nota sol é distribuída de forma diferente no acorde do primeiro tempo. No Ms.MMB, é apenas sol₂, mas, na EC.V, é adotada a versão da EME.V, com as notas sol₂ e sol₃.

Figura 299 – Comparação do c. 32 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

32

Ms.MMB

EME.V

EME.P

Fonte: o autor (2024).

Além de tornar a textura mais cheia e idiomática ao violão, é tecnicamente mais acessível para a mão direita, que não precisa realizar uma abertura entre a quarta e a segunda corda, respectivamente notas ré3 e si3.

c. 33, a) divergência na figuração rítmica: no Ms.MMB, a nota lá3 é uma mínima pontuada; na EME.V é mínima; e na EME.P é breve pontuada (em destaque na Figura 300).

Figura 300 – Comparação do c. 33 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

The figure displays three musical staves for measure 33 of the piece 'Vidala'.
 - **Ms.MMB:** Treble clef, one flat key signature, 3/8 time signature. It features a dotted eighth note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. A red bracket highlights the dotted eighth note.
 - **EME.V:** Treble clef, one flat key signature, 3/8 time signature. It features an eighth note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. A red bracket highlights the eighth note.
 - **EME.P:** Grand staff (treble and bass clefs), one flat key signature. The treble clef has a dotted eighth note on G4, and the bass clef has a quarter note on B2. A red arrow points to the dotted eighth note in the treble clef.

Fonte: o autor (2024).

A menor duração dessa nota nas versões para violão parece justificada pela digitação adotada, que dificulta a sustentação da nota por muito mais tempo. Enquanto isso, na versão para piano, ela pode soar sem cortes durante todo o compasso, o que seria uma versão ideal. Na EC.V, é mantida a escrita do Ms.MMB, mas vale salientar que a figuração da EME.V representa a execução possível da passagem.

b) divergência de indicações: na Figura 300 também é destacado o traço de ataque duplo do polegar no Ms.MMB (mantido na EC.V), e os *marcatos* no segundo e terceiro tempo da EME.P (não acrescentados na EC.V).

c. 34, rasura e divergência de notas: no Ms.MMB, a nota mais grave do primeiro acorde do compasso é sib2, enquanto na EME.V e na EME.P é lá2 e lá1, respectivamente. Chama ainda mais atenção que há uma rasura, com a grafia que parece de Emilio Pujol, escrevendo por extenso as notas do acorde, em destaque na Figura 301.

Figura 301 – c. 34 de *Vidala* (Ms.MMB)

Fontes: Ms.MMB de *Vidala* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

De acordo com a anotação, a nota mais grave seria realmente sib₂, embora a partitura dê margem para diferentes interpretações (lá₂). Por se tratar de uma passagem rasurada, é razoável imaginar que passou por eventuais correções visando a publicação. Considerando que em ambas as versões publicadas essa nota é lá, esta é adotada na EC.V. Como esta nota lá₂ é uma corda solta ao violão, pode-se supor que Broqua possa ter feito proveito do idiomatismo do violão, mas em uma versão para piano tal idiomatismo não precisaria ser mantido.

c. 34-35, divergência nas indicações de arpejos: no Ms.MMB, apenas os acordes do primeiro tempo são arpejados; na EME.V, todos são; e na EME.P, apenas o último o é (como destacado na Figura 302). Na EC.V, é mantida a versão do Ms.MMB.

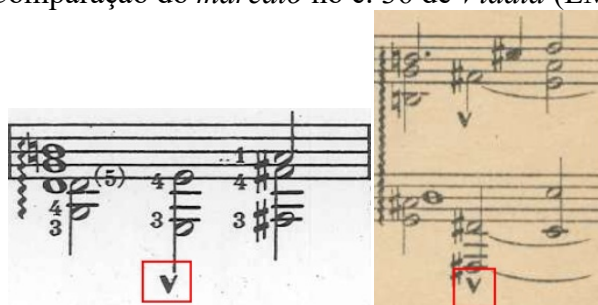
Figura 302 – Comparação dos c. 34-35 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

Fonte: o autor (2024).

c. 35, divergência na figuração rítmica: na Figura 302, é possível notar que a melodia do primeiro tempo é uma breve no Ms.MMB e na EME.P e uma mínima na EME.V. É o mesmo caso do c. 30, mantendo-se a mesma solução (Ms.MMB).

c. 36-37, divergência de indicações de *marcato*: no segundo tempo do c. 36 da EME.V, há um *marcato* que não aparece nas demais versões. No compasso seguinte, há um *marcato* semelhante na EME.P. Nenhum dos dois aparece na Ms.MMB, e não são utilizados na EC.V.

Figura 303 – Comparação do *marcato* no c. 36 de *Vidala* (EME.V e EME.P)



Fontes: EME.V (BROQUA, 1929) e EME.P (BROQUA, 1928) de *Vidala*, grifos do autor.

Ainda nesses dois compassos, a melodia é oitavada na EME.P. Na EC.V, a obra é escrita como nas versões para violão, sem a melodia oitavada.

c. 38, a) divergência na figuração rítmica, de indicação de arraste e indicação de ataque de polegar: no Ms.MMB e na EME.P, a melodia é uma breve pontuada, enquanto em EME.V é uma mínima (destacadas na Figura 304).

Figura 304 – Comparação do c. 38 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

The figure displays three musical staves for measure 38 of the piece 'Vidala'. The top staff, labeled 'Ms.MMB', shows a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The melody consists of a dotted quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Fingerings are indicated as 2, 3, 1, 3. The middle staff, labeled 'EME.V', shows the same melody but with a red box around the eighth note A4 and the quarter note B4, indicating a change in fingering to 1, 1. The bottom staff, labeled 'EME.P', shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a dotted quarter note G4 and a quarter note A4. The bass clef part has a quarter note B4 and a quarter note C5.

Fonte: o autor (2024).

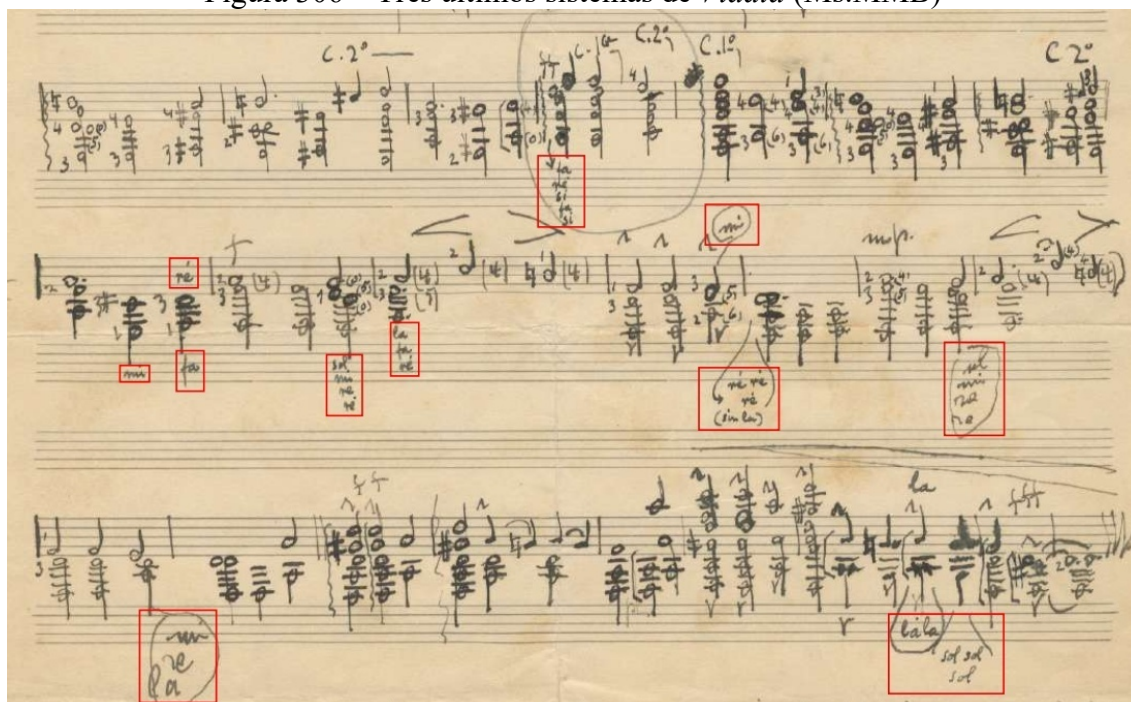
A divergência em EME.V se dá pela provável intervenção de Pujol, que adaptou a duração da nota ao idiomatismo instrumental do violão. Embora não esteja notado nas versões para violão, este lá3 é digitado com o dedo 1. As notas mi2 e fá2 no segundo e terceiro tempo, respectivamente, são digitadas com o mesmo dedo, impossibilitando a sustentação do lá3 durante todo o compasso. Na EC.V, é mantida a breve pontuada, como no Ms.MMB e na EME.P, por representar melhor a intenção musical escrita pelo compositor. Além da utilização do arraste, Pujol nota o ataque duplo de polegar, como é possível ver na Figura 304.

b) digitações alternativas: não são acrescentadas na EC.RC, mas existem digitações que permitem a sustentação do lá3 como breve pontuada, como nos dois exemplos da Figura 305. No primeiro, mesmo com uma digitação tradicional, todas as notas podem ter suas figurações respeitadas. No segundo, é possível também realizar o arraste proposto por Pujol ao final do compasso; para tal há uma sobreposição inversa entre os dedos 1 e 2 no segundo, quando estão ambos na segunda casa (nas notas lá3 e mi2, respectivamente).

Figura 305 – Sugestões de digitação para o c. 38 de *Vidala*

Fonte: o autor (2024).

c. 38-53, rasuras: como curiosidade do Ms.MMB, destaca-se que Pujol escreveu literalmente o nome de algumas notas (destacadas na Figura 306). Isso já foi citado no c. 34, mas acontece com frequência nos últimos dois sistemas do manuscrito: c. 38-43, c. 45 e c. 52. As notas escritas na partitura e no texto são as mesmas, de modo que não faz sentido incluir as rasuras na EC.V.

Figura 306 – Três últimos sistemas de *Vidala* (Ms.MMB)

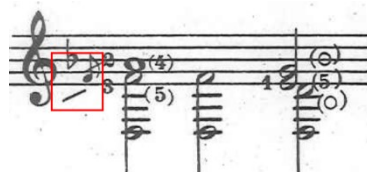
Fonte: Ms.MMB de *Vidala* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

c. 39, a) divergência nas indicações de dinâmica e de seção: no Ms.MMB, há a indicação de dinâmica *f*; na EME.P, a seção que inicia neste compasso leva o texto *Cantando*; na EME.V, não há indicações; e na EC.V, é mantida a indicação *f*, de Ms.MMB, e não é acrescentado o *Cantando*.

b) divergência na indicação de *marcato*: no primeiro tempo da EME.P há um *marcato*, que não aparece nas demais versões e não é utilizado na EC.V.

c) divergência de arraste: entre as notas fá3 (do c. 38) e lá3 de EME.V, é acrescentado um arraste (Figura 307) que não é utilizado na EC.V.

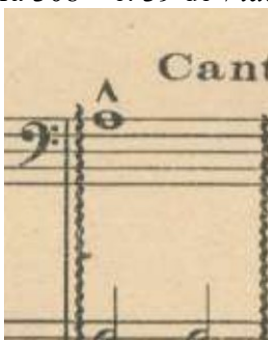
Figura 307 – c. 39 de *Vidala* (EME.V)



Fonte: EME.V de *Vidala* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

d) divergência de acordes arpejados: no primeiro e terceiro tempo da EME.P, os acordes são arpejados. Na EC.V, é mantida as versões para violão, sem arpejo. Na Figura 308, também aparece a indicação de *Cantando*, citada anteriormente.

Figura 308 – c. 39 de *Vidala* (EME.P)



Fonte: EME.P de *Vidala* (BROQUA, 1928).

c. 40, divergência na figuração rítmica e na indicação de arraste: a nota fá3 é uma breve pontuada no Ms.MMB e na EME.P (fá2) e mínima na EME.V. Novamente, a versão publicada por Pujol diminui a duração da nota devido à digitação proposta; o dedo 3 em fá3 precisa levantar da corda para tocar a nota dó4 no segundo tempo, assim interrompendo seu som. Pode-se notar também que Emilio Pujol aproveita a melodia na mesma corda (quarta) para inserir um portamento entre lá3 e dó4. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB.

Figura 309 – Comparação do c. 40 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

Fonte: o autor (2024).

c. 41, a) divergência de *marcatos*: no Ms.MMB e na EME.P, são colocados *marcatos* nos três tempos nas vozes inferiores e superiores, enquanto na EME.V são colocados apenas na superior. Na EC.RC, é mantida a escrita do Ms.MMB.

b) divergência na digitação: a digitação é confusa na EME.V: a indicação de quinta corda no segundo tempo não seria necessária, visto ser o mesmo acorde do tempo anterior. Além disso, a indicação está mais próxima à nota realizada na sexta corda. Na Ms.MMB, não há digitação no segundo tempo, e assim é mantido na EC.V.

Figura 310 – c. 41 de *Vidala* (EME.V)

Fonte: EME.V de *Vidala* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

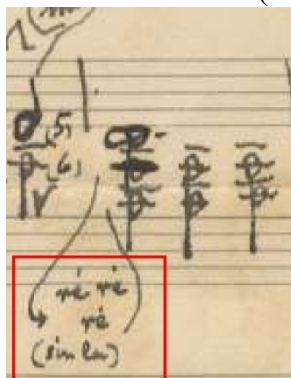
c. 42, a) divergência de nota (omissão): apenas no Ms.MMB a voz intermediária no primeiro tempo apresenta a nota lá²; nas versões publicadas, são apenas notas ré.

Figura 311 – Comparação do c. 42 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

Fonte: o autor (2024).

É possível imaginar que Broqua visualizasse utilizar a quinta corda solta. Porém, isso não é possível com o dobramento simultâneo da nota ré³, que seria tocada também na quinta corda. Sendo necessário escolher uma das duas, em EC.V manteve-se o ré³ dobrado, tal qual nas versões publicadas. No manuscrito, é possível perceber a “correção” feita por Pujol ao escrever os nomes das notas literalmente (*ré, ré, ré, sin lá*).

Figura 312 – c. 42 de *Vidala*(Ms.MMB)



Fonte: Ms.MMB de *Vidala* (BROQUA, s/d), grifos do autor.

É apresentada, na *ossia* da EC.V, uma possível digitação para o trecho utilizando apenas cordas soltas, no qual é mantida a nota lá²e o ré³ da melodia não é dobrado.

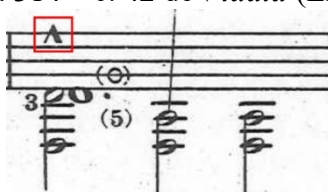
Figura 313 – Sugestão para c. 42 de *Vidala* (EC.RC com *ossia*)



Fonte: o autor (2024).

b) divergência na indicação de articulação (*marcato*): na EME.V, é acrescentado um *marcato* no primeiro tempo, provavelmente visando algum destaque para a melodia superior. Não é acrescentado na EC.RC.

Figura 314 – c. 42 de *Vidala* (EME.V)



Fonte: EME.V de *Vidala* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

c. 44, a) divergências iguais às do c. 40: na EME.V, a nota fá3 é uma mínima, diferentemente das demais versões, nas quais é breve pontuada, e a nota do segundo tempo recebe uma apoiatura e um portamento.

b) divergência de fermatas: como destacado na Figura 315, na EME.V não há fermatas; no Ms.MMB, há uma fermata no segundo tempo; e na EME.P, há a mesma fermata no segundo tempo e outra no primeiro tempo da voz inferior (ambas funcionam no mesmo sentido). Na EC.V, é mantida a fermata de Ms.MMB.

c) divergência na indicação de dinâmica: as versões para violão recebem um crescendo e decrescendo neste compasso (destacadas na Figura 315), ausente na EME.P. Este arco de dinâmica é escrito na EC.V.

Figura 315 – Comparação do c. 44 de *Vidala* (Ms.MMB, EME.V e EME.P)

Fonte: o autor (2024).

c. 45-46, divergência de digitação: a digitação da EME.V não é escrita no Ms.MMB. É acrescentada na EC.V.

Figura 316 – Comparação dos c. 45-46 de *Vidala* (Ms.MMB e EME.V)

Fonte: o autor (2024).

c. 47, divergência na indicação textual: a indicação de *Primo* na EME.P tem provável relação com a indicação *Cantando*, do c. 39. Nenhuma das indicações aparece nas versões para violão e não estão na EC.V.

c. 47-49, divergência de *marcatos*: aparecem de forma diferente no Ms.MMB em relação às demais aparições deste material temático na mesma fonte. Na EC.V, os *marcatos* aparecem nos três tempos, como nas versões publicadas (EME.V e EME.P). Optou-se por manter a coerência das indicações do *marcato* (c. 1-6, c. 23-28 e c. 49-41), em lugar de seguir à risca a versão manuscrita (essa divergência parece ser fruto de um “relaxamento” na reescrita de um material já escrito anteriormente na partitura).

Figura 317 – Comparação dos c. 47-49 de *Vidala* (Ms.MMB e padrão de *marcatos*)

The image shows two staves of music for measures 47-49. The top staff is labeled 'Ms.MMB' and the bottom staff is labeled 'Padrão'. Both staves are in 8/8 time and feature a melodic line with accents (^) above the notes. The 'Padrão' version has red accents above the notes in measures 48 and 49, while the 'Ms.MMB' version has black accents.

Fonte: o autor (2024).

Cabe dizer que os *marcatos*, na EME.P, a cada aparição temática, são escritos diferentes, o que pode indicar um problema editorial ou, simplesmente, diferentes indicações visando variedade interpretativa.

c. 51, divergência entre versões para violão e piano: nos dois últimos tempos do compasso, a versão para violão propõe que o dobramento de notas passe do registro grave (lá2) para o agudo (sol3) (destacado em vermelho na Figura 318). Essa escolha de escrita reflete a execução ao violão do trecho e é mantida na EC.V. Na Figura 318, é possível ver que os dedos 2 e 3 se movimentam em paralelo na sexta e quarta cordas, respectivamente, deslocando o dobramento de notas. Na EME.P, essa solução não faz sentido instrumental, e a melodia é realizada em três oitavas.

Figura 318 – Comparação do c. 51 de *Vidala* (versões para violão e piano)

The image shows two staves of music for measure 51. The top staff is labeled 'Violão' and the bottom staff is labeled 'Piano'. The Violão staff is in 8/8 time and features a melodic line with accents (^) above the notes. The Piano staff is in 8/8 time and features a melodic line with accents (^) above the notes. The Violão version has red accents above the notes in measures 51 and 52, while the Piano version has black accents.

Fonte: o autor (2024).

b) divergência de *marcatos*: na versão para piano da Figura 318, estão destacados os *marcatos* nos contratempos do segundo e terceiro tempo. Na EC.V, é mantida a escrita e os *marcatos* das versões para violão.

c) divergência de indicações: nas versões publicadas (EME.V e EME.P), há indicação de *poco rit.* que também aparece na EC.V, embora não apareça no Ms.MMB.

c. 52-53, divergência na indicação de dinâmica: a indicação de *fff* que aparece no segundo tempo do c. 52 nas versões para violão aparece no c. 53 da EME.P (Figura 319).

Figura 319 – Comparação dos c. 52-53 de *Vidala* (versões para violão e piano)

The image displays a musical score for two instruments: Violão (Guitar) and Piano. The score is divided into two systems, measures 52 and 53. The Violão part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). In measure 52, there is a forte (*fff*) dynamic marking above the staff. The Piano part is written in bass clef with a key signature of one flat. In measure 53, there is a forte (*fff*) dynamic marking and the instruction *lungo* below the staff. The bottom part of the score shows a separate bass line with a forte (*fff*) dynamic marking and a *lungo* instruction.

Fonte: o autor (2024).

Na EC.RC, é mantida a escrita das versões para violão, nas quais o efeito desejado passa por ligar a nota dó#3 (segundo tempo do c. 52) a ré3 (c. 53), e a indicação dinâmica ressalta a dissonância (atacada) a ser resolvida (ligada). Já na versão para piano, não há essa mesma resolução: a nota dó# se mantém soando durante o c. 53, no qual é também atacada a nota ré0, no registro grave (e escrito em um terceiro sistema), como mostra a Figura 319.

c. 51-53, divergência de indicação dinâmica: na EME.V, o crescendo ocorre dentro do c. 51, e na EME.P, durante c. 51-53. No Ms.MMB, não há notação nesse sentido. Na EC.V, é utilizada a mesma notação da EME.V, por aparecer nas duas versões impressas e por ser coerente com o material musical, que conduz a um fortíssimo. Musicalmente, ao violão, esta notação faz mais sentido instrumental (crescer até o ataque do acorde *fff*) que a solução

do piano (pois o *fff* no c. 53 teria que ser produzido a partir do ligado de mão esquerda entre as notas dó#3 e ré3).

Figura 320 – Comparação do c. 21 de *Vidala* (EME.V e EME.P)

The image displays two musical staves side-by-side, comparing editions of a piece by Vidala. The left staff, representing EME.P (BROQUA, 1928), shows a piano part with a red box highlighting a passage marked "poco rit." and "fff lungo". The right staff, representing EME.V (BROQUA, 1929), shows a similar passage with a red box highlighting a different fingering and dynamics marking. The right staff also includes a section labeled "B. VII" and "poco rit." with "fff" and "lungo" markings. The red boxes highlight the differences in the piano part's dynamics and fingering between the two editions.

Fontes: EME.P (BROQUA, 1928) e EME.V (BROQUA, 1929) de *Vidala*, grifos do autor.

8 CONSIDERAÇÕES SOBRE O APARATO CRÍTICO

A partir das divergências entre os manuscritos (Ms.MMB) e a versão editada (EME.V), foi possível analisar com mais clareza as modificações realizadas pelos revisores. Aqui são interpretadas e debatidas as divergências mais frequentes, as propostas dos autores na EC e os erros encontrados na EME.V.

O Ms.MMB de *Chacarera* é uma versão bastante próxima à editada (EME.V) e, por isso, apresenta poucas divergências realmente importantes. O Ms.MMB de *Vidala*, que também é uma versão muito próxima à EME.V, tem a questão de ser o único dos quatro com a caligrafia do compositor. Além disso, por *Vidala* ter também a versão para piano (EME.P), é possível fazer mais comparações e inferências que na *Chacarera*.

Os Ms.MMB de *Ritmos Camperos e Milongueos* apresentam mais divergências e são materiais que proporcionam discussões e comparações mais ricas. O primeiro se destaca, principalmente, pela escrita em outra tonalidade. Como confirmado em carta de Llobet a Pujol, é possível inferir que os revisores foram os responsáveis pela mudança da tonalidade de mi maior (no Ms.MMB) para lá maior (na EME.V). O Ms.MMB de *Milongueos* parece ter sido utilizado diretamente por Llobet para a realização da revisão, e algumas das indicações a lápis encontradas nelesão adotadas na EME.V.

A edição crítico-interpretativa de *Milongueos* tem maior concordância com os manuscritos analisados, um para violão (Ms.MMB) e dois para piano (Ms.Br.P.MHN e Ms.P.MHN), e a EME.V é a versão que apresenta divergências mais representativas entre as fontes analisadas.

8.1 COMENTÁRIOS SOBRE TRECHOS MODIFICADOS

Aqui são analisados trechos que foram substancialmente modificados pelos revisores, alterando significativamente o material musical originalmente proposto por Broqua. Como os Ms.MMB da *Vidala* e da *Chacarera* são versões próximas às editadas, não foram localizados, nestas duas obras, trechos consideravelmente modificados. É possível imaginar que tenham existido versões anteriores a estas, nas quais há, então, trechos que tenham sido adaptados.

***Milongueos*, c. 23-24¹⁹³**: cada compasso apresenta divergências específicas. No c. 24, a modificação consiste na inversão do sentido do arpejo (no Ms.MMB, é descendente, e na

¹⁹³ Ver trecho na Figura 89.

EME.V, ascendente) e na omissão das apojaturas. Esta parece uma medida adequada, visto a dificuldade técnica de realizá-las ao violão na passagem (no piano é provável que funcione); já a inversão do sentido do arpejo do trecho (de descendente a ascendente) não parece ter um motivo específico, uma vez que a dificuldade técnica é equivalente e o resultado musical é semelhante. No c. 23, o material musical modificado representa uma diferença técnica e musical mais evidente. No Ms.MMB, é escrito um contraponto entre as colcheias agudas e as tercinas das notas si#-dó#-lá, que variam entre a região grave e média. Na EME.V, a partir da segunda colcheia, é simplesmente antecipado o arpejo ascendente no c. 24 e removido o contraponto de Ms.MMB. A versão de Llobet é tecnicamente um pouco mais acessível e proporciona maior ressonância nas tercinas entre a segunda e quarta colcheia do c. 23. O contraponto proposto por Ms.MMB, por sua vez, proporciona maior variedade textural à passagem. A versão do Ms.MMB é tocável (as apojaturas são de difícil execução), o que torna vago os motivos de Llobet ter mudado o material musical.

***Milongueos*, c. 78-80¹⁹⁴**: este trecho (volta ao tema do c. 8) indica que o Ms.MMB foi utilizado como material de revisão. A versão do c. 79 escrita a lápis no Ms.MMB é utilizada na EME.V, na qual a reexposição do tema é uma repetição praticamente literal do c. 8¹⁹⁵. Essa repetição literal é encontrada apenas na EME.V. Nas demais versões (Ms.MMB, EME.P, Ms.P.MHN e Ms.Br.P.MHN), o material do tema aparece variado: o tema escrito na voz mais aguda no c. 8 é escrito na voz mais grave no c.79. Como contraponto, na voz mais aguda é escrita uma variação do motivo de semitons dos c. 76-77. Assim como no trecho analisado anteriormente (c. 23 e 24), o Ms.MMB explora mais o contraponto entre vozes e apresenta uma escrita mais próxima às versões para piano. No c. 80 do Ms.MMB, a melodia retorna ao agudo (como no c. 9), proporcionando maior variedade do material entre os c. 79 e 80. Por outro lado, na EME.V, a melodia se mantém no agudo nos c. 79 e 80, proporcionando maior unidade textural.

***Milongueos*, c. 93-94¹⁹⁶**: neste trecho, Llobet insere efeitos instrumentais sem relação direta com os materiais motivicos da obra, enquanto no Ms.MMB a obra mantém os motivos utilizados durante a obra. Este trecho se insere em um momento no qual a obra está sendo conduzida para seu final, para a *euforia frenética*¹⁹⁷ colocada no texto de Broqua. Ambas as

¹⁹⁴ Ver trecho na Figura 136.

¹⁹⁵ A única diferença é a omissão da nota lá2 no segundo tempo.

¹⁹⁶ Ver trecho na Figura 144.

¹⁹⁷ A palavra *Milonga* expressa um arcaísmo musical suburbano do Rio da Prata. *Milongueos* implica uma fantasia dançada e cantada em ritmos lentos e quebrados, com inflexões lascivas semelhantes às do tango. Impressão colorida de uma festa, suas intrigas, luxúrias e abandonos, terminando em **euforia frenética**. (BROQUA, 1929, partitura de *Milongueos*, p. 1, grifo nosso).

versões (EME.V e Ms.MMB) apresentam ou permitem soluções idiomáticas para o trecho. No Ms.MMB, por exemplo, há um dobramento das notas sol³ e si³ combinando cordas soltas e presas.

***Milongueos*, c. 100-103¹⁹⁸**: no Ms.MMB, é utilizado o material motivico (escalas ascendentes e motivo de semitons) de forma mais rigorosa, em especial entre os c. 100 e 101, enquanto a modificação proposta por Llobet é baseada em efeitos idiomáticos. No c. 100 da EME.V, são escritos acordes paralelos com distância de um tom para gerar um efeito que não tem relação direta com o cromatismo ascendente escrito no Ms.MMB. No c. 101, Llobet utiliza o intervalo ré#-mi (do motivo que se repete durante toda a obra) de forma variada. Cada intervalo das notas ré#-mi é escrito de forma diferente: o primeiro é descendente (em um intervalo de sétima maior) e os dois finais são escritos em diferentes registros (médio e grave). Para tal, Llobet utiliza cordas soltas (mi² e mi⁴), ligado de mão esquerda na primeira corda solta e o arraste do dedo 1. Logo depois disso, na segunda metade do c. 102, a escala cromática ascendente do Ms.MMB é realizada em oitavas e com *glissando*, outro efeito idiomático ao violão.

Nas quatro passagens de *Milongueos* mencionadas, manteve-se a versão do Ms.MMB, com ou sem adaptações, e foi acrescentada a versão da EME.V na *ossia*. Nesse sentido, a EC.M busca apresentar uma solução para o texto original de Broqua que não é apresentada na EME.V, a versão mais conhecida da obra.

***Ritmos Camperos*, c. 67-70¹⁹⁹**: algumas notas que formam acordes nos c. 67, 68 e 70 são omitidas na EME.V. Essas omissões são compreensíveis, pois esses acordes, com todas as notas escritas no Ms.MMB, aliados às escalas cromáticas da passagem, não apresentam digitações satisfatórias. Todavia, as notas mais agudas deles formam uma linha melódica que funciona como contraponto às escalas cromáticas e que merece ser preservada. Se na EME.V essa melodia é perdida, na EC.RC, optou-se por manter essas notas agudas, omitindo notas das vozes intermediárias do acorde, com função de preenchimento harmônico. A solução encontrada na EC.RC para o trecho é tecnicamente exigente, mas viável, e pretende apresentar uma solução instrumental mais próxima ao material escrito no Ms.MMB. Um ponto que deve ser lembrado é que, em lá maior (EME.V), a simples manutenção da melodia aguda exige digitações para além da décima segunda casa do violão, numa tessitura sobreaguda do instrumento, ao mesmo tempo em que são tocadas as escalas cromáticas (em

¹⁹⁸ Ver trecho na Figura 153.

¹⁹⁹ Ver trecho nas Figuras 250, 251, 252, 253, 254 e 255.

tessitura média-grave). Ou seja, possivelmente a solução encontrada na EC não seria realmente viável na tonalidade de lá maior.

Um procedimento criativo proposto por Llobet é encontrado no c. 69. Ao invés de realizar a escala cromática simplesmente em intervalos de semitom, Llobet transpõe as notas dos tempos fortes uma oitava abaixo. Para além da compreensão da relação intervalar, o que Llobet consegue com esse efeito é acrescentar baixos à passagem, mantendo a escala cromática ao escrever as notas nos tempos fortes uma oitava abaixo. Ou seja, onde antes havia uma linha escalar, agora há duas texturas.

Ritmos Camperos, rearmonizações de Llobet: como já dito ao longo do trabalho, Llobet rearmoniza alguns acordes e passagens em *Ritmos Camperos*. Isso é confirmado por ele próprio nas cartas enviadas a Emilio Pujol nos dias 10 de março de 1925 e 20 de julho de 1926. Nos c. 12-14, 17, 19, 21, 30, 32 e 54-56, é possível perceber modificações nesse sentido. Enquanto Francisco Tárrega manteve-se dentro de uma linguagem harmônica mais tradicional, Miguel Llobet, que foi seu aluno, utiliza dissonâncias e alterações harmônicas que impulsionam o violão para possibilidades mais modernas. Nesse sentido, Emilio Pujol destaca que:

Foi ele [Llobet] que, obedecendo a um sentido colorista e impressionista mais de acordo com a sua natureza (aí aparece o pintor) e com a evolução dos gostos musicais da sua época, iniciou um sentido que poderíamos chamar de moderno em oposição ao conceito clássico de unidade, porque gosta de dissonâncias e harmonias alteradas e de colorir com efeitos de sonoridades inesperadas ou diferentes (sempre de acordo com a espiritualidade da obra) as interpretações e harmonizações das obras que executa ou escreve. As doze canções populares, primorosamente harmonizadas e arranjadas para violão, constituem um verdadeiro monumento artístico para este instrumento. Entre elas, destaca-se significativamente *El Mestre*, por ser a primeira página para violão em que aparecem harmonias próprias das novas tendências, incorporando, com as possibilidades apresentadas tão acertadamente por Llobet, o instrumento à fase moderna que se anuncia na música ao princípio do presente século [séc. XX]²⁰⁰ (PUJOL, Emilio *In*: RAMÍREZ, 2010, p. 110).

Ou seja, em *Ritmos Camperos*, Llobet, ao utilizar a rearmonização como uma proposta de modernizar a obra, está sendo menos conservador que Broqua. No geral, essas

²⁰⁰ Original: “Él [Llobet] fue quien obedeciendo a un sentido colorista e impresionista más de acuerdo con su naturaleza (ahí aparece el pintor) y con la evolución de los gustos musicales de su tiempo, inició un sentido que podríamos llamar moderno por oposición al concepto clásico de unidad, porque gusta de disonancias y armonías alteradas y colorear con efectos de sonoridades insospechadas o distintas (siempre de acuerdo con la espiritualidad de la obra) las interpretaciones y armonizaciones de las obras que interpreta o escribe. Las doce canciones populares que tiene primorosamente armonizadas e instrumentadas para la guitarra, constituyen un verdadero monumento artístico para este instrumento. Entre ellas se destaca significadamente *El Mestre*, por ser la primer página para guitarra en que aparecen armonías propias de las nuevas tendencias incorporando, con las posibilidades expuestas tan acertadamente por Llobet, el instrumento a la fase moderna que se anuncia en la música a principios del presente siglo”.

modificações são apresentadas na *ossia* de EC.RC, mantendo o texto original do Ms.MMB, mas deve-se considerar que Llobet acaba, através da colaboração como intérprete, reforçando ou inserindo elementos harmônicos modernos na obra de Broqua.

Assim como na EC de *Milongueos*, na EC de *Ritmos Camperos* é utilizado o Ms.MMB como texto-base para as passagens mencionadas, mesmo que adaptadas, e a versão da EME.V é também apresentada como *ossia*.

8.2 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS DE NOTAS (ALTURAS)

Aqui são analisadas algumas divergências que dizem respeito a modificações de alturas de notas. Os Ms.MMB são tomados como texto-base sobre o qual ocorrem acréscimos, omissões e/ou modificações de notas (alturas) na EME.V. Outros aspectos relativos às notas, como a figuração rítmica, são analisados a seguir.

Os Ms.MMB de *Chacarera* e *Vidala*, como já dito, são as versões mais próximas à EME.V. Elas parecem já revisadas (inclusive com digitação) e, conseqüentemente, apresentam também menos divergência de notas. Na *Chacarera*, por exemplo, ocorrem apenas omissões de notas, sem haver acréscimos ou modificações. As omissões que ocorrem nos c. 12, 13, 23 e 28 (em geral, exclusão de notas oitavas) tornam as passagens mais acessíveis tecnicamente, sem causar perdas harmônicas significativas, e possibilitam uma maior fluência musical em trechos que são instrumentalmente exigentes. A maioria dessas omissões propostas na EME.V são adotadas na EC.C.

Os manuscritos de *Ritmos Camperos* e *Milongueos* apresentam mais divergências, também nesse sentido. *Ritmos Camperos* apresenta divergências de notas oriundas de diferença da tonalidade de mi maior para lá maior. Não são consideradas divergências as simples transposições de notas, mas a diferença delas quando transpostas a uma mesma tonalidade. Cada tonalidade tem propensão a certas digitações características, com possibilidades diversas ao longo do braço do violão e em relação ao uso das cordas soltas. Como a EC manteve a tonalidade em mi maior, foram mantidas as notas dessa versão sempre que possível. Todavia, o Ms.MMB de *Ritmos Camperos* é um material ainda não revisado por um violonista visando sua tocabilidade ao instrumento, portanto, certas passagens não são idiomáticas. Assim, o autor e o orientador deste trabalho foram impelidos a propor, sempre que necessário, omissões e modificações de notas. Algumas propostas dos autores são escritas diretamente na partitura, e outras são apresentadas na *ossia* (como alguns trechos da versão da EME transposta para mi maior).

Em *Milongueos*, algumas omissões de notas propostas na EME.V foram adotadas na EC.M por permitirem digitações mais idiomáticas²⁰¹. Outras omissões, no entanto, não são adotadas. Entre os c. 7 e 10 e os c. 12 e 13, por exemplo, as omissões modificam um importante motivo melódico da obra. Neste mesmo trecho, nas versões para piano, tampouco são omitidas tais notas, reforçando o ponto de vista de mantê-las na EC.M. Nesta, preferiu-se seguir o texto do Ms.MMB tanto quanto possível.

8.3 DIVERGÊNCIA DE FIGURAÇÃO RÍTMICA

Um procedimento que aparece recorrentemente no aparato crítico é a escrita da figuração adaptada pelos revisores à digitação proposta na EME.V. Ou seja, Llobet e Pujol escrevem a duração mais ou menos exata que cada nota tem quando utilizada a digitação por eles proposta. Em geral, nas EC, buscou-se manter a figuração original dos Ms.MMB. Nos c. 30, 35 e 38 da EC de *Vidala*, por exemplo, são propostas digitações alternativas que possibilitam a manutenção da figuração escrita pelo compositor.

Chacarera é a obra do aparato em que menos aparecem divergências nesse sentido — apenas nos c. 23 e 27 (que usa o mesmo material musical) alguns baixos duram mais em EME.V. Nestes casos, pelo idiomatismo da proposta, é mantida a escrita da figuração igual à da EME.V.

Em *Ritmos Camperos*, no geral²⁰², são mantidas as figurações escritas no Ms.MMB, mas, em algumas situações, são adotadas as da EME.V. No c. 57 do Ms.MMB, por exemplo, é adotada a figuração da EME.V, e o manuscrito não segue o padrão de escrita do motivo musical, como este aparece em outras passagens da obra. No c. 1 do Ms.MMB, a figuração rítmica não é escrita, por isso é adotada a figuração de EME.V.

O caso de *Milongueos* é o mais variado e há, inclusive, trechos em que a figuração adotada foi a da versão para piano. Há trechos em que a figuração proposta pelos revisores não tem relação direta com a digitação utilizada. Por exemplo, entre os c. 1 e 3, a nota do baixo (lá²) é escrita como semicolcheia na EME.V, porém, é tocada em uma corda solta e não precisaria ser interrompida devido à digitação. A modificação aqui é pautada pela articulação dessa nota. Enquanto nas demais versões (incluindo as de piano) tal nota soa por um tempo inteiro, na EME.V é escrita uma nota mais curta, simulando o efeito de *stacatto*. Nem sempre a execução da figuração rítmica do Ms.MMB é possível, e, quando não encontrada uma

²⁰¹ Por exemplo, nos c. 1, 6, 13, 16, 96 e 98.

²⁰² Por exemplo, nos c. 3, 8, 16, 18, 23, 31, 35, 45, 48, 49, 52 e 62.

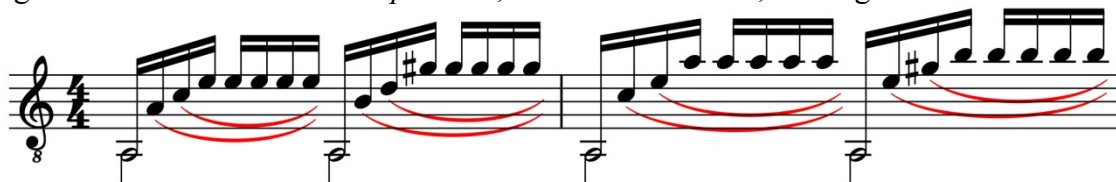
digitação aceitável para a figuração escrita, pode ser mantida a escrita da EME.V (como no c.74) ou proposta uma versão alternativa em EC.M (como no c.63).

As figurações escritas por Pujol e Llobet na EME.V são as mais conhecidas entre os violonistas, visto que esta é a única versão publicada e comercializada dessas partituras. Nesta investigação, propomos soluções alternativas, mais próximas ao texto de Broqua (não por isso melhores ou piores). Desta forma, cada intérprete tem a possibilidade de escolha, mas conhecendo a figuração proposta pelo compositor. A partir das divergências de figuração analisadas nas quatro obras, é possível inferir outras modificações nas demais *Evocaciones*, como nos c. 14 e 16 de *Ecos del paisaje*, nos quais a figuração rítmica do motivo principal da obra é diminuída, seguindo a digitação proposta.

8.4 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS NA DIVISÃO DE VOZES E ESCRITA DE PAUSAS

Em algumas passagens da EME.V de *Ritmos Camperos* é adotada uma escrita a três vozes, enquanto no Ms.MMB é adotada geralmente uma escrita a duas vozes²⁰³. Assim como ocorre nas divergências de figuração rítmica, a escrita adotada na EME.V visa uma maior adequação ao resultado sonoro das digitações propostas. Na EC, é mantida a escrita a duas vozes do Ms.MMB, não apenas pela originalidade, mas pela facilidade de leitura. Em geral, os violonistas estão acostumados com alguns tipos de escrita que não indicam a duração real das notas. Por exemplo, nos c. 1 e 2 do *Estudo 2*, de Matteo Carcassi, a voz superior é toda escrita em semicolcheias, porém, as duas notas intermediárias continuam soando até o final do compasso (ou até quando a ressonância permitir). Na Figura 321, as ligaduras em vermelho indicam a ressonância dessas notas intermediárias.

Figura 321 – c. 1-2 do *Estudo Op.60 n.2*, de Matteo Carcassi, com ligaduras acrescentadas



Fonte: o autor (2024).

Na Figura 322, o mesmo trecho é escrito de forma a representar mais precisamente a divisão de vozes e a duração das notas.

²⁰³ Por exemplo, nos c. 2, 3, 10, 43-44 e 59-61.

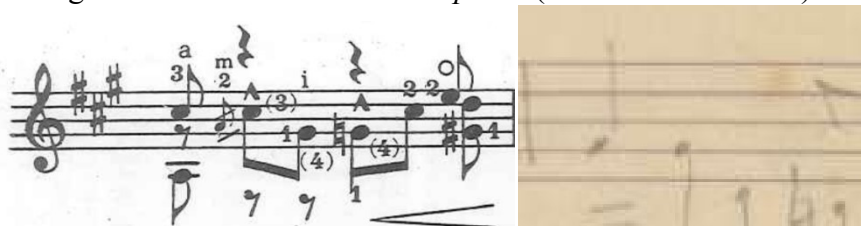
Figura 322 – c. 1-2 do *Estudo Op.60 n.2*, de Matteo Carcassi, reescrito



Fonte: o autor (2024).

A escrita do trecho na Figura 322 representa mais fielmente como o trecho soa, mas torna a leitura desnecessariamente complicada. Pelo idiomatismo da passagem, mesmo um violonista iniciante entende que as semicolcheias da Figura 321 devem continuar soando, como indicado pelas ligaduras vermelhas. Situação semelhante ocorre no c. 3 de *Ritmos Camperos* (Figura 323) – a escrita a três vezes proposta em EME.V torna a leitura menos fluida que no Ms.MMB, a duas vezes, embora seja um pouco mais precisa em relação às durações propostas pela digitação adotada.

Figura 323 – c. 3 de *Ritmos Camperos* (EME.V e Ms.MMB)



Fontes: EME.V (BROQUA, 1929) e Ms.MMB (BROQUA, s/d) de *Ritmos Camperos*.

Além disso, *Chacarera* e *Ritmos Camperos* também apresentam divergências sobre a escrita ou omissão de pausas²⁰⁴. Na EC, buscou-se um equilíbrio entre maior clareza (escrita das pausas) e melhor diagramação (omissão das pausas). Não há um padrão claro nem na EME.V, nem no Ms.MMB, por isso cada caso é detalhado no aparato. É uma divergência sem maior impacto interpretativo, dizendo respeito sobretudo à notação ou não das pausas.

8.5 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS NAS INDICAÇÕES DE DINÂMICA

Os Ms.MMB apresentam diferenças entre si em relação à escrita de dinâmicas. O manuscrito de *Chacarera* não tem nenhuma indicação de dinâmica e, por isso, são adotadas as indicações da EME.V. Em *Ritmos Camperos* há uma única indicação, no c. 1, e são adotadas

²⁰⁴ Por exemplo, no c. 10 de *Chacarera* e nos c. 10 e 45 de *Ritmos Camperos*.

as indicações de EME.V²⁰⁵. Na *Vidala*, há poucas divergências entre o Ms.MMB e a EME.V (há mais divergências destas em relação à EME.P), e são mantidas as indicações do Ms.MMB.

No Ms.MMB de *Milongueos*, não são escritas indicações de dinâmica (há somente acréscimos a lápis de Llobet), e são adotadas basicamente as indicações das versões para piano (em especial, do Ms.Br.P.MHN). Essa escolha se deu porque as indicações da EME.V parecem ter sido acrescentadas pelos revisores e não seguem o padrão encontrado nas três versões para piano, que são relativamente convergentes entre si e incluem um manuscrito com a caligrafia do compositor (Ms.Br.P.MHN). Neste trabalho, optou-se por trazer à luz uma opção mais próxima à escrita do compositor que dos revisores. As indicações de dinâmica do Ms.Br.P.MHN possibilitam diferentes interpretações para o material musical em relação à EME.V.

8.6 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS NAS INDICAÇÕES DE ARTICULAÇÃO

Broqua utiliza *marcatos* com bastante frequência nas *Evocaciones Criollas*, visando destacar alguma melodia ou impulso rítmico; são as indicações que apresentam maiores divergências. O Ms.MMB de *Chacarera* não tem indicações de *marcatos*, logo, a EC adota as indicações da EME.V. Na EC de *Milongueos*, assim como foi em relação às indicações de dinâmica, são adotadas as indicações da versão para piano (Ms.Br.P.MHN). Na EC de *Vidala* e *Ritmos Camperos*, são adotados os *marcatos* dos Ms.MMB. Nos c. 3, 4, 6, 14, 20, 22, 26 e 36 da EME.V de *Ritmos Camperos* são escritos *marcatos* na segunda e quarta colcheias do compasso. Essas indicações tendem a acentuar o acompanhamento e diminuir o destaque sobre a melodia principal, mais aguda. Na EC.RC, é mantida a versão do Ms.MMB. Em relação a outras indicações de articulação, aparecem divergências menos importantes de *stacatto*, *pizzicato* e *tenuto* em *Milongueos*, de vírgulas de respiração em *Ritmos Camperos* e de ligados, arrastes e uma fermata em *Vidala*.

²⁰⁵ Todavia, salientamos que essas indicações parecem ter sido acrescentadas pelos revisores e que há uma tendência à utilização de dinâmicas fortes (*f*, *ff* e *fff*) e de *sforzatos*. Apenas na última página da EME.V há 29 indicações de forte ou *sforzato* e cinco crescendos “contra” duas indicações de decrescendo.

8.7 COMENTÁRIOS SOBRE DIVERGÊNCIAS DE DIGITAÇÕES E PESTANAS

Como só os Ms.MMB de *Chacarera* e *Vidala* possuem digitações, não há divergências nesse sentido em *Milongueos* e *Ritmos Camperos*, e os dois primeiros apresentam poucas divergências, visto que são versões com o processo de revisão adiantado. Na EME.V de *Vidala*, são acrescentadas algumas digitações em relação ao Ms.MMB que são adotadas na EC.V.

Em relação a este tópico, chama mais atenção as divergências em relação à notação de pestanas. Na *Chacarera*, há divergências em relação aos traços de prolongamento das pestanas. Há, também, algumas pestanas desnecessárias (que pressionam apenas uma corda). Na EC.C, a utilização das pestanas e seus traços de prolongamento é revisada pelo autor e pelo orientador deste trabalho (detalhado no aparato crítico, nos c. 11, 12, 21, 23, 24, 26, 29, 31 e 32). Algumas pestanas desnecessárias são removidas, e os traços de prolongamento ajustados conforme a necessidade.

8.8 COMENTÁRIOS SOBRE AS PROPOSTAS DOS AUTORES NA EC

Mais que apenas escolher uma das versões a serem adotadas, em algumas passagens foram realizadas sugestões e adaptações do autor e do orientador deste trabalho. As propostas estão, basicamente, dentro de duas áreas: adaptações/modificações de notas (alturas) e sugestões de digitação e dedilhado. No geral, essas propostas são apresentadas na *ossia* das partituras.

Vidala é a obra editada que exige menos trabalho em relação a digitações, visto que o material musical proporciona pouca margem para digitações muito diferentes. É a obra em que a digitação está mais fechada. Por se tratar de um manuscrito já próximo da versão publicada, é difícil saber o quanto do seu texto já está adaptado à revisão de Pujol e sua digitação.

O Ms.MMB de *Chacarera* também está digitado de forma muito semelhante à EME.V. A diferença em relação à *Vidala* é que a *Chacarera* é tecnicamente mais exigente, o andamento é mais rápido, há mudanças de posição e o efeito de *pizzicato* necessita uma digitação que funcione bem. Na *Chacarera*, diferentemente da *Vidala*, há mais sugestões de digitações dos autores – são propostas digitações alternativas em nove dos trinta e quatro compassos da obra. Estas são apresentadas na *ossia* da EC.C e, geralmente, visam digitações mais acessíveis tecnicamente e com resultado musical mais fluente. No c. 3, 5, 8, 9, 13, 14,

17, 18, 23, 27 e 33, a facilitação da digitação passa pela diminuição do número das mudanças de posição ou da sua distância. Na *ossia* dos c. 21 e 22 da EC.V, é proposta uma digitação em que a melodia em terças é digitada na primeira e segunda cordas, visando a manutenção tímbrica; além disso, é possível acrescentar um arraste e utilizar a primeira corda solta em momentos-chave da melodia, evitando cortes de som. No c. 23 de Chacarera, ainda é sugerida uma omissão de nota (lá3), evitando a necessidade de utilização de uma meia-pestana e de um salto maior de posição. A digitação proposta torna mais fácil a montagem desse acorde, permite a manutenção da ressonância por uma fração maior de tempo e possibilita que o dedo 1 fique livre para tocar a nota dó3 logo a seguir. Essa “facilidade” técnica é colocada em perspectiva com o resultado musical, que deve alcançar maior fluência musical.

Já *Milongueos e Ritmos Camperos*, por serem versões menos acabadas, proporcionam mais situações possíveis para as propostas dos autores. Na EC de *Ritmos Camperos*, por exemplo, praticamente toda a digitação é alternativa, visto que não há digitação escrita para a tonalidade de mi maior (Ms.MMB). Algumas digitações de EME.V podem funcionar devido aos paralelismos possíveis no braço do violão, mas, em geral, cada tonalidade proporciona idiomatismos específicos oriundos da combinação de cordas soltas e presas, *shapes* de acordes característicos, posições mais usadas, etc. Assim, em EC.RC, foram propostas digitações novas, que se adaptassem idiomáticamente à tonalidade. Essas modificações são notadas diretamente na partitura (não podem nem ser consideradas digitações alternativas, visto que não havia digitação) ou na *ossia*. Em outras passagens, as rearmonizações de Llobet (c. 9, 11-12, 54-55 e 62) ou modificações texturais (c. 72) propostas na EME.V são acrescentadas na *ossia* (transpostas para mi maior). Em outras passagens (c. 30, 38-39, 51, 69, 71 e 74), tanto a digitação da EC quanto a alternativa na *ossia* é dos autores deste trabalho. Por fim, também relacionado às digitações possíveis, são realizadas modificações de nota, a fim de tornar a polifonia mais clara, evitar ambiguidade de vozes ou facilitar tecnicamente o trecho. Ou seja, na prática, foi realizada uma revisão da obra “crua” em mi maior, e as adaptações propostas são normais nesse processo. No aparato, essas adaptações estão detalhadas²⁰⁶.

O Ms.MMB de *Milongueos*, como o de *Ritmos Camperos*, tampouco é digitado, porém, as digitações da EME.V podem ser utilizadas em boa parte da EC, visto que estão ambas na mesma tonalidade. Há passagens, como nos c. 7, 12 e 23, em que há diferenças de notas entre as versões (Ms.MMB e EME.V) e, conseqüentemente, também a digitação é

²⁰⁶ Por exemplo, nos c. 2-3, 10, 51, 42-45, 67-68, 70-74.

diferente. Em algumas passagens, como entre os c. 78-79, 93-94 e 100-102, a digitação de EME.V é apresentada na *ossia*; em outras, como nos c. 16, 28, 32, 38-40, 61 e 91, é mantida a digitação da EME.V na partitura e são apresentadas modificações e/ou digitações alternativas na *ossia*. Há também trechos nos quais as digitações são modificadas, visando maior facilidade técnico-musical; elas podem aparecer diretamente na EC.M (como c. 32) ou na *ossia* (como nos c.39-41 e 91). Por fim, há situações nas quais a escrita é adaptada à versão do piano (como o dobramento em oitavas nos c. 17 e 25). Não há um critério fixo em relação à adoção das digitações, cada caso é analisado separadamente no aparato crítico.

Nas EC das quatro obras, são acrescentados dedilhados de mão direita em situações necessárias para esclarecer dubiedades ou evitar cruzamentos e/ou repetições de dedos. Não é realizada uma notação extensiva, de todas as notas. Na *Vidala*, foram inseridos poucos dedilhados de mão direita, pois geralmente são óbvios ou indiferentes para o resultado.

8.9 COMENTÁRIOS SOBRE ERROS NA EME.V

No c. 14 de *Milongueos*, há uma indicação de corda solta aparentemente equivocada. Na Figura 323, podemos perceber que a indicação de corda solta está digitada com o dedo 1, o que não faz sentido. A nota mi⁴, esta sim corda solta, já está digitada como tal. No Ms.MMB, ao invés da digitação de corda solta, a nota mi³ é escrita. Ou seja, provavelmente houve um erro no processo de editoração da obra, o “0” seria uma nota mi³.

Figura 324 –c. 14 de *Milongueos* (EME.V)



Fontes: EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

Outro erro, menor, em *Milongueos* é a indicação de *cantandando* [sic.] no c. 74. *Cantandando* não faz sentido, e provavelmente foi um erro de digitação, visto que no Ms.MMB e no Ms.Br.P.MHN a indicação é *cantado* (adotada na EC.M), e na EME.P e no Ms.P.MHN, é *cantando*.

Na *Vidala*, ocorrem dois tipos de erros. O primeiro refere-se à escrita de pausas: nos c. 10, 14 e 18, ao invés da pausa de mínima, necessária para completar a métrica da voz, é escrita pausa de semínima. O segundo refere-se a acidentes: a nota si³ do início dos c. 19 e 20

é natural, o que é deduzível pela digitação notada; como a armadura de clave possui a nota si bemol, faltou na EME.V o bequadro para torná-la natural.

Há também um erro no Ms.MMB de *Chacarera*: os c. 16 e 17 foram omitidos e só são escritos ao final da partitura. A hipótese mais óbvia é que o copista esqueceu de escrever esses compassos e os acrescentou ao final da partitura.

8.10 COMENTÁRIOS SOBRE TRECHOS QUE INDICAM UTILIZAÇÃO DO MS.MMB DE *MILONGUEOS* COMO MATERIAL DE REVISÃO DE LLOBET

Além dos c. 79-80, já citados em 8.1, *Comentários sobre trechos modificados*, há outros trechos que indicam que o Ms.MMB foi utilizado como material de revisão de Llobet. Entre os c. 66-69²⁰⁷, são inseridos dois compassos na EME.V em relação ao Ms.MMB. Neste manuscrito, é possível ver a intervenção a lápis de Llobet inserindo esses dois compassos. No c. 66 de Ms.MMB, é inserido pelo revisor um *ritornelo* que aparece na EME.V (em outra tessitura e distribuição de notas). No c. 67 do Ms.MMB, é escrito um acorde de si maior com sétima com figuração de semínima; na EME.V, Llobet aumenta a duração desse acorde, que agora preenche um compasso inteiro (mínima). Na prática, o que ocorre é uma maior duração do acorde (dois tempos a mais) ou, dependendo da interpretação, uma espécie de fermata. Na EC.M, mantemos a escrita do Ms.MMB, pois esta é mantida nas versões para piano; apenas em EME.V o trecho é modificado (pelo revisor, segundo a hipótese aqui sugerida).

No c. 87²⁰⁸ do Ms.MMB, novamente é possível ver as rasuras a lápis do revisor, agora removendo as notas de preenchimento dos acordes e modificando a linha melódica grave. Nos c. 47-48²⁰⁹ do Ms.MMB, são acrescentadas a nota ré3 e as indicações textuais (*poco meno*, *subito a tempo*, *ff* e *seco*) que aparecem na EME.V. Essas modificações são aplicadas apenas na EME.V; nas versões para piano, o material musical é semelhante ao do Ms.MMB, favorecendo a hipótese de ser uma modificação do revisor, e na EC é mantida a escrita do Ms.MMB. Em alguns casos, a versão da EME.V pode ser adotada na EC.M, como no c. 96²¹⁰, onde Llobet não só risca a nota dó5 como escreve “sin dó” [sem dó]. Algumas dessas situações são discutidas no aparato, sendo avaliadas caso a caso.

²⁰⁷ Ver trecho nas Figuras 123, 124, 125 e 126.

²⁰⁸ Ver trecho na Figura 138.

²⁰⁹ Ver trecho na Figura 109.

²¹⁰ Ver trecho na Figura 145.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tratou do processo de elaboração da edição crítico-interpretativa de quatro das sete *Evocaciones Criollas*, de Alfonso Broqua, *Chacarera*, *Milongueos*, *Ritmos Camperos* e *Vidala*. Foram selecionados como textos-base os manuscritos dessas obras encontradas nos arquivos de Miguel Llobet no Museu de la Musica de Barcelona (MMB). Esses materiais representam uma novidade na discussão sobre a obra de Alfonso Broqua, visto que não há menção de outros trabalhos sobre eles. A maior parte dos materiais do MMB utilizados aqui são provenientes do arquivo de Llobet. O arquivo de Emilio Pujol, que está no acervo do mesmo museu, ainda pode ser melhor explorado em futuras investigações.

Ainda faltam trabalhos musicológicos de maior fôlego tanto sobre a vida quanto sobre a obra de Alfonso Broqua, um dos primeiros compositores nacionalistas latino-americanos. Para além do interesse histórico, sua obra representa importante contribuição estética. Há, também, uma lacuna em pesquisas que se debrucem sobre a sua obra para violão. Mesmo sendo um recorte específico, voltado às edições crítico-interpretativas, nosso trabalho é um dos mais volumosos a abordar a obra de Broqua. A importância do tema exige investigações com maior profundidade musicológica, visando, por exemplo, a elaboração de um catálogo de obras de Broqua mais rigoroso. Este trabalho serve, assim, apenas como suporte para estudos vindouros ao explorar uma área com potencial desenvolvimento. Nesse sentido, o quadro com a localização de partituras e manuscritos no MHN e no Archivo Musical OSSODRE, pode vir a ser uma contribuição no sentido de facilitar a localização dessas obras por outros pesquisadores.

A proposta de catalogação das obras (Apêndice 1) utilizou como base o catálogo realizado por Susana Salgado (1971). Foram acrescentadas obras que não estão na publicação da autora²¹¹, com destaque para as séries de vinte e quatro *Tangos* e dezesseis *Aires Nativos*. As dedicatórias das obras foram notadas, facilitando o acesso a essa informação de forma rápida. Aspectos como estreias, instrumentação, manuscritos e edições foram detalhadas em algumas obras; em outras, como *Evocación Andina* e *Impresiones Sinfônicas*, não foram localizadas informações realmente relevantes. *La Cruz del Sud*, obra importante na produção de Broqua, não havia sido estreada quando publicado o livro de Salgado. Além disso, foram acrescentadas as datas de estreia, o responsável pelo cenário e figurino, notas do compositor e

²¹¹ Obras acrescentadas em relação ao catálogo de Salgado: *Aires Nativos*, *Ay, mi vida!*, *Chansons Nouvelle Series*, *Chansons Ibero Américaines* (reunião de obras escritas para outras formações), *La Vie Athénienne*, *Leyenda India*, *Le Conte de Gruyère*, *Melodies Nouvelle Série*, *Otra Vidalita*, *Príncipe Luna*, *Tangos*, *Tríptico para piano* e *Vals Op.1*.

de Juan Protasi encontradas nas partituras no Archivo Musical OSSODRE. Especificamente sobre as obras para violão, foi debatida a citação que Salgado faz aos *Preludios* para violão solo, sugerindo que podem se tratar dos *Estudios Criollos* (BROQUA, 1957), visto que não foi encontrada menção ou confirmação clara da existência deles.

A discussão sobre as conceituações de edição crítica e edição interpretativa deram espaço ao uso do termo edição crítico-interpretativa, já adotado por Simões (2014). Essa ideia híbrida se mostra eficiente no sentido tanto de um trabalho crítico musicológico quanto de um trabalho interpretativo; a edição é baseada em manuscritos, mas também aborda aspectos interpretativos sobre a realização instrumental e musical. O conceito de edição crítico-interpretativa ainda não foi devidamente explorado, e é um tema de interesse epistêmico que pode ser aprofundado em trabalhos dentro da área das práticas interpretativas.

A investigação confirma a importância de Pujol e Llobet para além da revisão e digitação das obras, atuando desde a concepção e encomenda destas até sua divulgação após a publicação. A hipótese de Landeira (2012), de que Pujol havia pedido uma suíte a Broqua, parece se confirmar em cartas e programas nos quais as *Evocaciones Criollas* aparecem nomeadas como *Suíte*. Também parece certo que a relação de Broqua com o violão circunda os nomes de Emilio Pujol e Miguel Llobet. Apesar de ter sua atuação junto a Broqua menos comentada, Matilde Cuervas também é uma violonista próxima ao uruguaio e que tocou suas obras, principalmente em duo com Pujol. Foram localizados poucos programas de Pujol e Cuervas, mas foram localizados noventa e oito programas de Llobet que incluem as *Evocaciones Criollas* no repertório.

Foram abordados temas relacionados à revisão realizada por Pujol e Llobet. Este último, em especial, esteve alinhado ao que poderíamos considerar como o Modernismo emergente do violão. Suas digitações colocam em primeiro plano escolhas tímbricas. Há algo de impressionista na sua abordagem, no que tange à pesquisa de sonoridades, na busca por timbres e cores. As digitações também são concebidas visando privilegiar sonoridades específicas, em posições mais altas do braço do violão ou com uso de portamentos e/ou cordas soltas, por exemplo. O uso do *pizzicato* enquanto efeito tímbrico em *Chacarera* é uma provável sugestão dos revisores, que exploram diferentes possibilidades timbrísticas do violão. Algumas mudanças de notas (omissões e acréscimos), inclusive, parecem se justificar pela busca de digitações com sonoridades características. Também pode ser visto o uso de acordes harmonicamente não funcionais em *Ritmos Camperos*, com tensões compostas (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras), tons inteiros, ritmos harmônicos irregulares,

paralelismos e uso ocasional de modalismo. O tratamento instrumental utilizado pelos revisores na EME.V parece coerente com o material composicional.

Foi recorrente, na revisão de Pujol e Llobet, a divergência de figurações rítmicas justificadas pela digitação proposta, ou seja, a escrita rítmica é adaptada à digitação proposta. Em *Ritmos Camperos*, por exemplo, a escrita a duas vozes do Ms.MMB é bem mais direta e de leitura mais simples que a escrita a três vozes da EME.V (que tem o intuito de detalhar as durações da digitação proposta com a figuração rítmica mais exata possível). Isso pode, em alguns casos, conduzir, no âmbito da interpretação da frase, a leituras bastante diversas, se comparados às versões manuscritas. Isso não é um procedimento raro em revisões de Pujol e Llobet de outras obras do período, mas julgamos interessante trazer à tona na EC o texto como concebido inicialmente pelo compositor, supostamente desconsiderando os aspectos de realização instrumental e mais voltado à concepção sonora e de escrita.

Esses aspectos, que relacionam modificações textuais e escolhas digitaçionais e tímbricas, são característicos das investigações no campo das práticas interpretativas e em alguns segmentos da *performance*. Nossa pesquisa se insere nesse contexto, no qual a prática instrumental é, mais que necessária, inevitável. É através dela que se dá a aproximação entre o sujeito pesquisador e o objeto da pesquisa. Essa aproximação se dá também em um nível artístico, para além dos métodos científicos, envolvendo particularidades relacionadas às construções de poéticas interpretativas. A partir dessa aproximação através da prática instrumental, foram sendo elaborados questionamentos e sugestões também tratados no trabalho.

Após a análise da revisão de Pujol e Llobet sob a ótica de um idiomatismo instrumental, o autor e o orientador deste trabalho entenderam que também havia espaço para novas sugestões de escritas e digitações a partir de novas proposições estéticas. A edição de *Milongueos* se mostrou oportuna e desejável por trazer à luz uma escrita mais próxima ao material musical proposto por Broqua no Ms.MMB. Com a mudança do texto musical, muitas digitações e soluções instrumentais tiveram que ser propostas por nós –semelhantemente ao que ocorre na edição de *Ritmos Camperos*, na qual foi elaborada uma digitação basicamente inédita devido à manutenção da tonalidade do Ms.MMB, mi maior. A escolha de manter a tonalidade não se deu pelo preciosismo de simplesmente apresentar algo novo, mas por considerarmos, pessoalmente, que a obra funciona tão bem ou melhor na tonalidade do manuscrito. Em relação à *Chacarera*, destacamos algumas sugestões de digitação realizadas pelos autores; estas, em geral, visam maior fluência técnica e musical.

Materiais abordados apenas superficialmente neste trabalho ainda merecem atenção. Os manuscritos de *Tres Cantos Uruguayos*, *Tres Cantos do Paraná* e *Estudios Criollos n.1 e n.2*, localizados no arquivo de Broqua no MHN, podem ser analisados com maior profundidade. Em nível musicológico, seria interessante investigar se os manuscritos de *Ecos* e *Zamba Romantica*, citados por Llobet em carta a Pujol²¹², ainda existem e quais seriam as suas características. Elaborar edições crítico-interpretativas das três *Evocaciones Criollas* não abordadas neste trabalho²¹³ se apresenta como possibilidade de trabalhos futuros, em parte dependente da localização de novas fontes manuscritas.

Outro material não localizado pelos pesquisadores foi a partitura de *Pericón* em versão para dois violões, mas sua existência é comprovada em diversas publicações e estava anunciada inclusive no catálogo da Max Eschig em publicações nas décadas de 1920 e 1930. Hoje, todavia, esta versão não é mais comercializada²¹⁴, de acordo com a editora. Assim, a existência dessas partituras se limita às cópias já vendidas. Em última instância, é possível, a fim de recolocar a obra no repertório, propor uma nova transcrição a partir das versões para quinteto e da versão para piano.

Além de *Pericón*, e considerando que no manuscrito de *Coplas alegre* o próprio Broqua deu permissão para Pujol e Cuervas transcreverem as canções dos *Aires Nativos*, estas também são transcrições possíveis. Ressaltamos, inclusive, que *Mi guitarra* é dedicado a Emilio Pujol, e *Pajarito* a Matilde Cuervas²¹⁵.

Suas obras ainda carecem da devida atenção no meio acadêmico e artístico. Ainda são poucas as gravações de suas obras e as publicações acadêmicas que aprofundem sua obra. Para além da importância histórica de ter sido um dos primeiros compositores latino-americanos ligados às tendências nacionalistas do início do século, a maior divulgação de suas obras é de interesse da comunidade artística.

No decorrer deste processo de escrita, o autor executou duas vezes o ciclo integral das *Evocaciones Criollas* (em outras oportunidades, o ciclo foi apresentado parcialmente). Essas experiências práticas serviram para analisar, na prática, as ideias aqui debatidas, percebendo-se que os estudos sobre as quatro obras editadas aqui realizados tiveram impacto positivo no produto artístico final apresentado pelo autor. Como elas também já haviam sido executadas a partir da versão publicada (EME.V), foi possível comparar os resultados. Consideramos que

²¹² LLOBET, carta de 8 mai. 1929.

²¹³ *Ecos del Paisaje, Zamba Romantica e Pampeana*.

²¹⁴ Agradecemos a gentileza de Patricia Alia e Enzo Iannuzzi, da Durand-Salabert-Eschig, que gentilmente responderam às nossas questões.

²¹⁵ Dela Hanty (s/d) dá a entender que Emilio Pujol chegou a tocar *Pajarito*, em Paris, mas não há outras fontes ou comprovação para essa afirmação.

as mudanças propostas por Llobet e Pujol na EME.V são criativas e interessantes, todavia, a nossa edição buscou uma maior proximidade ao texto dos manuscritos, possibilitando novas leituras sobre o texto da única versão publicada (EME.V).

Por fim, em síntese, consideramos que as edições crítico-interpretativas apresentadas, de *Chacarera*, *Milongueos*, *Ritmos Camperos* e *Vidala*, possibilitam novas leituras, interpretações e soluções instrumentais para essas obras e contribuem para o debate em torno da obra de Alfonso Broqua.

REFERÊNCIAS

AHARONIÁN, Coriún. **La música culta en el Uruguay**. Em música: nuestro tiempo 05, libro de los bicentenarios. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013/2014.

AHARONIÁN, Coriún. **Músicas populares del Uruguay**. Montevideo: Universidad de la República, 2007.

AYESTARÁN, Lauro. Catálogo cronológico de las obras del compositor uruguayo Eduardo Fabini. **Boletín de Música y Artes visuales**, Washington, Estados Unidos, n. 67-68, p. 56-61, set.-out. 1955.

AYESTARÁN, Lauro. **Teoría y práctica del folklore**. Montevideo: Arca, 1957.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Sobre o conceito de Edição Crítica. **Humanitas**, n. 58, 2006, p.15-22. Disponível em:
https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas58/01_-_Leodega_rio.pdf.
 Acesso em: 30 abr. 2024.

BALZO, Hugo. **La vida musical**. Montevideu: Editores Reunidos, 1969.

BERROCAL, Esperanza. Ricardo Viñes's south american repertoire: the legacy of a visionary pianist. **Inter-American Music Review**, v.17, n.1-2, p. 277-291, 2007. Disponível em:
<https://iamr.uchile.cl/index.php/IAMR/article/view/53425>. Acesso em: 10 dez. 2023.

BROQUA, Alfonso. La Cruz del Sud. **Pegaso**, Montevideu, n.39, ano 6, p.98-106, set.1921.

BROQUA, Alfonso. Triunfos de Hugo Balzo en Paris. **Revista Anales**, n. 118, mar. 1938.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANILHA, Cauã Borges. **Uma análise mecânica sobre os 25 Études Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CABI, Mirta Amarilla. **La musica en el Uruguay**. Montevideu: Consejo de Educación básica y superior/ Biblioteca Liceal, 1992.

CASTELLANOS, Alfredo C. **Nomenclatura de Montevideo**. Montevideu: Intendencia Municipal de Montevideo. Servicio de Relaciones Públicas y Comunicaciones, 2000.

DELGADO, José María. Glosas del mes: Alfonso Broqua. **Pegaso**, Montevideu, n. 39, ano 6, p. 136-138, set. 1921.

FARAONE, Roque; PARÍS, Blanca; ODDONE, Juanet *al.* **Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830-1985**. Montevideu: Universidad de la República; Depto. de Publicaciones, 1997.

FERNANDEZ, Eduardo. **Inventando la guitarra**: estudios sobre la primera generaci3n de virtuosos-compositores del siglo XIX. Montevideu: Ediciones Universitarias, 2022.

FIGARI, Pedro. In3dito de Pedro Figari: un cuento de Broqua. **Jaque**, Montevideu, n. 8, ano 2, p. 7, jul.1985. [Se33o] Cultural.

FIGARI, Pedro. Un cuento de Broqua. *In*: FIGARI, Pedro. **El Chillido y otros relatos**. Montevideu: Museo Figari, 2019. p.49-56. Dispon3vel em: <https://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/file/114325/1/elchillido-librocompletoparaweb-pedrofigari-2.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2023.

FIGUEIREDO, C. A. Tipos de edi33o. **Debates**: Cadernos do Programa de P3s-Gradua33o em M3sica. n. 7, 2014. Dispon3vel em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em: 19 mar. 2022.

GIMENO, Julio. Andr3s Segovia and Federico Moreno Torroba's Danza castellana. **Soundboard Scholar** , n. 9, v. 1, 2023. Dispon3vel em: <https://digitalcommons.du.edu/sbs/vol9/iss1/4>. Acesso em 22 mar. 2024.

GLOEDEN, Edelton. **O ressurgimento do viol3o no s3culo XX**: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andr3s Segovia. 1996. 175f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de P3s-Gradua33o em M3sica, Universidade de S3o Paulo, S3o Paulo, 1996.

GOMES, Sabrina Souza. **A reelabora33o de passagens n3o idiom3ticas do Estudo n.10 para viol3o solo de Marcelo Rauta por meio da colabora33o int3rprete-compositor**. 2018. Disserta33o (Mestrado em M3sica) – Programa de P3s-Gradua33o em M3sica, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

GONZ3LEZ, Antonio de Diego. Doscientos a3os de sonido vac3o:romanticismo y neo-romanticismo oper3stico en la construcci3n de la identidad Latinoamericana. **Jugar con fuego**: grave e maestoso, n.3, 2011.

GOSSETT, Philip. Critical edition: musicologists and copyright. **Fontes Artis Musicae**, v.52, n. 3, p. 139-144, 2005.

GRAHAM, R. B. Cunningham. The Captive. **The English Review**, vol.3, n.12 (1909): p.587-597. Edited by Amanda Breck. Modernist Short Story Project, 18 January 2024. Dispon3vel em: <https://mssp.byu.edu/title/the-captive/> .

GRIER, James. **The Critical editing of Music: History, Method, and practice**. Cambridge: University Press, 1996.

HERRERA, Carlos A. El canto uruguayo en la m3sica de Broqua y Cluzeau-Mortet. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v.2, n.14, 1946.

HERRMANN, Frederico Tavares. **Homenaje de Manuel de Falla**: influ3ncia e intertextualidade no desenvolvimento do repert3rio guitarr3stico moderno. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2020.

HONEA, Sion M. How to select a performing edition: an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students. **Music Educators Journal**, v. 88, n. 4, p. 24-27, 2002.

LAGARMILLA, Roberto. Alfonso Broqua, un músico uruguayo en París. **Mundo Uruguayo**, maio 1942.

LAGARMILLA, Roberto. Alfonso Broqua: en el panorama musical del Uruguay. **Periódico Esfuerzo**. Montevideo, p. 12, 1952.

LAGARMILLA, Roberto. Alfonso Broqua: Precursor de la música nacional uruguaya. **Revista Sodre**, Montevideo, n.1, p. 16-25, 1955.

LAGARMILLA, Roberto. La obra musical de Luis Cluzeau-Mortet. **Revista Sodre**, Montevideo, n.6., p. 16-35, 1958.

LAGARMILLA, Roberto. **Músicos Uruguayos**. Montevideo: Editorial Medina, 1970.

LAGARMILLA, Roberto. El Gardel que nos perdimos. **Jaque**, Montevideo, año 2, n.79, jun. 1985, p.3.[Seção] Cultural.

LAGARMILLA, Roberto. El nacionalismo musical europeo y su expresión en el Uruguay. **Revista Nacional**, Montevideo, año 1, n.235, mar. 1986, p.179-201.

LANDEIRA, Victor. **Las Evocaciones Criollas de Alfonso Broqua**. In: ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE JOVENS MUSICÓLOGOS, 1,2012, Lisboa. Anais [...]. Lisboa: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012.p.1110-1122.

LANDEIRA, Victor. Las misteriosas “Evocaciones criollas”: redescubrimiento de la música para guitarra de Alfonso Broqua. **Roseta**: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, n. 8, 2013-2014, p. 30-45.

MORENO, Carlos Martínez. **Montevideo en la literatura y en arte**. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971.

MUÑOZ, Eugenio Petit. La muerte de Alfonso Broqua y el jubileo de Eduardo Fabini. **AIAPE, por la defensa de la cultura**. Montevideo, año 12, n. 44, mar. 1948, p.11-12, p.16.

OLIVEIRA JUNIOR, Jorge Luiz de. **Editions for Classical Guitar: a Philologically Based Method**. 2022. Tese (Doutorado em Música) – College Of Music, Florida State University, Tallahassee, 2022.

PRAT, Domingo. **Diccionario de guitarristas**. Columbus: Editions Orphée, Inc., 1988.

PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de la guitarra**.v. 1-4. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934-1954.

PUJOL, Emilio. **El dilema del sonido en la guitarra**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1969.

RAMÍREZ, Fabián Edmundo Hernández. **La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica.** 3 v. Tese —Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2010.

REVISTA: Tabaré, revista literaria. Montevideu: ano 1, n.4, jul. 1914.

RODRIGUES, Fernando Augusto. **Obras brasileiras da Coleção Turibio Santos: processo de elaboração de uma edição crítica.** Tese (Doutorado em Música) —Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SALGADO, Susana. Opera Uruguaya: La Cruz del Sur de Broqua. **Jornal Extra**, 12 fev. 1967, p.30-31. Especial para El Dia.

SALGADO, Susana. De la ópera a la musica sinfónica. **Cadernos de marcha: Montevideo entre dos siglos (1890-1914)**, Montevideu, n.22, fev. 1969, p.39-44.

SALGADO, Susana. **Breve historia de la musica culta en el Uruguay.** Montevideu: AEMUS: Biblioteca del Poder Legislativo, 1971.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado.** 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SCOSERIA, Yolanda Perez Eccher de. **Cronologia comparada de 5 compositores nacionalistas.** Montevideu: s/d.

SEGOVIA, Andrés. **The Segovia-Ponce Letters.** Edição: Miguel Alcazar. Columbus: Editions Orphée, 1989.

SIMÕES, Renan Colombo. **Lendas Capixabas para violão solo de Carlos Cruz, uma edição crítico-interpretativa.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SOARES, Teresinha R. Prada. O eclipse de um músico plural: trajetória de António Augusto Urceira. **DIACRÍTICA**, v. 37, n.1, p. 154–176, 2023.

SORIANO, Alberto. Música. **Mundo Uruguayo**, Montevideu, ano 34, n.1741, p.34, set. 1952.

SPINA, Segismundo. **Introdução à edótica: crítica textual.** São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

TABARÉ. Montevideu, ano 1, n.4, jul. 1914. Disponível em: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

VEGA, Carlos. **Música sudamericana.** Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1946.

VELA, Maria Caraci. **Musical Philology: Institutions, History, and Critical Approaches - I - Historical and Methodological Fundamentals of Musical Philology.** Pisa: Edizioni ETS, 2015.

VIGLIETTI, Cédar. Origen e historia de la guitarra en el Uruguay. *In*: CEDAR VIGLIETTI: guitarra, letras, fotografías y otras inquietudes. [S.l.], 9 out. 2020. Disponível em: http://cedarviglietti.blogspot.com/2020/10/origen-e-historia-de-la-guitarra_9.html . Acesso em 24 jun. 2022.

XALAMBRÍ, Arturo E. Fragmentaria Bibliografía Zorrillista. **Tribuna Católica**, Montevidéo, ano 21, n.3, out.-dez. 1955, p.64-82.

Materiais encontrados nas pastas 3119 e 3120 no MHN

AVLIS. **Una página de Brockua y Fernán Silva Valdez**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, janeiro de 1947.

BEAL, Charles. **La 250ª de L'Auberge que chante**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, 14/03/1942.

CIVIL, François. Gerone. **Orchestre symphonique de gerone, orchestre de camera de sabadell**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, s/d.

DELA-HANTY, José Maria. **Alfonso Broqua**. Montevidéo: pasta3119 do MHN, Paris, fev.1947.

DELA-HANTY, José Maria. **Les oeuvres de Alfonso Broqua**. Montevidéo: pasta3119 do MHN, s/d.

FIGARI, Pedro. **El cuento de Broqua**. Documento datilografado. Montevidéo: pasta 2657 do MHN, s/d.

LARROQUE, Enrique. Los éxitos de María Ruanova. Alfonso Broqua, estilizador de la música sudamericana. **El Hogar**. Pasta 3120 do MHN, s/d.

TOURARASSE, A. de La. **A propos de La Croix du Sud**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, s/d.

[?]. **Musica Ibero-Americana en Paris – El quinteto del compositor uruguayo Alfonso Broqua**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, s/d.

[?]. **Le compositeur Uruguayen Alfonso Broqua**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, s/d .

[?]. **Alma Reyes et Pierre Lucas**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, 10/07/1923.

[?]. *La guitariste Alice de Belleruche*. Montevidéo: pasta 3120 do MHN (s/d).

[?]. **Alfonso Broqua, musico uruguaio**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, s/d.

[?]. *Um compositor uruguaio: Alfonso Broqua*. Montevidéo: pasta3120 do MHN, recorte do periódico Diário Liberal, s/d.

[?]. **Una nueva obra de Alfonso Broqua, Noche Campera, impresión sinfônica**. Montevidéo: pasta3120 do MHN, s/d.

[?]. **La Vie Athénienne, musique pour la comédie d'Andre de Badet par Alfonso Broqua.** Montevidéo: pasta3120 do MHN, 01/01/1932.

[?]. **“Musique” Trois musiciens hispano-américains.** Montevidéo: pasta3120 do MHN, [?] Première année n.6, 15 de março de 1928.

[?]. Del Tomo 2 Bed. Teq. Apendice de la Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calve. Montevidéo: pasta3120 do MHN, 1931.

[?] periódico *La Razón*, de 26 de agosto de 1919, recorte na pasta 3119 do MHN, 1919.

[?]. Periódico La Unión, de 26 de agosto de 1919, recorte na pasta 3119 do MHN, 1919.

[?]. Material datilografado na pasta 3119, s/d.

Partituras editadas

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: I. Ecos del Paisaje.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: II. Vidala.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: III. Chacarera.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: IV. Zamba Romantica.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: V. Milongueos.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: VI. Pampeana.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: VII. Ritmos Camperos.** Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1929.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: I. Vidala.** Adaptação para piano revisada por Henri Cliquet-Pleyel. Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1928.

BROQUA, Alfonso. **Evocaciones Criollas: II. Milongueos.** Adaptação para piano revisada por Henri Cliquet-Pleyel. Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1928.

BROQUA, Alfonso. **Cantos del Uruguay: El Tango.** Transcrição para dois violões por Emilio Pujol. Partitura. Paris: Editions Max Eschig, 1928.

BROQUA, Alfonso. **Estudios Criollos** (doigté par Emilio Pujol). Partitura. Editions Max Eschig. Paris, 1957.

BROQUA, Alfonso. **Quinteto em Sol menor (Evocaciones Regionales)**. Partitura. Editions Maurice Senart. Paris, 1923.

FERNANDEZ, Eduardo. **Tres fáciles: II. Sobre “Milongueos” de Broqua**. Partitura disponível no website do compositor: <https://www.edufernguitar.com/> em https://docs.wixstatic.com/ugd/ce4d96_a0fa3828fb4a44bba9e8317197353eff.pdf. Acesso em 13 ago. 2019.

PUJOL, Emilio. **Étude n.1**. Partitura. Paris, Max Eschig, 1929.

Partituras manuscritas

BROQUA, Alfonso. **Chacarera**. Partitura. Barcelona: Museu de la Música de Barcelona, s/d.

BROQUA, Alfonso. **Danza Campera**. Partitura. Barcelona: Museu de la Música de Barcelona, s/d.

BROQUA, Alfonso. **La Cruz del Sud**. Partitura. Montevideu: Archivo Musical Ossodre, s/d.

BROQUA, Alfonso. **Milongueos**. Partitura. Barcelona: Museu de la Música de Barcelona, s/d.

BROQUA, Alfonso. **Pericón**. Partitura. Montevideu: Museo Histórico Nacional (pasta 423), s/d.

BROQUA, Alfonso. **Vidala**. Partitura. Barcelona: Museu de la Música de Barcelona, 1927.

Gravações

Cantos de la Patria Vol.8. Nacionalismo Musical Uruguayo. Compositor: Alfonso Broqua. Intérpretes: Magdalena Gimena e Maria Cristina Zárate, violão. Uruguay: Sondor SA., 1975[?], 1 Vinil.

Eduardo Fernández plays Ecos del paisaje Vidala - Alfonso Broqua. Boston Guitar Fest. Youtube. 25 jan. 2018. 5min3s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vZCefkYPoj4>. Acesso em: 13 ago. 2019.

Evocaciones Criollas. Compositor: Alfonso Broqua. Intérprete: Victor Landeira, violão. Espanha: Inexart T S.L., 2011, 1CD (40min).

Classics of Latin America. Compositor: Alfonso Broqua. Intérprete: Turíbio Santos, violão. Paris: Erato, 1969, 1álbum (43min), faixa 3.

Para Guitarra. Alfonso Broqua. Intérprete: Roberto Vallini, violão. Roma: Musicaimmagine, 1993, 1CD (60min), faixas 4-10.

Tresors D'Amérique Latine. Compositor: Alfonso Broqua. Intérprete: Óscar Cáceres, violão. Paris: Erato, 1977, 1 Vinil, faixas 10-11.

La Danza! Guitar Music From Latin America. Compositor: Eduardo Fabini. Intérprete: Eduardo Fernandez. Londres: Decca Records, 1995, 1 CD (78min), faixa n.18.

Alfonso Broqua: 3º mov. do Quinteto em Gm. Intérpretes: F. Ingold, M. Szilagyi, L. Schiavone, M. Sagadini e P. Laniella. Antonio Laviano. Youtube. 12 mar. 2014. 5min17s. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6LAYOsVxZDY&ab_channel=AntonioLaviano. Acesso em 25 jan. 2018.

Entrevistas

FERNÁNDEZ, Eduardo: depoimento [abr. 2022]. Entrevistador: Cauã Canilha. Montevideú: 2022. Gravação digital. Entrevista concedida a esta pesquisa.

HUERTAS, Julio Cesar: depoimento [abr. 2022]. Entrevistador: Cauã Canilha. Montevideú: 2022. Gravação digital. Entrevista concedida a esta pesquisa.

LANDEIRA, Victor: depoimento [abr. 2022]. Entrevistador: Cauã Canilha. Montevideú: 2022. Gravação digital. Entrevista concedida a esta pesquisa.

Periódicos em *Arxiu de Revistes Catalanes Antigues*

Revista Musical Catalana

RODRIGO, Joaquim. Paris. **Revista Musical Catalana**, Barcelona, ano XXVII, n.315, p.315, mar. 1930. Disponível em: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345939

SALA MOZART: Concerts diversos. **Revista Musical Catalana**, Barcelona, ano XXVII, n.320, p.366, ago. 1930. Disponível em: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345949

SALA MOZART: Concerts diversos. **Revista Musical Catalana**, Barcelona, ano XXVII, n.330, p.222, jun. 1931. Disponível em: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345967

SALA MOZART: Emilio Pujol - Matilde Cuervas. **Revista Musical Catalana**, Barcelona, ano XXXI, n.363, p.222, mar/1934. Disponível em: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1346033

La Veu de Catalunya

LA LITERATURA CATALANA D'AMERICA: “Aiguaforts i aigües vessants”, per Jeroni Zanné. **La Veu de Catalunya**, Barcelona, ano 31, n.7854, p.12, 21 mai. 1921. Disponível em: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1254369

MUSICALS, Amics de la Musica. **La Veu de Catalunya**, Barcelona, ano 37, n.9684, p.7, 15 jun. 1927. Disponível em: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1261839

CONCERTS, Palau de la Musica Catalana, Amics de la Musica, Miguel Llobet. **La Veu de Catalunya**, Barcelona, ano 37, n.9689, p.7, 27 jun. 1927. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1261857

SALA MOZART, Emilio Pujol Matilde Cuervas. **La Veu de Catalunya**, Barcelona, ano 44, n.11763, p.6, 24fev. 1934. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1269457

La Publicitat

LA MÚSICA, Associació D'Amics de la Música, Miguel Llobet, guitarrista. **La Publicitat**, ano XLIX, n.16614, p.6. 19 jun. 1927. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1463281

ELS CONCERTS CUERVAS-PUJOL. **La Publicitat**, ano L, n.17044, p.6. 22nov. 1928. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1500144

LA MUSICA, Palau Nacional de L'Exposicio, Festivals Sinfònics Ibero-Americanos. **La Publicitat**, ano LI, n.17319, p.5. 11out.1929. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1464627

UNIO RADIO BARCELONA. **La Publicitat**, ano LII, n.17547, p.13. 06 jul. 1930. Disponível em: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1465083

LA MUSICA, El Recital Emilio Pujol i Matilde Cuervas a dues guitarres. **La Publicitat**, ano 56, n.18575, p.6. 20. Fev. 1934. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1467267

El Diluvio

CONCIERTOS. **El Diluvio**, ano 72, n.240, p.9 e 13. 06 out. 1929. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1411429

La Humanitat

EL RECITAL EMILI PUJOL I MATILDE CUERVAS, A DEUS GUITARRES. **La Humanitat**, ano 4, n.711, 21 fev. 1934. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1069095

LA MUSICA. **La Humanitat**, ano 4, n.714, 24 fev. 1934. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1069101

LA MUSICA. **La Humanitat**, ano 4, n.824, 04 jul. 1934. Disponível em:
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1069321

Cartas²¹⁶

BROQUA, Alfonso. **Carta**. Destinatário Teodoro Buscareo. Bagnares de Bigorre, 1939. Disponível em <http://escuelademusica266.blogspot.com/2015/12/de-puno-y-letra-de-alfonso-broqua.html> . Acesso em 17/12/2021.

LLOBET, Miguel. **Carta**. Destinatario Emilio Pujol. Barcelona: 10 de março de 1925. 1 carta. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotocopies-duna-carta-de-miquel-llobet-a-emili-pujol>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Carta**. Destinatario Emilio Pujol. Barcelona: 20 junho de 1926. 1 carta. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotocopies-duna-carta-de-miquel-llobet-a-emili-pujol-3>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Carta**. Destinatario Emilio Pujol. Barcelona: 8 de maio de 1929. 1 carta. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotocopies-duna-carta-de-miquel-llobet-a-emili-pujol-6>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Carta**. Destinatario Emilio Pujol. Buenos Aires: 18 de junho de 1929. 1 carta. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/targeta-postal-de-miquel-llobet-a-anna-aguilar-57>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Carta**. Destinatario Emilio Pujol. Stuttgart, 19 de novembro de 1931. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/targeta-postal-de-miquel-llobet-a-emili-pujol-3>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Carta**. Destinatario Emilio Pujol. Barcelona, 16 de setembro de 1932. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/targeta-postal-de-miquel-llobet-a-emili-pujol-4>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Carta**. Destinatario Emilio Pujol. Barcelona, 16 de março de 1932. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotocopies-duna-carta-de-miquel-llobet-a-emili-pujol-11>. Acesso em 19/07/2022.

PUJOL, Emilio. **Carta**. Destinatario Miguel Llobet. Paris, 26 de julho de 1927. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/targeta-postal-demili-pujol-a-miquel-llobet-2>. Acesso em 19/07/2022.

PUJOL, Emilio. **Carta**. Destinatario Miguel Llobet. Londres, 29 de dezembro de 1929. Disponibilizada por Museu de la Musica de Barcelona

²¹⁶ Nem todas as cartas são citadas no trabalho, mas são aqui referenciadas visando sua divulgação para possíveis pesquisas futuras.

em <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/targeta-postal-demili-pujol-a-miquel-llobet-6>. Acesso em 19/07/2022.

Programas de concerto²¹⁷

BROQUA, Alfonso. **Société Nationale de Musique**. Intérprete: Emilio Pujol. Paris, Salle Érard, 5 de fevereiro de 1927 (na pasta 3120 do MHN).

BROQUA, Alfonso. **Kammerorchester des Akademischen Orchesters ou Akademie der Künste**. Berlin, 13/01/1932.

BROQUA, Alfonso. **Um compositor uruguayo: Afonso Broqua**. Intérprete: Antonio Augusto Urceira. Lisboa, 6 de maio de 1933 (na pasta 3120 do MHN).

BROQUA, Alfonso. **Soirée Sud-Americaine**. Intérprete: Emilio Pujol. Paris, Cercle International des arts, 06/03/1934.

BROQUA, Alfonso. **Hommage a Alfonso Broqua**. Paris, Salle Chopin, 27 de maio de 1947 (na pasta 3119 do MHN).

BROQUA, Alfonso. **Tabaré no Concierto Sinfonico Coral Extraordinario, en Conmemoración del 127º Aniversario de la Independência Nacional**. Intérpretes: Raquel Satre de Salsamendi (solista); Paul Paray (diretor). Montevideu, Sodre Teatro Solís, 25 de agosto de 1952.

BROQUA, Alfonso. **Programa do 18º concerto em 150 años de musica uruguayo**. Intérpretes: Conjunto de Música de Cámara del SODRE. Montevideu, 10 de setembro de 1975.

BROQUA, Alfonso. **Programa, Teatro Solís, Temporada de Ópera y Ballet “La Cruz del Sud”**. Intérpretes: Orquestra Sinfonica del SODRE; Coral del SODRE; Baile del SODRE; Juan Protasi (diretor). Montevideu, 9 nov. 1979.

LLOBET, Miguel. **Programa, Palau de la Música Catalana**. Barcelona, 15 de junho de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-al-palau-de-la-musica-catalana>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Bayerische Konzert Zentrale**. Munique, 3 de novembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-bayerische-konzert-zentrale-de-munic-lany-1927>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Klenier Saal des Saalbaues**. Frankfurt, 6 de novembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-klenier-saal-des-saalbaues-de-frankfurt>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa**. Copenhagen, 17 de novembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-dinamarca-lany-1927>. Acesso em 19/07/2022.

²¹⁷ Nem todos os programas são citados no trabalho, mas são aqui referenciados visando sua divulgação para possíveis pesquisas futuras.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Meistersaal.** Berlin, 18 de novembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-berlin-a-la-sala-meistersaal-lany-1927>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Tivoli.** Freiburger, 21 de novembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-freiberg-lany-1927-a-la-sala-tivoli>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Zeremoniensaaale.** Viena, 01 de dezembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-viena-a-la-sala-zeremoniensaaale-der-hofburg>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Mozarthaus.** Viena, 04 de dezembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-mozarthaus-de-viena>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Rittersaale der Hofburg.** Viena, 05 de dezembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-rittersaale-der-hofburg-de-viena>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Künstlerhaus.** Karlsruhe, 09 de dezembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-kunstlerhaus-de-karlsruhe>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Musikvereinssaal.** Innsbruck, 12 de dezembro de 1927. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-musikvereinssaal-dinnsbruck>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Vigatà.** Vich, 16 de janeiro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-al-teatre-vigata-de-vic>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, IX Musikfest der Deutschen Gitarren a la sala Meistersaal.** Berlin, 14 de outubro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-del-ix-musikfest-der-deutschen-gitarren-a-la-sala-meistersaal-on-participa-miquel-llobet>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Reformationfest.** Berlin, 31 de outubro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-al-reformationfest-a-alemanya>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa.** Linz, 09 de novembro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-2>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Konzertunternehmung Johann Grob.** Innsbruck, 15 de novembro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-al-konzertunternehmung-johann-grob>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Bayerische Konzert-Zentrale.** Munique, 18 de novembro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-bayerische-konzert-zentrale>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Baedekersaal.** Baedeker, 03 de dezembro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-baedekersaal-baedekerhaus>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa de The Anglo-Spanish Chamber Music Society.** Londres, 14 de dezembro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-la-anglo-spanish-chamber-music-society>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa de The Anglo-Spanish Chamber Music Society.** Londres, 17 de dezembro de 1928. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-organitzat-per-the-anglo-spanish-chamber-music-society>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Primer Recital de Guitarra, Teatro Cervantes.** Córdoba, 03 de maio de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-primer-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-cervantes>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa.** Buenos Aires, 4 de maio de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-al-coliseo-podesta>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Segun Recital de Guitarra, Teatro Cervantes.** Córdoba, 07 de maio de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-cervantes>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Ultimo Recital de Guitarra, Teatro Cervantes.** Córdoba, 17 de maio de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lultim-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-cervantes>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Primer Concierto en Teatro Solís.** Montevideu, 02 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-solis>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Segundo Concierto en Teatro Solís.** Montevideu, 05 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-solis>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Larrañaga.** Montevideu, 13 e 14 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-dels-dos-unics-concerts-de-miquel-llobet-al-teatro-larranaga>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Florencio Sanchez.** Montevideu, 15 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-florencio-sanchez>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Politeama Colón.** Mercedes, 17 e 18 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-dels-dos-unics-concerts-de-miquel-llobet-al-teatro-politeama-colon>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Maccio.** Mercedes, 19 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-dels-dos-unics-concerts-de-miquel-llobet-al-teatro-maccio>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Rivera Indarte.** Córdoba, 20 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-del-primer-recital-de-miquel-llobet-al-teatro-rivera-indarte>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Municipal.** Córdoba[?], 21 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-municipal>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Segundo Recital em Teatro Rivera Indarte.** Córdoba, 22 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-rivera-indarte-3>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Ultimo Recital em Teatro Rivera Indarte.** Córdoba, 23 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lultim-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-rivera-indarte>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Cine Teatro Capitol.** Córdoba, 24 de junho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-capitol>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro 18 de Julio.** Montevideu, 06 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-18-de-julio-a-montevideo>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Ultimo concierto em Teatro 18 de Julio.** Montevideu, 10 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-18-de-julio-a-montevideo-2>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Larranaga.** Salto, 13 e 14 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-dels-dos-unics-concerts-de-miquel-llobet-al-teatro-larranaga>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Maccio.** Montevideo, 19 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-dels-dos-unics-concerts-de-miquel-llobet-al-teatro-maccio>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Florida.** Montevideo, 20 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-florida>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Municipal.** Santa Fé, 23 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-primer-recital-de-miquel-llobet-al-teatro-municipal>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Segundo Recital em Teatro Municipal.** Santa Fé, 25 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-recital-de-miquel-llobet-al-teatro-municipal>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Tercer Recital em Teatro Municipal.** Santa Fé, 26 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-tercer-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-municipal>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Escuela Industrial de la Nación.** Santa Fé, 29 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-recital-de-guitarra-de-miquel-llobet-a-la-escuela-industrial-de-la-nacion>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Plaza.** San Francisco, 30 de julho de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-plaza>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Cine Teatro Avenida.** Rafaela, 01 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-cine-teatro-avenida>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Cine Mayo.** Esperanza, 02 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-cine-mayo>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro 3 de Febrero.** Paraná, 03 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-primer-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-3-de-febrero>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro 3 de Febrero, Matinee.** Paraná, 04 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-3-de-febrero>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro 3 de Febrero, Segundo Recital.** Paraná, 04 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-3-de-febrero>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Odeon, Primer Recital.** Concordia, 05 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-primer-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-odeon>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Odeon, Segundo Recital.** Concordia, 06 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-odeon>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Victoria**. Victoria, 07 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-primer-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-victoria-3>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Victoria, Segundo Concierto**. Victoria, 08 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-victoria>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel; ANIDO, Maria Luisa. **Programa, Teatro Odeon**. Buenos Aires, 21 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-primer-concert-de-miquel-llobet-i-maria-luisa-anido-al-teatro-odeon>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Constantino**. Bragado, 24 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lunic-concert-de-miquel-llobet-al-teatro-constantino>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Teatro Odeon, Concierto Matinal**. Buenos Aires, 30 de agosto de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-popular-de-miquel-llobet-al-teatro-odeon>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala de la Biblioteca Argentina**. Rosario, 02 de setembro de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-de-casa-maliandi-de-el-circulo>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel; ANIDO, Maria Luisa. **Programa, Teatro Solís**. Montevideú, 26 de setembro de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-i-maria-luisa-anido-al-teatro-solis-2>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel; ANIDO, Maria Luisa. **Programa, Teatro Constantino, Matinée**. Bragado, 20 de outubro de 1929. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-lultim-concert-de-miquel-llobet-i-maria-luisa-anido-al-teatro-constantino>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Asociación de Cultura Musical**. Murcia, 24 de janeiro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-de-casa-maliandi-de-el-circulo>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sociedad Filarmónica de Málaga**. Málaga, 26 de janeiro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-sociedad-filarmonica-de-malaga-lany-1930>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Asociación de Cultura Musical**. Gilbratar, 27 de janeiro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-lassociacio-cultural-musical-delegacio-de-gibraltar>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Asociación de Cultura Musical**. Jerez, 29 de janeiro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-amb-lassociacio-cultural-musical-delegacio-de-jerez>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Asociación de Cultura Musical.** Granada, 03 de fevereiro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-amb-lassociacio-cultural-musical-delegacio-de-granada-1>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Asociación de Cultura Musical.** Palma, 18 de fevereiro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-amb-lassociacio-cultural-musical-delegacio-de-palma>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Asociación de Música de Girona.** Girona, 21 de maio de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-al-teatre-principal-de-girona>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Musikvereinssaal.** Innsbruck, 16 de outubro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-musikvereinssaal-a-innsbruck>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Zweite musikalische Morgenfeier.** Regensburg, 19 de outubro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-zweite-musikalische-morgenfeier>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Recorte de imprensa, Schardinger Urania.** Alemanha, 20 de outubro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/retall-de-premsa-de-schardinger-urania-sobre-el-concert-de-miquel-llobet>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Volksbildungshaus Linzer Urania.** Linz [?], 21 de outubro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-volksbildungshaus-linzer-urania>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Mulikverein Falkenstein.** Falknftein, 28 de outubro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-mulikverein-falkenstein>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Kleinersaal.** Alemanha, 08 de novembro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-kleinersaal>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Auditorio Georgsplatz.** Alemanha, 09 de novembro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-lauditori-georgsplatz>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Städtischen Saalbau.** Alemanha, 15 de novembro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-stadtischen-saalbau>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Bechsteinsaal Fritz Mühlhölz.** Munique, 15 de novembro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-bechsteinsaal-fritz-muhlhozl>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Dr. Hoch's Konservatorium Eschersheimer Landstr.** Alemanha, 18 de novembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-al-dr-hochs-konservatorium-eschersheimer-landstr>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Murhardsaal.** Alemanha, 20 de novembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-murhardsaal>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Haus der Jugend.** Dortmund, 22 de novembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-murhardsaal>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Concerts al festival Festschrift de la Kölner Mandolinen.** Kränzchens, 23 de novembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-dels-concerts-al-festival-festschrift-de-la-kolner-mandolinen-kranzchens>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Volkswahl-Abend.** Alemanha, 27 de novembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-de-concert-de-miquel-llobet-a-la-volkswahl-abend>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Huttenschen Garten.** Volkschor Würzburg, 29 de novembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-volkschor-wurzburg-a-la-sala-huttenschen-garten>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Deutschhaus Saale organitzat per Aschaffenburger Städtische Musikkultur.** Alemanha, 30 de novembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-deutschhaus-saale-organitzat-per-aschaffenburger-stadtische-musikkultur>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Aula der Volksschule.** Alemanha, 01 de dezembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-aula-der-volksschule>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Salone del Dopo lavoro Ferroviario.** Bolonha, 05 de dezembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-primer-concert-de-miquel-llobet-al-salone-del-dopo-lavoro-ferroviario>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Segon Concierto en Salone del Dopo lavoro Ferroviario.** Bolonha, 06 de dezembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-segon-concert-de-miquel-llobet-al-salone-del-dopo-lavoro-ferroviario>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala San Vincenzo.** Modena, 07 de dezembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-organitzat-per-la-societa-degli-amici-della-musica-di-modena-a-la-sala-san-vincenzo>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Salone-Istituto dei Ciechi.** Milão, 09 de dezembro de 1930.<https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-organitzat-pel-diari-musical-il-plettro-al-salone-istituto-dei-ciechi>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, l'Associació de Música de Manresa.** Manresa, 30 de dezembro de 1930. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-lassociacio-de-musica-de-manresa>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Società Amici della Musica.** Lecce, 01 de fevereiro de 1931. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-organitzat-per-la-societa-amici-della-musica-de-lecce>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Dell'Istituto Musicale.** Adria, 26 de janeiro de 1931. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-organitzat-per-la-societa-concerti-a-buzzolla-a-la-sala-dellistituto-musicale>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Grand Hotel Miramare.** Reggio Calabria, 29 de janeiro de 1931. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-organitzat-per-la-societa-reggina-amici-della-musica-a-la-sala-grand-hotel-miramare>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Associazione Siciliana Gli Amici della Musica de Messina.** Sicília, 31 de janeiro de 1931. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-organitzat-per-la-associacione-siciliana-gli-amici-della-musica-de-messina>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Società Amici della Musica de Taranto.** Taranto, 02 de fevereiro de 1931. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-organitzat-per-la-societa-amici-della-musica-de-taranto>. Acesso em 19/07/2022.

LLOBET, Miguel. **Programa, Sala Musikvereinssaal.** Innsbruck, 14 de novembro de 1933. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/programa-del-concert-de-miquel-llobet-a-la-sala-musikvereinssaal-a-innsbruck>. Acesso em 19/07/2022.

PUJOL, Emilio. **Programa.** Paris, Salle Érard, 05/02/1927 (na pasta 3120 do MHN).

PUJOL, Emilio. **Programa.** Munique, 1927. (in. GLOEDEN, 1996, p.108).

PUJOL, Emilio. **Programa.** Barcelona, 27 de dezembro de 1927. (in. GLOEDEN, 1996).

PUJOL, Emilio. **Programa, Sala Mozart.** Barcelona, 21 de fevereiro de 1934. (in. GLOEDEN, 1996, p.109).

APÊNDICE 1 – Catálogo de obras

A seguir, é apresentado um quadro com uma catalogação das obras de Alfonso Broqua. O intuito deste quadro é colaborar com as catalogações já existentes, principalmente a de Susana Salgado (1971). Nossa catalogação não visa ser integral e extensiva, mas parte das fontes encontradas durante a pesquisa, contribuindo com acréscimos pontuais (como os acréscimos das séries de *Tangos* e *Aires Nativos*) e detalhando alguns aspectos que não aparecem em Salgado, em especial a localização de partituras (manuscritas e editadas) e as dedicatórias de cada obra.

O quadro é dividido em duas colunas. A primeira inclui apenas o nome da obra e a dedicatória (quando houver), e a segunda apresenta características encontradas na bibliografia ou nos arquivos pesquisados, como instrumentação, datas de estreia, edições e localização de manuscritos. O quadro, organizado em ordem alfabética, não visa ser extensivo e não é musicologicamente metódico e minucioso, por isso é desejável que ainda seja realizado um trabalho de catalogação mais rigoroso da obra de Broqua. São considerados manuscritos os materiais com a caligrafia do compositor e cópias as versões manuscritas com diferentes caligrafias (de copistas).

Como já vem sendo utilizado neste trabalho, a sigla MHN se refere à Museo Histórico Nacional, AMO ao Archivo Musical OSSODRE e MMB ao Museo de la Música de Barcelona.

No Apêndice 2, é anexado outro quadro, indicando a localização dos manuscritos, versões de copista e versões impressas encontradas no Archivo Musical Ossodre (AMO) e, principalmente, no Museo Histórico Nacional (MHN). Nesse quadro estão detalhadas as pastas nas quais esses materiais estão localizados.

Quadro 1 – Catalogação das obras de Alfonso Broqua

Nome e dedicatória	Observações
<i>Aires Nativos</i>	Texto de Alfonso Broqua.
1. <i>Mi guitarra</i> (a Eduardo Fabini)	Manuscritos e versões de copistas no MHN. Indicação de registros na <i>Société des auteurs, compositeurs de Musique</i> , Paris, 1946-1947.
2. <i>Vidalita</i> (a la señorita)	Manuscrito de versão orquestral de <i>La negra Jacinta</i> e <i>Sinfonia del</i>

<p>Paloma de Sanderval)</p> <p>3. <i>Pajarito</i> (a Emilio Pujol)</p> <p>4. <i>La negra Jacinta</i> (a Matilde Cuervas)</p> <p>5. <i>Por si fuera él...</i> (a Jacqueline Pianavia ou Maria Cid [diferentes partituras])</p> <p>6. <i>Las horas (estilo)</i> (a mi sobrina Sara Broqua)</p> <p>7. <i>Confesión</i> (a José M. del Busto)</p> <p>8. <i>Sinfonía del cristal</i> (a mi sobrina Dora Broqua)</p> <p>9. <i>Chistes</i> (a Enrique Larroque)</p> <p>10. <i>Gallipavo (Milonguita)</i> (a Luis Le Bellot)</p> <p>11. <i>Pericón loco</i> (a Gaston O Talamón)</p> <p>12. <i>El espejo</i> (a la señorita Luana Rocques)</p> <p>13. <i>Coplas alegres</i> (a Francisco Gris)</p> <p>14. <i>Sentencias graciosas</i> (a Marguerite de Badet)</p> <p>15. <i>Coplas y gato</i> (a Suganne de Badet)</p> <p>16. <i>Fondo y Ceibo</i> (à mes chères amies Tibiel Adela Villagnon el Esperanza da Siganda)</p>	<p><i>Cristal</i> no MHN.</p> <p>Em <i>Coplas alegres</i>, no MHN, há o texto com caligrafia de Broqua que autoriza Emilio Pujol, Matilde Cuervas e Maria Cid a transcreverem estas obras²¹⁸.</p>
<p><i>Ay, mi vida</i></p>	<p>Três versões: a) canto e piano, b) violão solo e c) canto, 2 oboés, 2 trompas em fá, triângulo e cordas.</p> <p>Cópia de a) no MHN.</p> <p>Edição de b): Buenos Aires, Casa Romero y Fernandez, s/d.[título: <i>¡Ay, mi vida! (Estilo)</i>].</p> <p>Edição de c) em MHN.</p>
<p><i>Canto de la Pampa (dans le style populaire)</i></p>	<p>Para voz e piano.</p> <p>No manuscrito no MHN há a indicação de ser a <i>Mélodie n.2</i>, dedicada a André de Badet.</p>

²¹⁸ Debido à grafia ou rasuras, algumas palavras não foram identificadas e estão assinaladas como [?]. Parte do original: “Esto también se puede transcribir: Autorizo copias solo para mi queridos Emilio, Matilde y Maria Cid: Se pueden cantar estas obras em concierto allí. Felicito a Emilio por sus nombramientos. Mi carta a Matilde complementa estos [?]. Trabaje inmensamente en lo popular y estilos [?]. Presinto que el año. proximo los veré [?] y que tendrán? Enormes trabajos [?] el no de la [?]. Paris, enero 15/46”.

	<p>Edição no MHN, 1931.</p> <p>Manuscritos de copista no MHN [em dó maior e em ré maior].</p>
<p>Chanson Grave Op.7 (A Madame Vallin Pardo)</p>	<p>Para canto e piano.</p> <p>Texto: André de Badet.</p> <p>Edição: Montevideu, Peña Hnos., s/d.</p> <p>Há no MHN um manuscrito de copista no qual a obra é indicada como fazendo parte da série <i>Chansons pour piano Ancienne Série, n.13</i>.</p>
<p>Chansons Nouvelle Série</p> <p>1. <i>À travers un mur mitoyen</i> (a Madame Simone Vergez)</p> <p>2. <i>Chanson de rues</i> (texto e música de Broqua) (riscado de <i>Operette Prince Luna</i>)</p> <p>3. <i>Conte de Gruyère</i></p> <p>4-8. <i>Chansons éclair</i></p> <p>12. <i>Le garçon bouchier</i></p>	<p>Para canto e piano.</p> <p>Manuscrito e/ou cópias no MHN.</p>
<p>Chansons Ibero Américaines</p>	<p>Para canto (vozes aguda e média) e orquestra.</p> <p>Reunião de canções de outras obras:</p> <p>n.1: a) <i>Cayó la flor al rio</i>; b) <i>Duerme, hijo mio</i> (Tabaré, 1908).</p> <p>n.2: <i>Leyenda India</i> (obra independente, 1929).</p> <p>n.3: a) <i>Ay, mi vida</i>; b) <i>Canto de la Pampa</i> (ambas dans le style populaire, 1931).</p> <p>n.4: <i>Paraná Guasú</i> (dos Três Cantos do Paraná, 1929).</p> <p>n.5: a) <i>El nido</i>; b) <i>Vidalita</i>; c) <i>El tango</i> (dos Três Cantos do Uruguay, 1925).</p> <p>Edição no MHN.</p>
<p>Dos Tangos de Concierto Para Hugo Balzo</p> <p>1. <i>Recuerdos</i> (a la memoria de mi madre)</p> <p>2. <i>Esperanzas</i> (a mi hermana Amelia B. de Catelli)</p>	<p>Para piano.</p> <p>Compostos em 7 e 10 de janeiro de 1945, de acordo com Salgado.</p> <p>Manuscrito de Hugo Balzo, de acordo com Salgado.</p> <p>Da série de <i>Tangos</i> (n. 5 e 19, respectivamente).</p>
<p>Estudios Criollos (a Emilio Pujol)</p>	<p>Sete estudos para violão.</p> <p>Estreia: 21 de fevereiro de 1934.</p> <p>Edição: Paris, Max Eschig, 1957, digitados por Emilio Pujol.</p> <p>Manuscritos: <i>Études Créoles</i>, nº 1 e 2 no MHN (1928), versão do copista. Selo da <i>Société des auteurs, compositeurs e editeurs de musique</i> de setembro de 1947. Inclui rascunho da parte de canto e Sax Alto em Mib de <i>Mots croisés sur l'histoire des trois</i> e de <i>Danse du caneton</i>.</p>
<p>Evocación Andina</p>	<p>Quadro sinfônico.</p> <p>Manuscrito incompleto de copista para redução para piano no MHN.</p>

<p>Evocaciones Criollas</p> <p>1. <i>Ecos del paisaje (dans un sentiment de musiques uruguayennes)</i> (a mi hermano Enrique)</p> <p>2. <i>Vidala (dans la spiritualité de musiques argentines virtuellement incaïques)</i> (a Maria Luisa Anido)</p> <p>3. <i>Chacarera</i> (a Regino Sainz de la Maza)</p> <p>4. <i>Zamba Romantica</i> (a Matilde Cuervas)</p> <p>5. <i>Milongueos</i> (a Andrés Segovia)</p> <p>6. <i>Pampeana</i> (a Emilio Pujol)</p> <p>7. <i>Ritmos Camperos</i> (a Miguel Llobet)</p>	<p>Para a) violão [original] e; b) piano (formada somente por <i>Vidala</i> e <i>Milongueos</i>).</p> <p>Estreias: <i>Ecos del Paisaje</i>: 06/11/1927 (Pujol); <i>Vidala</i>: 05/02/1927 (Pujol); <i>Chacareca</i>: 05/02/1927 (Pujol); <i>Zamba Romantica</i>: 04/05/1929* (Llobet); <i>Milongueos</i>: 15/11/1928* (Llobet); <i>Pampeana</i>: 05/02/1927 (Pujol) e; <i>Ritmos Camperos</i>: 05/02/1927 (Pujol). [assinaladas com * as obras com programas sem indicação escrita de estreia].</p> <p>Edição para violão [a]: Paris: Editions Max Eschig, 1929; obras publicadas separadamente, com digitação de Emilio Pujol (1, 2, 3, 4 e 6) e Miguel Llobet (5 e 7). Inclui página explicativa: <i>Alguns detalhes sobre escrita para guitarra</i>²¹⁹, de Emilio Pujol. Há uma versão editada autografada por Broqua (Paris, setembro 4/29) de <i>Ecos del Paisaje</i> no MHN.</p> <p>Edição para piano [b]: Paris: Editions Max Eschig, 1928; adaptação revisada por Henri Cliquet-Pleyel.</p> <p>Manuscrito de <i>Vidala</i> no MMB.</p> <p>Cópias de <i>Chacarera</i>, <i>Milongueos</i> e <i>Danza Campera</i>²²⁰ no MMB.</p> <p>Manuscritos de <i>Milongueos</i> (piano) no MHN.</p> <p>Manuscrito de copista de <i>Milongueos</i> (piano) no MHN.</p>
<p>Impressiones Sinfónicas</p>	<p>Para orquestra.</p> <p>Estreia: 26/04/1912. Teatro Solís. Luis Sambucetti (regente).</p>
<p>Isabelle</p>	<p>Música para ballet infantil.</p> <p>No libreto encontrado no MHN diz ser um <i>ballet pantomime</i>, com texto de André de Badet e Myr Chaouat. Paris, 1936.</p> <p>Duração: 32'20.</p> <p>À memória de Isabelle de Saint-Périer.</p> <p>Estreia: 12/1938, Paris, Ballet do Teatro da Ópera.</p>
<p>La Cruz del Sud</p>	<p>Drama lírico em três atos e cinco quadros.</p> <p>Texto: Alfonso Broqua. Inspirado no conto <i>La cautiva</i>, de Cuningham Gram.</p> <p>Para cinco solistas, coro misto e orquestra. Inclui também carambasu: “Instrumento de percussão boliviano, encontrado no Museu Etnográfico de Buenos Aires, calle Viamonte. Tronco de árvore oco a fogo com duas sonoridades distintas segundo o lado do orifício onde se golpeia. Na sua falta, substitua-o por duas madeiras de sons diferentes”²²¹.</p> <p>Cenário e figurino: Alfredo Guido (libreto no MHN).</p> <p>Estreia: 09/11/1979; OSSODRE, Juan Protasi (regente).</p> <p>Composta entre 1919 e 1922. No libreto do MHN fala em 1917 a 1921.</p> <p>Manuscrito de copista (partitura e partes) no AMO; Montevidéu: s/d.</p> <p>Nota: “Atualmente, não estou satisfeito com a escrita geral deste trabalho, feito há cerca de 20 anos. Meu desejo seria voltar a fazê-lo sobre novas bases estéticas, preservando a espiritualidade e as linhas gerais do que foi</p>

²¹⁹ *Quelques précisions sur l'écriture de Guitare.*

²²⁰ *Ritmos Camperos.*

²²¹ Original: “Instrumento de percusión boliviano, hállase em el Museo Etnográfico de Buenos Aires, calle Viamonte. Tronco de árbol ahuecado a fuego con dos sonoridades distintas según el lado del orificio donde se golpea. En su defecto reemplazarlo por dos maderas de distintas sonoridades”.

	<p>feito. Deveria modificar partes do argumento, simplificar a escrita, deixando sempre o cantor em primeiro plano e revisar completamente a escrita instrumental. Paris, abril de 1939(Alfonso Broqua na partitura de <i>La Cruz del Sud</i> encontrado no Archivo Musical OSSODRE, s/d)²²².</p> <p>Nota de Juan Protasi “Quedan muchas notas falsas por arreglar. Juan Protasi, 11/11/1979”.</p> <p>Manuscritos e cópias: AMO, MHN.</p>
<p>La Vie Athénienne (escrito à mão ‘non edité’)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Entrée par des Mannequins</i> 2. <i>Danse de Léandre</i> (valse) 3. <i>Danse du Caneton</i> 4. <i>Intermède (blues)</i> 	<p>Comédia em três atos.</p> <p>Manuscrito no MHN, com escrita “<i>non edité</i>”.</p> <p>Estreia: 19/12/1931.</p> <p>Texto de André de Badet.</p> <p>No MHN há as partes editadas [piano condutor, trompete em Sib, trombone, violinos, cello, sax tenor em Sib] de <i>Valses, sur les motifs de la vie Athénienne</i>[La Valse de Ninon Vallin], arranjadas por M. Gracey. Paris: Smyth Editeur, 1933.</p> <p>Há também no MHN uma edição para canto e piano criada, registrada e dedicada à Ninon Vallin. Paris: Smyth Editeur, 1932.</p>
<p>La Vie Athénienne</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Chanson de l’Aubépine</i> 2. <i>Le refrain des arpettes</i> 3. <i>Chanson de Lacratides (mots croisés sur l’Histoire de Trois Créée par Geroges Béver)</i> 4. <i>La Chanson des beaux jours</i> (créée par Marcelle Yrven) 	<p>Extrato da comédia em 3 atos, de André de Badet, música de A.Broqua.</p> <p>Edição de 1932 no MHN.</p>
<p>Le Conte de Gruyère</p>	<p>Para canto e piano.</p> <p>Manuscrito no MHN.</p> <p>Há no MHN os títulos para declaração e registro que inclui a obra na série <i>Chansons nouvelle séries</i>.</p>
<p>Leyenda India</p>	<p>Para canto e piano.</p> <p>Texto de Alfonso Broqua.</p> <p>Edição no MHN, 1929.</p> <p>Versão orquestral, ver <i>Chansons Ibero Americaines</i>.</p>
<p>Marche du Cortège</p> <p><i>Evocación andina</i> n.6 (do balé <i>Telén y Nagüey</i>)</p>	<p>Para piano.</p> <p>Composta em 1934 (SS).</p> <p>Manuscrito de Hugo Balzo, de acordo com Salgado.</p>
<p>Melodies Nouvelle Série</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ay, mi vida</i> (a Paloma de Sandoval) 2. <i>Canto de la Pampa</i> (a André de Badet) 	<p>Para canto e piano.</p> <p>De acordo com material do MHN as obras n. 3, 4, 5 e 7 possuem versão orquestral.</p>

²²² Original: “No estoy actualmente conforme con la gráfica general de esta obra, hecha hace unos 20 años. Mi deseo sería volver a hacer el trabajo sobre nuevas bases estéticas, conservando la espiritualidad y las líneas generales de lo hecho. Debería modificar partes del argumento; simplificar la escritura dejando siempre el primer plano al cantante cuando activa y rever completamente la gráfica instrumental. Alfonso Broqua. París, abril 1939”.

<p>3. <i>Crépuscule</i> (Valsa) (a Jacqueline Pianavia) 4. <i>Eclosión</i> (a madame José Dela-Hanty) 5. <i>Ecos de la Pampa</i> (a Raoul Gourgues) 6. <i>Leyenda India</i> (a Felipe Romito) 7. <i>Miroir, mon</i> (a mademoiselle Augustine Broqua) 8. <i>Question</i> (a Camille Manclair?) [1939] 9. <i>Sans Penser à demain</i> (a madame Beatriz Broqua) 10. <i>Teru-tero</i> (a Fernán Silva Valdés) (1930)</p>	<p>Texto de Alfonso Broqua. <i>Leyenda india</i> editada à parte (ver <i>Leyenda India</i>). Manuscritos e cópias no MHN. Manuscrito de cópias de <i>Crépuscule</i> em lá maior e fá maior no MHN.</p>
<p>Noche Campera</p>	<p>Impressão sinfônica. Estreia: 04/06/1931. Estudio Auditorio, OSSODRE, Vicente Pablo (regente). No recorte <i>Una nueva obra de Alfonso Broqua</i>²²³, há o programa que Broqua escreveu para obra: Fiesta en el pago. La danza se inicia en ritmos nativos y prosigue hasta el cansancio de las parejas. Dos paisanos jadeantes, exaltados por libaciones no todas de mate, ensayan a dúo su voz aguardentosa con estrepitoso fracaso y rechifla. Un mozo apuesto y sobrio impone su voz de tenor a la admiración clamorosa. Serénase gradualmente la atmósfera, cesan los dichos, la calma invade las almas... Impera el sueño. De la loma llegan ecos vagos, el campo canta su nocturno criollo. Alborea. Al desperezar los paisanos anudan frenéticamente su danza cuyos acentos exacerbados se amalgaman a las dianas solares.</p>
<p>Otra Vidalita (<i>Autre Vidalita</i>)</p>	<p>Para canto e piano. Texto de Alfonso Broqua. Versão editada no MHN. Manuscrito de copista no MHN (parte de <i>petite flûte</i>). O título aparece como Noche criolla (com rasura sobre <i>criolla</i>, substituído, a lápis, por <i>campera</i>) [27/06/1931].</p>
<p>Pastoral Burlesca Op.5</p>	<p>Canção infantil a duas vozes e piano. Sobre um tema popular recolhido na Suíça e harmonizado pelo autor. Texto: Alfonso Broqua. Edição: Montevidéu: Peña Hnos, s/d [encontrado no MHN].</p>
<p>Pericón</p>	<p>Instrumentação: a) para canto, clarinete, fagote, dois violinos, viola e violoncelo; b) para canto e piano; c) para cantos e dois violões [partitura não encontrada]. Texto: extraídos de los Consejos del Viejo Vizcacha, de Martín Fierro, de José Fernández. Edição: versão [c] é listada em catálogo da Max Eschig.</p>

²²³ [?]. Una nueva obra de Alfonso Broqua, Noche Campera, impresión sinfónica. Recorte na pasta 3120 do MHN, s/d.

	<p>Manuscrito (a) de copista no AMO, com registro na <i>Société des auteurs, compositeurs de Musique</i>, Paris, 10/1947.</p> <p>Dois manuscritos para <i>Quintette et alto</i> (a) no MHN.</p> <p>Manuscrito de copista (b) no MHN. Escrito para piano; na capa diz que foi editado em 1928 para dois violões obrigatos e canto. Com dedicatória a Eduardo Bolando.</p>
<p>Poema de las Lomas Op.9</p> <p>1. <i>Alba entre los ceibos</i></p> <p>2. <i>Ante una tapera</i> (a Camilo Giucci)</p> <p>3. <i>Payadores</i> (a Ernesto Drangosch)</p>	<p>Instrumentação: a) piano [original] e; b) orquestra.</p> <p>Estreias: a) Montevidéu: Ernesto Drangosch (piano), 1909; b) Montevidéu: Orquestra Nacional, Luis Sambucetti (regente), 1910 ou 1911.</p> <p>Edição: a) Montevidéu: Carlos Ott y Cia, s/d [1909] (Buenos Aires: Otto Beines e Hijo)²²⁴.</p> <p>Manuscrito de copista do 1º e 2º movimento no AMO; Montevidéu: s/d.</p> <p>Manuscrito orquestral do 1º e 2º movimento no MHN, s/d.</p> <p>Manuscrito da versão definitiva para orquestra; Paris: 1937.</p>
<p>Preludios Pampeanos</p> <p>1. <i>Ritmos</i> (a Hugo Balzo)</p> <p>2. <i>Paráfrasis de Vidalita</i> (a María Cid)</p> <p>3. <i>Canto del Alba</i> (a Hugo Balzo)</p>	<p>Para piano.</p> <p>Estreia: 08/02/1938, Paris, Sala Pleyel, Hugo Balzo (piano), de acordo Salgado²²⁵.</p> <p>Edição: Montevidéu: Conservatorio Nacional de Música, 1957²²⁶.</p> <p>Manuscrito de <i>Canto del Alba</i> para orquestra no MHN.</p>
<p>Príncipe Luna</p>	<p>Opereta em 3 atos.</p> <p>Texto de Alfonso Broqua.</p> <p>Partes de orquestra e redução para piano.</p>
<p>Quinteto em Sol menor (Evocaciones Regionales)</p> <p>1. <i>Animato</i></p> <p>2. <i>Largo</i></p> <p>3. <i>Mosso (Variaciones sobre temas regionales)</i></p> <p>(aux interprètes de l'Association de Musique de Chambre de Montevideo)</p>	<p>Para piano e quarteto de cordas.</p> <p>Composto em 1914 (SS).</p> <p>Estreia: a) 1º movimento: 22/09/1916. Montevidéu, Asociación de Música de Cámara de Montevideo. Florencio Mora (violino), Oscar Chiolo (violino), Luis Cluzeau-Mortet, Avelino Baños e Pablo e; b) obra completa: 20/09/1917. Mesmo local e intérpretes.</p> <p>Edição: Paris: Editions Maurice Senart, 1923 (na impressão do AMO é autografada pelo compositor e dedicada a Camilo Giucci; Paris, julho de 1923).</p> <p>Manuscrito de copista do 3º mov²²⁷, s/d.</p>
<p>Tabaré Op.3</p> <p>1. <i>Cayó la flor al rio</i> (a la Srta. Maria Elena Figari)</p> <p>2. <i>Siempre llorar...</i></p> <p>3. <i>Un niño llora</i></p> <p>4. <i>El indio niño tiene en</i></p>	<p>Dois versões: a) Para soprano, coro feminino e orquestra e; b) Redução para piano.</p> <p>Movimentos 1, 2, 3, 4, 6, 7 e 10 para soprano; 9 para contralto; 5 para soprano e contralto e; 8 e 11 para coro, soprano, mezzo e contralto.</p> <p>Poema de Juan de Zorria de San Martín. Adaptação lírica ao canto segundo do livro primeiro para vozes femininas.</p>

²²⁴ Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Poema_de_las_lomas_\(Broqua%2C_Alfonso\)](https://imslp.org/wiki/Poema_de_las_lomas_(Broqua%2C_Alfonso)). Partitura autografada pelo autor. Montevidéu, 26 out. 1918.

²²⁵ No site IMSLP, a data da estreia é apontada como 08 de fevereiro de 1957, mesma sala e intérprete.

²²⁶ Disponível em [https://imslp.org/wiki/Preludios_Pampenos_\(Broqua%2C_Alfonso\)](https://imslp.org/wiki/Preludios_Pampenos_(Broqua%2C_Alfonso)).

²²⁷ Disponível em [https://imslp.org/wiki/Piano_Quintet_in_G_minor_\(Broqua%2C_Alfonso\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Quintet_in_G_minor_(Broqua%2C_Alfonso)).

<p><i>las pupilas</i></p> <p>5. <i>¿Adonde va la madre silenciosa?</i> (a las Señoritas Maria Manuela y Albertina de Pena)</p> <p>6. <i>Madre: ¡no llores más!</i> (A la Señorita Carolina Garcia Acevedo)</p> <p>7. <i>Cayó la flor</i></p> <p>8. <i>Duerme... ya no se ven los montes de las islas</i></p> <p>9. <i>Cayó la flor al rio... la madre ya ha sentido</i></p> <p>10. <i>Duerme, hijo mio</i> (A Luisa Valdés)</p> <p>11. <i>La madre lo estrechó... ¿sentis la risa?</i></p>	<p>Provável ano de composição: 1908.</p> <p>Estreia: 30/06/1910, no Teatro Solís; A. Broqua (diretor) e Luisa Valdés (solista).</p> <p>Edições: a) Buenos Aires, J.A. Medina & Hijo, s/d. hartier Editeur (Paris).</p> <p>Manuscrito de <i>Dueme, hijo mio</i>, adaptado para canto e piano no MHN. Paris-Montreux (Suíça), agosto 23/1905²²⁸.</p> <p>Manuscrito de copista com partitura e partes orquestrais no AMO e no MHN. Dois tomos orquestrais no MHN.</p>
<p>Tangos</p> <p>1. <i>Adiós Monona</i></p> <p>2. <i>Beatriz</i> (a ma femme)</p> <p>3. <i>La Cachimba</i> (a mi hermano Enrique)</p> <p>4. <i>Confidencia</i></p> <p>5. <i>Esperanzas</i></p> <p>6. <i>Escuchar sin oír</i> (a Alberto Hardoy)</p> <p>7. <i>Los Guantes</i> (a la Señora Eda Palacios de Anchorena)</p> <p>8. <i>Sinfonía del Cristal</i> ou <i>Hijo de Vasco</i> ²²⁹ (a Norberto Palacios)</p> <p>9. <i>Lorito Real</i> (a Nivia Mariño)</p> <p>10. <i>Luna de Hiel “La gran val”</i> (a Felipe Romito)</p> <p>11. <i>Maciel</i> (sem canto)</p> <p>12. <i>Menti soñando</i></p> <p>13. <i>Tango de Mora</i> (a Florencio Mora)</p> <p>14. <i>Nubes</i> (a Martín Gil)</p> <p>15. <i>Obtener sin pedir</i> (al Dr. Juan Gomez Folle)</p>	<p>Série de tangos para canto e piano. Exceções: <i>Esperanzas</i> e <i>Recuerdos</i> (piano solo, ver <i>Dos Tangos de Concierto</i>) e <i>Tango de Mora</i> (para piano e violino).</p> <p>Textos de Alfonso Broqua.</p> <p>Manuscritos e cópias no MHN.</p> <p>Em manuscrito de <i>Luna de Hiel</i> no MHN: “Alfonso Broqua tenía en su poder el texto de Dela-Hanty cuando la muerte lo sorprendió. El Tango Luna de Hiel hubiera cedido su título a “El Queso” [texto de Dela-Hanty] cuyas palabras tienen mas tendencia a popularizarse”.</p> <p><i>Orgia feérica</i> e <i>Porque no soy bachiller</i> têm versão orquestral manuscritano MHN.</p> <p>Organizados e carimbados para registro na <i>Société des auteurs, compositeurs de Musique</i>, Paris, 1946-1947.</p>

²²⁸ A caligrafia de Broqua é de difícil compreensão, mas parece “1905”. Assim, indicaria ser uma obra já em gestação na Europa, ainda anterior à sua volta ao Uruguai. Está assinado como Alfonso Broqua Hijo, tal qual na *Vals. Op. I*. Nas demais obras, o compositor abandona o agnome “Hijo”.

²²⁹ Depende da listagem, ambas no MHN.

<p>16. <i>Orgia feérica</i> (a Monda Million)</p> <p>17. <i>¡Pobre flora!</i> (tango gemido) (a Pedro Nadal)</p> <p>18. <i>Porque no soy bachiller</i> (a Julio Micond)</p> <p>19. <i>Recuerdos</i></p> <p>20. <i>Soy optimista</i></p> <p>21. <i>El niño elegante</i></p> <p>22. <i>Rosa Criolla</i> ou <i>La Noche</i> (sem canto)²³⁰</p> <p>23. <i>La Noche</i> ou <i>Rosa Criolla</i>²³¹</p> <p>24. <i>L'autre Maciel</i></p>	
<p><i>Telén y Naguey</i> (<i>ballet inca</i>)</p>	<p>Música para balé. Instrumentação: orquestra.</p> <p>Texto de André de Badet e Claude Seran.</p> <p>Composta em 1922.</p> <p>Estreia: Paris, 1932. <i>Conciertos-Lamourex</i>.</p> <p>Manuscrito de copista de redução para piano no MHN (n.1: <i>Ouverture</i>; n.2: <i>Scène</i>; n.3: <i>Entrée des fiançés et recherche amoureuse</i>; n.4: <i>Scène de purification et danse pour danser les manuais esprits</i>; n.5 ; n.6: <i>Danse du serpent</i>; n.7: <i>Acrobates</i>; n.8: <i>Grotesques</i>; n.9: <i>Sacrifice</i>; n.10: <i>Primière danse guerrière</i>; n.11: <i>Entrée des vierges du soleil</i>; n.12: <i>Deuxième danse guerrière</i>).</p> <p>Libreto no MHN (Paris, abril de 1936).</p>
<p><i>Teru-Tero</i> (a Fernán Silva Valdés)</p>	<p>Para canto e piano (voz média e grave).</p> <p>Aparece também como parte da <i>Melodia Nouvelle Serie</i>.</p> <p>Texto: Alfonso Broqua.</p>
<p><i>Tre Melodie Op.6</i></p> <p>1. <i>Passa la nave mia...</i> (alla Signorina Lía Rivas Costa)</p> <p>2. <i>Vignetta</i> (alla Signorina Elena Díaz Fournier)</p> <p>3. <i>Lunghi-lunghi</i> (alla Signorina Maria Angélica Scoseria)</p>	<p>Para canto e piano. Os dois primeiros movimentos são para voz aguda e o terceiro para voz média ou grave.</p> <p>Texto: Heine-Carducci (em italiano).</p> <p>Edição: Montevideú, Peña Hnos, s/d.</p> <p>Manuscrito para canto e orquestra no MHN.</p> <p>Manuscrito para canto e piano no MHN.</p>
<p><i>Tres Cantos Op.8</i></p> <p>1. <i>Historia Postuma</i> (al Sr. Enrique Salas)</p> <p>2. <i>Mística</i> (A Camilo Willians)</p> <p>3. <i>Devolvendo un guante</i></p>	<p>Instrumentação: voz e piano. O primeiro e o segundo são para voz aguda, o terceiro para voz média.</p> <p>Texto. 1: Sobre una poesia de Maria Eugenia Vaz Ferreira; 2: Sobre un sonetino de C.C. Lenzi e; 3: Sobre un soneto de Pedro Martí.</p> <p>Edição: Montevideú: Peña Hnos, s/d [encontrado no MHN].</p>

²³⁰ Idem.

²³¹ Idem.

<i>olvidado</i> (a la Srta. Maria Amalia Blixen Ramírez)	
<p>Tres Cantos del Paraná</p> <p>1. <i>Tarde de verano</i> (à Enrique T. Susini)</p> <p>2. <i>Biti-bio</i> (à Madame Carlos Lopez Buchardo)</p> <p>3. <i>Paraná Guasú</i> (à Madame Ana S. de Cabrera)</p>	<p>Para canto e piano ou violão (ambas partes na mesma partitura). Primeiro movimento para voz aguda, segundo para voz média e terceiro para voz grave.</p> <p>Textos: Fernán Silva Valdés (tradução para francês por Tristán Klingsor).</p> <p>Versão para violão de Broqua-Pujol.</p> <p>No terceiro movimento: O acompanhamento destas melodias é especialmente criado no espírito simples do violão²³².</p> <p>Edição: Paris: Max Eschig, 1929.</p> <p>Manuscrito de Broqua de <i>Biti bio</i> no MHN, s/d.</p> <p>Manuscrito de Broqua de <i>Paraná-Guasú</i> no MHN, para canto e piano, s/d.</p> <p>Manuscrito de copista de <i>Paraná-Guasú</i> no MHN, para canto e piano, s/d.</p>
<p>Tres Cantos Uruguayos</p> <p>1. <i>El Nido (Estilo)</i> (A Madame Pablo Mané)</p> <p>2. <i>Vidalita</i> (à Madame Maurice Calmettes)</p> <p>3. <i>Tango</i> (à Mademoiselle Alma Reyes)</p>	<p>Instrumentação: a) canto, flauta e dois violões [original] e b) redução para canto e piano.</p> <p>Textos: Fernán Silva Valdés (tradução para francês por Tristán Klingsor).</p> <p>Versão para violão de Broqua-Pujol.</p> <p>Edição: Paris, Max Eschig et Cie Editeurs, 1925.</p> <p><i>El tango</i> é transcrito para dois violões por Emilio Pujol. Paris, Max Eschig, 1957.</p> <p>Manuscrito de <i>Vidalita</i> e <i>Tango</i>, para canto e piano, no MHN [a capa indica a possibilidade ter existido este manuscrito de <i>El nido</i> também].</p> <p>Manuscrito de copista de <i>El nido</i> e <i>Vidalita</i> no MHN (com rasuras do compositor).</p> <p>Manuscrito de copista de <i>Vidalita</i>²³³ no MHN.</p> <p>Manuscrito de copista <i>El nido</i> para canto e piano no MHN.</p> <p>Há no MHN uma versão para canto e orquestra das três canções, agrupadas junto a outras como <i>Chansons Ibero Américaines</i>.</p>
<p>Tríptico para piano (a Nybia Mariño Bellini)</p> <p>1. <i>Virgenes del Sol</i> (Luenas)</p> <p>2. <i>Persecución amorosa en la noche</i></p> <p>3. <i>Entrada y cortejo del Inca</i> (Vidala)</p>	<p>Da Suíte Ibero-Americana, extraído de Telén y Nagüey, baile Inca (ou: El Sol Inca).</p> <p>Manuscrito de copista para registro na <i>Société des auteurs, compositeurs de Musique</i>, 1947.</p>
<p>Trois Poemes</p> <p>1. <i>D'un bout à l'autre</i> (A Mad. Carlos Pedrell)</p> <p>2. <i>Echanges</i> (A Mad. Blache Lasala)</p>	<p>Para canto e piano.</p> <p>Texto de Jules Supervielle.</p> <p>Manuscritos no MHN.</p> <p>Edição: Paris, Editions Max Eschig, 1928.</p>

²³² Original: “L’accompagnement de ces Mélodies est spécialement réalisé dans le simple esprit de la Guitare”.

²³³ Difere do manuscrito citado anteriormente da mesma obra pelo uso dos acidentados: neste são utilizados bemóis e no anterior, sustentidos.

3. <i>Pointe de flamme</i> (A Mad. Vix Narischkine)	Há no MHN uma versão manuscrita de <i>4 Poèmes, de Jules Supervielle</i> , para canto e orquestra. Além dos três movimentos já citados é acrescido, ao fim, <i>D'au éla exalte</i> . É indicado como fazendo parte da série <i>Musique Orquestre et chant</i> .
<i>Un Heroe Op.4</i>	Canto a duas vozes e piano. Instrumentação: Canto a duas vozes. Texto de A. Broqua. Edição: Versão editada no MHN, “es propiedad del instituto de ciegos ‘General Artigas’”.
<i>Vals Op.1</i> (a la Señora Isabel T de Roosen)	Instrumentação: piano. Edição: Montevideú: Imp. y Lit. Oriental, s/d [1891] ²³⁴ .
CASOS ESPECÍFICOS	
Libretos no MHN	<i>La Yamacoca</i> : Fantasia Lírica em 3 atos e 4 quadros. Montevideú, Buenos Aires, Rosaria de Santa-Fé. Outubro 1920 – maio de 1921. <i>Au fil de la Pensée (Aphorismes)</i> . Paris, 1942. <i>Prince Lune, La Cruz del Sud</i> . Doação de Enrique Broqua.
Obras citadas não encontradas	<i>Noctuno criollo</i> , para violoncelo e piano (citada em material datilografado na pasta 3119). <i>Comidilla tanguada</i> , libreto citado em material datilografado na pasta 3119. <i>Preludios</i> para violão, citados por Susana Salgado (1971, p.230). Suponho serem os <i>Estudios Criollos</i> .
<i>Evocaciones Criollas</i>	Rascunho provavelmente inacabado de obra para piano não reconhecida no MHN.

²³⁴ Disponível em [https://imslp.org/wiki/Vals_\(Broqua%2C_Alfonso\)](https://imslp.org/wiki/Vals_(Broqua%2C_Alfonso)).

APÊNDICE 2 – Quadro com materiais no Archivo Musical Ossodre e no Museo Histórico Nacional

O quadro a seguir indica a localização de manuscritos, versões de copista e versões impressas nos acervos do Archivo Musical OSSODRE e do Museo Histórico Nacional. No MHN, o material está localizado em diferentes pastas, também indicadas no quadro. Este não tem a intenção de encerrar o assunto e nem possui o rigor musicológico desejado, mas pode servir como princípio para organizações mais minuciosas e sistemáticas. São incluídos e citados também materiais biográficos, programas, libretos periódicos, críticas e textos em geral.

São utilizadas as siglas: ms.: para manuscrito de Broqua; cop.: para manuscrito de copista; e imp.: para versão editada e/ou impressa.

Quadro 2 – Materiais no Archivo Musical OSSODRE e no Museo Histórico Nacional

Pasta 257 do MHN	<i>Poema de las lomas</i> : ms. (orquestra).
Pasta 273 do MHN	1: <i>Vidala e Milongueos</i> : imp (piano). 2: <i>Paraná Guasú</i> : imp. 3: <i>Evocaciones Criollas</i> : imp. 4: <i>Estudios Criollos</i> : imp. 5: <i>Tres Cantos Uruguayos</i> : cop [<i>El nido e Vidalita</i>], parte flauta.
Pasta 351 do MHN.	<i>Quinteto em Sol menor</i> : imp. (partitura e partes).
Pasta 422 do MHN.	01: <i>Tres Cantos Uruguayos</i> (Vidala): (cop). 02: <i>Milongueos</i> : cop (piano). 03: <i>Tabaré</i> : imp (canto e piano). 04: <i>Pastoral Burlesca Op.4</i> : 5 imp. 05: <i>Valses sur les motifs de la Vie Athénienne</i> : 3 imp. 06: <i>Otra Vidalita</i> : imp. 07: <i>Prelúdios Pampeanos</i> : imp. 08: <i>Un Heróe Op.4</i> : imp. 09: <i>Milongueos</i> : imp (piano). 10: <i>Ecos del paisaje</i> : imp. 11: <i>Tres Cantos Uruguayos</i> : imp. (e parte da flauta). 12: <i>Canto de la pampa</i> : man, cop e imp. 13: <i>Ay, mi vida!</i> : imp. (canto e grupo de câmara). 14: <i>Leyenda India</i> : imp. 15: <i>Le Refrain des Arpettes</i> (de <i>La Vie Athénienne</i>): imp. [subpasta com <i>Chansons Ibero Americanes</i> , para canto e orquestra] 16: <i>Teru tero</i> . 17: <i>ElNido</i> : ms. 18: <i>Duerme Hijo Mio</i> : ms. 19: <i>La madre la estrechó</i> : cop. (partes para soprano e mezzo).

	<p>[fim da pasta]</p> <p>20: <i>Chanson Grave Op.7</i>: cop. 21: <i>4 Poèmes de Jule Supervielle</i>: ms. (canto e orquestra). 22: <i>Sinfonia de Cristal</i>: ms. (orquestra).</p>
<p>Pasta 423 do MHN</p> <p>Inclui várias obras da série de <i>Aires Nativos</i>.</p>	<p>1: <i>Trois Poèmes de Jules Supervielle</i>: 2 cop. 2: <i>Milongueos</i>: ms. (para piano). 3: <i>Evocaciones Criollas</i>, ms. (rascunho não editado para piano). 4: <i>La Vie Athénienne</i>: 1 cop. 5: <i>Le Conte de Gruyère</i>: ms. 6: <i>Chanson des Rues</i>: ms. 7: <i>Vignetta [de Op.6, n.2]</i>: ms.(orquestra). 8: <i>Le Garçon Boucher</i>: cop. 9: <i>Pericón</i>: ms. (canto e piano) 10: <i>Tres Cantos Op.8</i>: imp. 11: <i>Triptico para piano</i>: cop. 12: <i>Trois Poèmes de Jules Supervielle</i>: ms. 13: <i>Pericón</i>: ms. (canto e quinteto). 14: <i>Parana Guazú</i>: ms. 15: <i>Canto del Alba</i> (de <i>Preludios Pampeanos</i>): ms. (orq). 16: <i>Mi Guitarra (Estilo)</i>: cop. 17: <i>Pajarito</i>: ms. e cop. 18: <i>La Negra Jacinta</i>: man e 2 cop. 19: <i>Por si fuera el</i>: 3 cop. 20: <i>Las Horas</i>: cop. 21: <i>Confesión</i>: man e 2 cop. 22: <i>Sinfonia del Cristal</i>: ms. 23: <i>Chistes (Coplas)</i>: man e 2 cop. 24: <i>Gallipaso (Milonguita)</i>: man e cop. 25: <i>Pericón loco</i>: 2 cop. 26: <i>Coplas Alegres</i>: ms. e cop. 27: <i>Sentencias graciosas</i>: ms. 28: <i>Coplas y gato</i>: ms. 29: <i>Orgia Feérica</i>: ms. (orq). 30: <i>À travers un mur mitoyen</i>: ms.</p>
<p>Pasta 424 do MHN</p> <p>Em geral é música para canto e piano, incluindo várias obras da série de <i>Tangos</i>.</p>	<p>1: <i>Tre Melodie Op.6</i>, per canto e pianoforte: imp. 2: <i>Sans Penser à Demain</i>: 3 ms. 3: <i>Prelúdios Pampeanos</i>: imp. 4: <i>La Negra Jacinta</i>: ms.(com anotações sobre a série de <i>Tangos</i>). 5: <i>Vignetta Op.6, n.2</i>: ms. para canto e piano. 6: <i>Crépuscule</i>: 2 ms. 7: <i>Leyenda India</i>: ms. e cop. 8: <i>Adiós Monona</i>: 2 imp. 9: <i>Hijo de Vasco</i>: 4 ms e 1 cop. 10: <i>Escuchar sin oír</i>: 3 ms e 3 cop. 11: <i>Orgia Feérica</i>: 1 ms e 1 cop. 12: <i>El tango de Mora</i>: ms. 13: <i>Beatriz</i>: 1 cop. 14: <i>Los Guantes</i>: 2 ms e 3 cop. 15: <i>Nubes</i>: man e 2 cop. 16: <i>Mentí Soñando</i>: 3 ms e 2 cop. 17: <i>Obtener sin pedir</i>: 3 cop. 18: <i>Luna de Hiel</i>: 4 cop. 19: <i>Pobre Flora!</i>: 1 ms e 2 cop. 20: <i>Porqué no soy bachiller</i>: 4 cop (piano e voz) e 2 ms. (orquestra).</p>

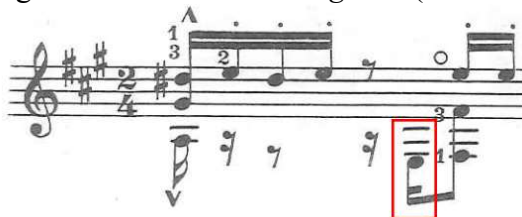
	21: <i>Lorito Real</i> : ms. e cop. 22: <i>La Cachimba</i> : 3 cop.
Pasta 425	1: <i>Pericón</i> : cop. (partes quinteto e canto). 2: <i>Noche criolla (Noche campera)</i> : cop. (partes). 3: <i>Thelén et Nagouey</i> : cop. (redução para piano). 4: <i>Evocación Andina</i> : cop (orq).
Pasta 426	01: <i>Prince Lune</i> :cop. (Introdução para orq e redução para piano). 02: <i>Tabaré</i> :cop. (orquestra).
Pasta 2633 do MHN	Documento que trata dos materiais adquiridos por Luis Campodonico na Max Eschig em Paris (22/02/1960).
Pasta 2657 do MHN	Documentos e conto de Figari.
Pasta 3119 do MHN	Materiais biográficos, programas, periódicos, críticas e textos em geral.
Pasta 3120 do MHN	Materiais biográficos, programas, periódicos, críticas e textos em geral.
Pasta 3120 do MHN	Libretos: ' <i>La Yamacoca</i> ', ' <i>Thelen et Nagouey</i> ', ' <i>Au Fil de la Pensée</i> ', ' <i>Prince Luna</i> ' e ' <i>La Cruz del Sud</i> ', 1920-1947.
Pasta 3229 do MHN	Inventário de doações de Enrique Broqua (1972).
Archivo Musical del SODRE	1: <i>Pericón</i> : cop. (canto e quinteto) 2: <i>Poema de las lomas [Ante una tapera]</i> : cop. (orquestra). 3: <i>Quinteto em Gm</i> : 2 imp.ed. Maurice Senart, 1923 e 1928 (piano e quarteto de cordas). 4: <i>Tabaré</i> : cop. (redução para piano e versão para orquestra com partes). 5: <i>La Cruz del Sud</i> : cop. (partituras dos 3 atos, partes de copista, duas redução para piano, uma dela com anotações).

APÊNDICE 3 – Quadros com as divergências

No quadro a seguir, são comparadas as diferentes fontes utilizadas para a elaboração da edição crítico-interpretativa da obra. A primeira coluna apresenta o compasso analisado, e as demais se referem às fontes. Sendo o violão um instrumento transpositor de oitava, o dó3, ou dó central, adotado refere-se à nomenclatura da escrita e não seu som real. O dó3 é o digitado na terceira casa da quinta corda e escrito na primeira linha suplementar inferior.

Para uma maior precisão do local das divergências dentro do compasso, são feitas indicações a partir de subdivisões no compasso. Por exemplo, a nota destacada na Figura 325 está na sexta semicolcheia do compasso. A quinta semicolcheia se refere à cabeça do segundo tempo, em que são notadas duas pausas.

Figura 325 – c. 1 de *Milongueos* (EME.V)



Fonte:EME.V de *Milongueos* (BROQUA, 1929), grifos do autor.

Quadro 3 – *Chacarera*

	Ms.MMB	EME.V
-	<ol style="list-style-type: none"> 1. sem dedicatória 2. <i>digitacion de Emilio Pujol</i> (rasurado por Broqua) 3. Andamento: <i>Animato y rítmico</i> 4. 6ª cuerda em Fa 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dedicatória: <i>A Regino SAINZ de la MAZA</i> 2. Doigté par E. PUJOL 3. Andamento: <i>Animato erítmico</i> 4. 6º Corde em FA
c. 1	<ol style="list-style-type: none"> 1. acorde arpejado na 2ª colcheia 2.- 	<ol style="list-style-type: none"> 1. acorde com ataque de polegar 2. <i>f</i> e crescendo
c. 2	<ol style="list-style-type: none"> 1.- 2.- 	<ol style="list-style-type: none"> 1. decrescendo 2. acentos na 3ª e 5ª colcheia

c. 3	<p>1.-</p> <p>2.-</p> <p>3. digitação sem pestana</p> <p>4. pausas escritas</p>	<p>1. acentos na 1ª e 2ª colcheia</p> <p>2. crescendo</p> <p>3. digitação com pestana (5ª casa)</p> <p>4. pausas referentes a segunda metade do compasso não são escritas</p>
c. 4	<p>1. digitação da 5ª colcheia (dedos 1 e 2)</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>1. sem digitação</p> <p>2. dedilhado <i>i</i> na 4ª e 6ª colcheias</p> <p>3. acento na 3ª e 5ª colcheia</p> <p>4. decrescendo</p>
c. 5	<p>1.-</p> <p>2.-</p> <p>3. pausas não escritas</p>	<p>1. acentos na 1ª e 2ª colcheia</p> <p>2. crescendo</p> <p>3. pausas escritas no 2º e 3º tempos</p>
c. 6	<p>1. acorde e apogiatura em lá² no 1º tempo</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>1. nota lá² no 1º tempo e acorde no 2º tempo</p> <p>2. marcato nos dois primeiros tempos</p> <p>3. <i>cantabile</i></p> <p>4. <i>f</i> e <i>mf</i></p>
c. 7	<p>1. marcato na 1ª colcheia</p> <p>2. cabeça de nota branca em dó³ harmônico na 3ª colcheia</p>	<p>1.-</p> <p>2. cabeça de nota preta</p>
c. 8	<p>1. fá² é semínima</p>	<p>1. fá² é mínima</p>
c. 9	<p>1. cabeça de nota branca no harmônico de dó³ na 2ª semínima</p> <p>2. digitação das últimas colcheias, dedos 1 e 3</p>	<p>1. preta</p> <p>2. sem digitação</p>
c. 10	<p>1. mi³ e sol³ mínimas pontuadas; dó³ semínima</p> <p>2.-</p>	<p>1. dó³, mi³ e sol³ mínima e as consequentes pausas de cada voz</p> <p>2. pausas no 1º e 3º tempo</p>
c. 11	<p>1. pestana na 7ª casa sem traço</p> <p>2. pestana na 6ª casa com traço, aumentando a duração</p>	<p>1. pestana com traço, aumentando a duração</p> <p>2. pestana sem traço</p>
c. 12	<p>1. pestana na 7ª casa com traço</p> <p>2. dó⁴ na 4ª colcheia</p>	<p>1. sem traço</p> <p>2. sem dó⁴</p>

c. 13	1. mi3 na 1ª colcheia [consequentemente, muda a digitação]	1. sem mi3
c. 14	1.-	1. digitação das três últimas colcheias
c. 15	1.-	1.f, acento na 1ª colcheia e crescendo
c. 16	1. compasso inserido ao final da partitura 2.- 3.-	1.- 2. decrescendo 3. acento na 3ª e 5ª colcheia
c. 17	1. compasso inserido ao final da partitura 2.- 3.. ré4 e fá4 semínimas pontuadas 4.-	1.- 2. acentos na 1ª e 2ª colcheia 3. colcheias 4. crescendo
c. 18	1. bequadro de precaução em sol3 1ª colcheia	1. sem bequadro 2. decrescendo 3. acento na 3ª e 5ª colcheia
c. 19	1. digitação com dedo 4 na 4ª colcheia, lá#3 2.- 3.-	1. digitação com dedo 3 2. acento na 1ª, 2ª, 4ª e 6ª colcheias 3. crescendo
c. 20	1.- 2.-	1. marcato nos tempos 1 e 2 2.cantabile
c. 21	1. digitação 1ª e colcheia dedos 1 e 2 2. digitação 6ª colcheia dedos 2 e 3 3. apogiatura para 4ª colcheia (dó#4 para ré4) 4. indicação de pestana (6ª casa) na 4ª colcheia	1. dedos 2 e 3. 2. dedos 1 e 2, e arraste a partir destas notas 3.- 4.-
c. 22	1. divergência de digitação nas duas 1ªs colcheias.	1. idem.
c. 23	1. nota fá4 no acorde da última colcheia. 2. as seis notas graves são colcheias. 3. pestana (3ª casa) na última colcheia.	1. fá4 é removido 2. 1ª, 3ª e 5ª notas são semínimas 3. a mesma pestana tem prolongamento para c. 24

c. 24	1. mi3 (2ª semínima) tem arraste mas não é escrita apogiatura.	1. apogiatura de dó3 para mi3.
c. 26	1. pestana (5ª casa) sem traço de prolongamento.	1. pestana com traço de prolongamento.
c. 27	1. baixos em colcheia. 2.- 3. nota sol3 dobrada, na 2ª colcheia. 4. nota mi3 na 4ª colcheia.	1. baixos em colcheias e semínimas. 2. marcatos em todas as notas. 3. uma nota sol3. 4. sem mi3.
c. 28	1. nota lá3 no primeiro acorde. 2. sem marcatos.	1. sem nota lá3. 2. marcato no primeiro acorde.
c. 29	1. pestana na 8ª casa nas duas colcheias iniciais. 2.-	1. pestana na 8ª casa na 2ª colcheia e pestana na 9ª casa na 3ª colcheia. 2. crescendo.
c. 30	1. indicação de pestana na 9ª casa. 2.- 3.-	1.- 2. acentos na 1ª, 3ª e 5ª colcheias. 3. decrescendo.
c. 31	1.- 2.- 3. nota ré4 digitada com dedo 3 na 2ª colcheia. 4. pestana com traço de prolongamento.	1. acento nas duas colcheias iniciais. 2. crescendo 3. nota não digitada. 4. pestana sem traço.
c. 32	1. pestana com traço de prolongamento. 2.-	1. pestana sem traço. 2. acentos na 1ª, 3ª e 5ª colcheias.
c. 33	1.- 2.-	1. acentos na 1ª, 2ª, 4ª e 6ª colcheias. 2. crescendo.
c. 35	1. figuração rítmica do acorde final: mínima com apogiatura. 2.- 3.- 4.-	1. baixo semínima no 1º tempo e acorde semínima no 2º tempo. 2. indicação de pestana na 5ª casa. 3. marcatos em todas as notas. 4. <i>ff.</i>

Quadro 4 – *Milongueos*

As versões para piano são EME.P, Ms.Br.P.MHN, Ms.Br.P.MHN. Elas foram reunidas na coluna *versões para piano*, visto que a edição privilegia a comparação entre as versões para violão. Quando Ms.Br.P.MHN e Ms.P.MHN possuem as mesmas divergências, estas são abreviadas com Ms.P (manuscritos para piano).

	Ms.MMB	EME.V	Versões para piano
-	<p>1: <i>Ritmico y movido</i> rasurado tornou-se <i>Moderato y ritmico</i>.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: <i>Moderato y rítmico</i>.</p> <p>2: A <i>Andrés SEGOVIA</i>.</p> <p>3: Doigté par M.Llobet.</p> <p>4: com nota de rodapé explicativa.</p>	<p>1: <i>Moderato y rítmico</i>.</p> <p>2: -</p> <p>3: EME.P: Adaptation de piano revue par Henri Cliquet-Pleyel.</p> <p>4: EME.P com nota de rodapé explicativa.</p>
c. 1	<p>1: marcato na voz superior na 1ª semicolcheia.</p> <p>2: Lá2 semínima no 1º tempo.</p> <p>3: Lá3 na 1ª semicolcheia</p> <p>4: -</p>	<p>1: marcato na voz superior e inferior.</p> <p>2: Lá2 semicolcheia.</p> <p>3: sem Lá3 na 1ª semicolcheia</p> <p>4: stacatto na 2ª, 3ª, 4ª, 7ª e 8ª semicolcheias.</p>	<p>1: marcato na voz superior e inferior e na 7ª semicolcheia.</p> <p>2: Lá2 semínima.</p> <p>3: -</p> <p>4: <i>mf</i></p>
c. 2-3	Idem c. 1.	Idem c. 1.	Idem c. 1.
c. 4	<p>1: <i>tal vez oit baja</i> (rasura a lápis).</p> <p>2: -</p>	<p>1: <i>scherzando</i>.</p> <p>2: -</p>	<p>1: <i>scherzando</i>.</p> <p>2: melodia oitavada</p>
c. 5	1: -	1: marcato na 7ª semicolcheia.	1: -
c. 6	<p>1: -</p> <p>2: notas dó3 e sol3 na 6ª semicolcheia.</p> <p>3: -</p> <p>4: sol#2 na terceira semicolcheia.</p>	<p>1: marcatos na 3ª e 5ª semicolcheias.</p> <p>2: sol2.</p> <p>3: -</p> <p>4: idem.</p>	<p>1: marcato na 3ª semicolcheia</p> <p>2: EME.P: mi2; Mrs.: mi1.</p> <p>3: EME.P: ligado de frase entre 3ª e 8ª semicolcheia.</p> <p>4: mi2.</p>

c. 7	<p>1: ré#4 e mi4, na 3ª e 4ª semicolcheia, respectivamente.</p> <p>2: indicação rasurada <i>cambio de matiz, acordeon.</i></p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: sem as notas citadas.</p> <p>2: <i>bien cantado.</i></p> <p>3: marcato na 1ª semicolcheia.</p> <p>4: -</p>	<p>1: idem Ms.MMB.</p> <p>2: EME.P: <i>mp</i></p> <p>3: marcatos na 1ª, 3ª e 5ª semicolcheias.</p> <p>4: EME.P: ligado de frase entre 1ª e 8ª semicolcheia</p>
c. 8	<p>1: com ré#4 na primeira semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: com ré3 na 1ª semínima.</p> <p>5:-</p>	<p>1: -</p> <p>2: com fá#4 na 8ª semicolcheia.</p> <p>3: <i>mf</i></p> <p>4: sem ré3.</p> <p>5:-</p>	<p>1: com ré#4 na primeira semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: <i>espressivo.</i></p> <p>4: com ré3.</p> <p>5: EME.P: ligado de frase entre 1ª e 8ª semicolcheia.</p>
c. 9	<p>1: -</p> <p>2: 5ª-8ª semicolcheias da voz intermediária: pausa-mi4-fá#4-Lá3.</p> <p>3: -</p> <p>4:-</p>	<p>1: sem ré3 e ré#4 na 1ª semicolcheia.</p> <p>2: fá#4-mi4-ré4-dó#4.</p> <p>3: <i>poco rall.</i></p> <p>4:-</p>	<p>1: -</p> <p>2: pausa-mi3-fá#3-Lá2.</p> <p>3: -</p> <p>4: EME.P: ligado de frase entre 1ª e 8ª semicolcheia.</p>
c. 10	<p>1: mi4 na 1ª semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: pausa.</p> <p>2: glissando e apojatura entre 4ª-5ª semicolcheia.</p> <p>3: <i>a Tempo</i></p> <p>4: -</p>	<p>1: mi4.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: EME.P: ligado de frase na voz superior.</p>
c. 7-10	<p>1: -</p>	<p>1: -</p>	<p>1: sinal de crescendo e decrescendo [\diamond].</p>
c. 11	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: crescendo</p> <p>3: -</p>	<p>1: EME.P sem marcato na segunda fusa da voz superior.</p> <p>2: <i>ff</i></p> <p>3: melodia oitavada.</p>

c. 12	<p>1: dó3/ré3/sol3 semínimas no primeiro tempo.</p> <p>2: marcados na 2ª e 6ª semicolcheia.</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: semicolcheias.</p> <p>2: marcados na 1ª e 5ª semicolcheia.</p> <p>3: Sem Lá3, sol#3, Lá3 e Lá3 na 2ª, 3ª, 4ª e 6ª semicolcheias respectivamente.</p> <p>4: staccato na 2ª, 3ª e 4ª semicolcheias.</p>	<p>1: semicolcheias.</p> <p>2: marcados na 1ª, 3ª, 5ª e 7ª semicolcheia.</p> <p>3: EME.P sem sol3 na 5ª semicolcheia.</p> <p>4: -</p>
c. 13	<p>1: com mi3 na 1ª semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p> <p>5: acompanhamento em semínima no 2º tempo.</p> <p>6: -</p> <p>7: -</p>	<p>1: sem.</p> <p>2: sem sol3 na 2ª semicolcheia.</p> <p>3: com sol3 na 5ª semicolcheia.</p> <p>4: staccato na 2ª e 3ª semicolcheias.</p> <p>5: colcheia</p> <p>6: no 2º tempo <i>f, ten.</i> e arpejo.</p> <p>7: glissando e apojatura entre 7ª e 8ª semicolcheias.</p>	<p>1: com.</p> <p>2: sol4.</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p> <p>5: duas colcheias .</p> <p>6: -</p> <p>7: -</p>
c. 14	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p>	<p>1: sem mi3 (possível erro de edição).</p> <p>2: staccato na 3ª, 4ª, 7ª e 8ª semicolcheias.</p> <p>3: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: marcato na 1ª e 7ª semicolcheia.</p>
c. 15	<p>1: -</p>	<p>1: <i>f</i></p>	<p>1: EME.P e Ms.P.MHN: <i>pesante</i> Ms.Br.P.MHN: <i>pesante e ff</i></p>
c. 16:	<p>1: dó#4 na 3ª colcheia .</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: crescendo.</p> <p>3: -</p>	<p>1: mi3 e dó#3 oitavando a melodia na 3ª e 4ª colcheia, respectivamente. Acordes distribuídos idiomáticamente.</p> <p>2: -</p> <p>3: marcato na primeira colcheia. Em Ms.P, marcato na apojatura inicial.</p>
c. 15-16	<p>1: indicação a lápis: <i>tutti</i>.</p>	<p>1: crescendo e <i>p</i>.</p>	<p>1: marcato na 1ª colcheia do c. 16.</p>
c. 16	<p>1: -</p>	<p>1: remoção do dó#4 na terceira colcheia.</p>	<p>1: -</p>

c. 17	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: <i>p</i> na 6ª semicolcheia.</p> <p>3: <i>staccatto</i> na 7ª e 8ª semicolcheia.</p>	<p>1: melodia oitavada na 1ª colcheia (ré3).</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p>
c. 18	Idem pontos 1, 2 e 3 do c. 1	Idem pontos 1, 2 e 3 do c. 1	Idem pontos 1,2 e 3 do c. 1
c. 19	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: apojetura para 5ª semicolcheia.</p> <p>4: <i>compensando</i> (a lápis).</p>	<p>1: -</p> <p>2: marcato no sol#3 apojetura.</p> <p>3: apojetura para 5ª semicolcheia.</p> <p>4: <i>crescendo</i> e cantado.</p>	<p>1: si2 e si1 colcheias no 2º tempo.</p> <p>2: EME.P e Ms.P.MHN: marcato em si2 da 1ª colcheia Ms.Br.P.MHN: marcato em si2 da 1ª colcheia e no sol#2 apojetura.</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>
c. 20	<p>1: dó#4 e sol3 semínimas no 1º e 2º tempo, respectivamente.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: dó#4 colcheia e sol3 semínima.</p> <p>2: ligados entre 1-2ª e 5-6ª semicolcheias.</p> <p>3: <i>decrecendo</i>.</p> <p>4: -</p>	<p>1: subdivisão da voz inferior em colcheias.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: marcato no dó#3 da 1ª colcheia; Em Ms.P, marcato na apojetura.</p>
c. 21-22	Como em c. 1 (mas em 1: tem marcato também na voz inferior e 3: sem Lá3) e c. 2.	Idem c. 1-2.	Idem c. 1-2.
c. 23-24	Trecho semelhante às versões para piano; ver divergências no aparato crítico.	Trecho reescrito por Llobet; ver divergências no aparato crítico.	Ver divergências no aparato crítico. De Ms.Br.P.MHN são adotadas /as indicações <i>poco dolce, f</i> e <i>scherzando</i> .
c. 25	Como em c. 17, mas o ré4 é substituído por ré3.	Como em c. 17, mas o ré4 é substituído por ré3 e sem indicação de <i>p</i> .	Como em c. 17, mas melodia em três vozes.
c. 27	1: mi3 no primeiro tempo.	1: mi2 no primeiro tempo.	1: mi2 no primeiro tempo.
c. 28	<p>1: acorde da 1ª colcheia com si2.</p> <p>2: -</p>	<p>1: acorde com sol3.</p> <p>2: <i>crescendo</i>.</p>	<p>1: -</p> <p>2: <i>decrecendo</i>.</p>

c. 29	1: - 2: -	1: indicações de <i>sf</i> , <i>marcato</i> , <i>p</i> , e <i>poco rall.</i> 2: <i>marcato</i> nas quatro primeiras semicolcheias	1: <i>f</i> e <i>decrecendo.</i> 2: <i>marcato</i> na 1ª e 7ª semicolcheias.
c. 30	1: - 2: - 3: - 4: <i>marcato</i> no primeiro tempo.	1: - 2: - 3: <i>p</i> 4: <i>idem.</i>	1: melodia oitavada. 2: indicação de <i>Vivo.</i> 3: <i>ff.</i> 4: <i>marcato</i> nos dois tempos.
c. 31	1: a lápis <i>ff</i> e <i>muy ritmico??</i> 2: -	1: <i>ff</i> e <i>molto ritmico.</i> 2: <i>marcato</i> no 1º tempo.	1: Ms.Br.P.MHN <i>rítmico.</i> 2: <i>marcato</i> em todos os ataques.
c. 32	1: - 2: <i>marcados</i> na 3ª e 4ª colcheia.	1: dó3 e ré3 na 3ª e 4ª semicolcheia (oitavando melodia). 2: <i>marcato</i> na 1ª colcheia.	1: <i>idem</i> EME.V. 2: <i>idem</i> Ms.MMB.
c. 33	1: <i>marcato</i> no 2º tempo. 2: - 3: -	1: <i>marcados</i> nos dois tempos. 2: <i>pizzicato</i> entre c-33-36. 3: <i>ff</i> e <i>mf.</i>	1: <i>idem</i> EME.V. 2: <i>staccato</i> na 6ª, 7ª e 8ª semicolcheia. 3: -
c. 34	1: dó# na 3ª semicolcheia. 2: <i>marcados</i> na 3ª e 7ª semicolcheias.	1: <i>idem.</i> 2: <i>idem.</i>	1: ré na 3ª semicolcheia. 2: <i>marcados</i> na 2ª e 7ª.
c. 36	1: -	1: <i>decrecendo.</i>	1: <i>ff.</i>
c. 37	1: sol2 na 3ª colcheia. 2: a lápis: <i>ritmico y ff.</i> 3: -	1: <i>idem</i> 2: <i>ritmico y ff.</i> 3: <i>marcato</i> em todos os ataques.	1: mi2 na 3ª colcheia. 2: EME.P: <i>ritmico.</i> 3: -
c. 38	1: única versão sem <i>marcato</i> no acorde.	1: -	1: -

c. 39-41	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: acento nos acordes.</p> <p>4: -</p>	<p>1: na 2ª colcheia do c. 40 a voz mais aguda é fá#4, faltou o acidente.</p> <p>2: <i>p</i>.</p> <p>3: idem.</p> <p>4: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: <i>subito p e comme scherzando</i>.</p> <p>3: sem marcatos.</p> <p>4: <i>tenuto</i> na voz inferior.</p>
c. 42	<p>1: a lápis: decrescendo e <i>poco rall.</i></p> <p>2: marcato na 5ª semicolcheia.</p>	<p>1: <i>sf</i>, decrescendo e <i>poco rall.</i></p> <p>2: -</p>	<p>1: <i>f</i>.</p> <p>2: na 2ª e 5ª semicolcheia.</p>
c. 43	<p>1: voz inferior semínima no 1º tempo.</p> <p>2: a lápis: <i>espres. y ligado</i> (?).</p>	<p>1: colcheia.</p> <p>2: <i>espress e poco rall.</i></p>	<p>1: semínima.</p> <p>2: <i>mp, espressivo</i> e crescendo/decrescendo.</p>
c. 44	<p>1: -</p>	<p>1: <i>p</i> e crescendo.</p>	<p>1: -</p>
c. 45	<p>1: a lápis: crescendo.</p>	<p>1: <i>f</i> e crescendo.</p>	<p>1: crescendo.</p>
c. 46	<p>1: melodia é si3 na terceira semicolcheia.</p> <p>2: a lápis: <i>f</i>.</p>	<p>1: idem.</p> <p>2: <i>ff</i> e crescendo</p>	<p>1: melodia é dó#4 na terceira semicolcheia, não há si3.</p> <p>2: -</p>
c. 47	<p>1: a lápis: nota ré3, marcato na 1ª semicolcheia e <i>poco meno</i>.</p>	<p>1: nota ré3, <i>ff</i>, acento na 1ª semicolcheia, <i>p</i> e <i>poco meno</i>.</p>	<p>1: nota ré3, marcato na 5ª semicolcheia e <i>poco meno</i>.</p>
c. 48	<p>1: lá#4 na voz intermediária na 3ª e 4ª colcheia.</p> <p>2: a lápis: <i>subito a tempo, ff</i> e <i>seco</i>.</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: idem.</p> <p>2: <i>a tempo, ff</i> e <i>seco</i>.</p> <p>3: acentos na 3ª e 4ª colcheias.</p> <p>4: -</p>	<p>1: lá4 e fá#4.</p> <p>2: <i>subito a Tempo</i> e <i>ff</i>.</p> <p>3: marcatos na 1ª, 3ª e 4ª colcheias.</p> <p>4: apojatura para 3ª colcheia.</p>
c. 49	<p>1: lá3-lá2 nas colcheias do 2º tempo.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: <i>mf</i></p> <p>4: -</p>	<p>1: lá4 semínima no 1º tempo, lá3-lá2 nas colcheias do 2º tempo.</p> <p>2: apojaturas nos dois tempos.</p> <p>3: -</p> <p>4: marcato no 1º tempo.</p>

c. 50	<p>1: -</p> <p>2: <i>f</i> (a lápis).</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: melodia oitavada a partir da 4ª semicolcheia.</p> <p>2: <i>f</i>.</p> <p>3: marcato na 1ª semicolcheia.</p> <p>4: arraste entre 4ª-5ª semicolcheia.</p>	<p>1: melodia oitavada (mais grave que EME.V).</p> <p>2: -</p> <p>3: marcato na 3ª colcheia.</p> <p>4: -</p>
c. 51	<p>1: -</p> <p>2: <i>p</i> e <i>cresc</i> (a lápis).</p> <p>3: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: <i>p</i> e <i>cresc</i>.</p> <p>3: -</p>	<p>1: sol#2-lá2 na 7ª e 8ª fusa, respectivamente.</p> <p>2: <i>mp</i> e <i>cresc</i>.</p> <p>3: marcato na 1ª e 5ª semicolcheia.</p>
c. 53	<p>1: -</p> <p>2: (<i>crescendo</i> continua).</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: arraste entre 7ª-8ª semicolcheia.</p> <p>2: (<i>crescendo</i> continua).</p> <p>3: -</p> <p>4: vírgula de respiração entre parênteses.</p>	<p>1: -</p> <p>2: <i>cresc</i>.</p> <p>3: marcato na 1ª semicolcheia.</p> <p>4: EME.P: fermata longa na barra de compasso (entre c. 53-54). Ms.P: vírgula de respiração.</p>
c. 54	<p>1: dó3-lá3 na 3ª colcheia da voz inferior.</p> <p>2: salto de 2m (dó#3-dó3) entre a 2ª-3ª colcheia da voz mais grave.</p> <p>3: <i>p</i> e <i>subito scherzando</i> (a lápis).</p> <p>4: figuração da voz inferior em semicolcheias.</p>	<p>1: Idem.</p> <p>2: idem.</p> <p>3: <i>p</i> e <i>subito scherzando</i>.</p> <p>4: idem.</p>	<p>1: dó1-sol1-lá1.</p> <p>2: salto de 8m (dó#2-dó1).</p> <p>3: <i>mp</i> e <i>scherzando</i>.</p> <p>4: staccato e marcato staccato na 2ª e 3ª colcheias da voz inferior, respectivamente.</p>
c. 57	<p>1: mi#2 no 1º tempo.</p> <p>2: -</p>	<p>1: fã2 (enarmonia).</p> <p>2: -</p>	<p>1: Sem baixo, melodia oitavada.</p> <p>2: Ms.P marcato na 1ª semicolcheia.</p>
c. 58	<p>1: ré3 semínima.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: ré3 colcheia.</p> <p>2: <i>crescendo</i>.</p> <p>3: -</p> <p>4: arraste entre 2ª-3ª semicolcheia.</p>	<p>1: ré5 semínima pontuada.</p> <p>2: <i>ff</i> e <i>scherzando</i>.</p> <p>3: marcato na 1ª semicolcheia e staccato nas demais.</p> <p>4: -</p>

c. 59	1: - 2: -	1: <i>dim.</i> 2: -	1: - 2: marcato na 1ª semicolcheia e staccato nas demais.
c. 60	1: - 2: <i>f y ritmico</i> (a lápis). 3: -	1: - 2: <i>ff e ritmico.</i> 3: marcato em todos os ataques.	1: apojatura para 1º tempo. 2: <i>f muy ritmico.</i> 3: Ms.Br.P.MHN tenuto em todos os ataques.
c. 61	1: sib2 e sib3 na 1ª semicolcheia. 2: 2m entre sib3 e si3 na 4ª colcheia. 3: - 4: - 5: -	1: apenas sib2. 2: idem. 3: - 4: marcato da 3ª e 4ª colcheia. 5: <i>p, crescendo e ff.</i>	1: sib0, sib1 e sib3. 2: apenas si natural. 3: apojatura para 1º tempo. 4: Ms.P: marcato na 1ª semicolcheia. 5: -
c. 62	1: - 2: -	1: - 2: -	1: EME.P sib3 (nas outras é si natural). Em Ms.P.MHN aparece, a lápis, “b?”. 2: Ms.Br.P.MHN marcato staccato na 1ª semicolcheia.
c. 63	1: baixos dó#3 e dó3 escritos em semínimas. 2: - 3: si3 na 5ª semicolcheia. 4: sol3 da 6ª semicolcheia, figuração semicolcheia. 5: <i>cantado</i> (a lápis). 6: - 7: -	1: colcheias. 2: remoção de fá#3 e sol3 na 3ª e 4ª semicolcheia. 3: idem. 4: idem. 5: <i>cantando.</i> 6: - 7: decrescendo.	1: colcheia e semicolcheia. 2: - 3: lá3 (oitavando a melodia aguda). 4: figuração colcheia pontuada. 5: EME.P e Ms.P.MHN <i>cantando</i> Ms.Br.P.MHN <i>cantado.</i> 6: sol4 na 6ª semicolcheia. 7: -

c. 64	<p>1: dó4 na 4ª semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: si#3 na 4ª semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: crescendo e decrescendo; <i>poco rall.</i></p> <p>4: -</p>	<p>1: dó#4 na 4ª semicolcheia.</p> <p>2: lá3 e sol3 na 1ª e 2ª semicolcheia, respectivamente (oitavando melodia aguda).</p> <p>3: -</p> <p>4: marcatos nas notas da voz inferior (mi3-mi3-mi4).</p>
c. 65	<p>1: acorde em colcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>	<p>1: idem.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: crescendo e <i>a tempo</i>.</p>	<p>1: acorde em semínima.</p> <p>2: apojatura para 1ª semicolcheia na pauta inferior.</p> <p>3: marcato em fá2, na 1ª semicolcheia na pauta inferior.</p> <p>4: -</p>
c. 66-68	<p>Ver aparato crítico, abaixo apenas indicações textuais.</p> <p>1: <i>ligado balanceado, scherzando e a tempo</i> (a lápis).</p>	<p>1: <i>meno, p, molto espress. e legato, rall. assai, p, a tempo e scherzando.</i></p>	<p>1: <i>mp, balanceado, crescendo e decrescendo e marcato no 1º tempo do c. 68.</i></p>
c. 69	<p>1: nota mi4 na última semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: marcato na 8ª semicolcheia.</p> <p>3: <i>cresc.</i></p>	<p>1: EME.P: sol3 Ms.P: mi3.</p> <p>2: marcato na 1ª semicolcheia.</p> <p>3: EME.P: <i>ff, scherzando e a Tempo;</i> em Ms.Br.P.MHN tem também crescendo.</p>
c. 70	<p>1: mi2, lá2 e dó#4 na 4ª colcheia do compasso.</p> <p>2: -</p> <p>3: <i>rall e marcato</i> (a lápis).</p>	<p>1: idem.</p> <p>2: arpejo no primeiro acorde.</p> <p>3: <i>ff, rall.marcato e sf.</i></p>	<p>1: notas deste acorde escritas como apojaturas.</p> <p>2: arpejo em Ms.Br.P.MHN.</p> <p>3: <i>subito p, rit.</i></p>
c. 71	<p>1: melodia em 2 oitavas.</p> <p>2: -</p>	<p>1: idem.</p> <p>2: <i>espress.legato e rall.assai.</i></p>	<p>1: melodia em 3 oitavas.</p> <p>2: marcatos em todas as notas.</p>

c. 72	1: fá3 no baixo. 2: - 3: <i>scherzando</i> (a lápis). 4: -	1: idem. 2: - 3: <i>scherzando, a tempo</i> . 4: <i>pizz</i> entre c-72-73.	1: ré2 no baixo. 2: apojatura na 4ª semicolcheia. 3: <i>scherzando</i> e marcato da 5ª semicolcheia. 4: marcato na 5ª e staccato na 6ª, 7ª e 8ª semicolcheias.
c. 73	1: -	1: crescendo.	1: marcato nos tempos fortes e staccato nos demais.
c. 74	1: si2 e mi3 semínimas no primeiro tempo. 2: <i>cantado</i> . 3: -	1: semicolcheias 2: <i>cantando</i> (provável erro) e crescendo. 3: -	1: semicolcheias EME.P: mi3 na primeira e si2 na segunda semicolcheia. 2: <i>mp</i> e crescendo Ms.Br.P.MHN: <i>cantado</i> EME.P e Ms.P.MHN: <i>cantando</i> . 3: marcatos na 1ª e 2ª colcheias.
c. 75	1: si3. 2: baixo ré3. 3: -	1: - 2: idem. 3: crescendo e decrescendo.	1: EME.P: lá3 Ms.P: lá3 e si3. 2: si2. 3: decrescendo.
c. 76	1: acento na 1ª semicolcheia. 2: -	1: idem. 2: -	1: marcato 1ª e 2ª semicolcheias. 2: <i>mf</i>
c. 77	Idem c. 76.	Idem c. 76.	1: Ms.Br.P.MHN: marcato 1ª semicolcheia e na 6ª da voz inferior. 2: dó1 e dó2 com ligado para c. 78.
c. 78	1: ré3-dó#3 na 7ª e 8ª semicolcheia, respectivamente. 2: crescendo e decrescendo (a lápis).	1: mi2-ré3-sol#3-dó#4-si2-mi4, arpejo em sextina de fusas proposto por Llobet. 2: crescendo, decrescendo e crescendo.	1: Idem Ms.MMB. 2: Ms.P: marcato na 1ª semicolcheia.
c. 78-80	Ver em aparato crítico.		
c. 81	1: si3- mi4, ré4 e si3 em harm.	1: si3- mi4 em harm, ré5 e si4 naturais.	1: -

c. 87	<p><i>Compasso rasurado a lápis, ver aparato crítico.</i></p> <p>1: baixos em fá3.</p> <p>2: dó4 e mib4 em todos os acordes atacados.</p> <p>3: <i>f marcato</i> (a lápis).</p>	<p>1: baixos oitavando melodia.</p> <p>2: apenas no 1º acorde.</p> <p>3: <i>ff</i>.</p>	<p>1 e 2: Como em Ms.MMB.</p> <p>3: acordes com marcato.</p>
c. 88	<p>1: <i>staccato</i> nos acordes (a lápis).</p>	<p>1: marcato na 4ª colcheia, <i>mf</i> e <i>près du chevalet</i>.</p>	<p>1: -</p>
c. 89-90	<p>1: <i>p subito</i> e <i>cresc.</i> (a lápis).</p>	<p>1: <i>p subito</i> e <i>cresc.</i></p>	<p><i>Ver divergências no aparato crítico.</i></p> <p>1: Ms.P: <i>subito p</i> e <i>cresc.</i> EME.P: <i>subito</i> e <i>cresc.</i></p>
c. 91	<p>1: acorde inicial semínima.</p> <p>2: -</p> <p>3: -</p> <p>4: <i>cantado</i> e decrescendo (a lápis).</p>	<p>1: acorde inicial semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: apojatura na 2ª semicolcheia.</p> <p>4: <i>ff</i>, marcato na 1ª semicolcheia, <i>cantado</i> e decrescendo.</p>	<p>1: EME.P acorde inicial semicolcheia Ms.P: baixo dobrado (ré2-ré3) mínima .</p> <p>2: EME.P: melodia oitavada a partir da 3ª semicolcheia Ms.P: a partir da 2ª.</p> <p>3: -</p> <p>4: -</p>
c. 92	<p>1: -</p> <p>2: <i>crescendo</i> (a lápis).</p>	<p>1: -</p> <p>2: <i>crescendo</i>.</p>	<p>1: notas divergentes na 1ª colcheia. Ms.Br.P.MHN: ré3 Ms.P.MHN: dó3 EME.P: dó#4</p> <p>2: <i>sempre tenuto</i> e marcatos na 1ª e 5ª semicolcheias da pauta inferior.</p>
c. 93-94	<p>1: <i>ff sempre</i>.</p>	<p><i>Ver modificações de Llobet no aparato crítico.</i></p> <p>1: <i>ff</i>, <i>mf</i> e <i>crescendo</i> (repete nos dois compassos).</p>	<p>1: <i>cresc</i> em c. 94.</p>
c. 95	<p>1: -</p> <p>2: -</p> <p>3: <i>ff</i> (a lápis).</p> <p>4: -</p>	<p>1: -</p> <p>2: <i>staccato</i> em todas as semicolcheias.</p> <p>3: <i>ff</i>, <i>poco meno</i>.</p> <p>4: sextina no 2º tempo (provável erro).</p>	<p>1: arpejo inicial com menos notas (fá#4, mi4 e ré4).</p> <p>2: acento na 1ª semicolcheia.</p> <p>3: [<i>cresc.</i>] <i>sino al fine</i>.</p> <p>4: -</p>

c. 96	<p>1: -</p> <p>2: ritmo com tercina no 1º tempo.</p> <p>3: -</p>	<p>1: remoção de dó5 (ver aparato).</p> <p>2: idem.</p> <p>3: <i>sf, a tempo</i> e crescendo.</p>	<p>1: -</p> <p>2: com semicolcheias (ver diferença no aparato crítico).</p> <p>3: EME.P e Ms.P.MHN: marcato na 1ª e 6ª semicolcheias Ms.Br.P.MHN: marcato na 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 6ª semicolcheias.</p>
c. 97	<p><i>Idem 2 do c. 96.</i></p> <p>1: <i>con octaves</i> (a lápis).</p>	<p><i>Idem 2 do c. 96.</i></p> <p>1: <i>sf, f e poco rall.</i></p>	<p><i>Idem 2 do c. 96.</i></p> <p>1: marcato na 1ª e 6ª semicolcheias.</p>
c. 98	<p>1: dó#3 e dó#4 na 4ª semicolcheia.</p> <p>2: -</p> <p>3: <i>ff pesante</i> (a lápis).</p>	<p>1: apenas dó#4.</p> <p>2: tenuto no 1º, 2º e 3º acordes.</p> <p>3: <i>fff pesante.</i></p>	<p>1: dó#2, dó#3 e dó#4.</p> <p>2: marcatos em todos os acordes.</p> <p>3: <i>ff pesante.</i></p>
c. 99	<p>1: -</p> <p>2: marcato na 3ª e 4ª colcheia.</p>	<p>1: inserção das notas fá#3 e lá#.</p> <p>2: crescendo, <i>ff</i> e decrescendo.</p>	<p>1: -</p> <p>2: marcato na 4ª semicolcheia e na 3ª e 4ª colcheia.</p>
c. 100-103	<i>Ver modificações de Llobet no aparato crítico.</i>	<i>Ver modificações de Llobet no aparato crítico.</i>	<i>Ver modificações de Llobet no aparato crítico.</i>
c. 100	1: <i>sempre ff.</i>	1: <i>p subito cres.</i>	1: crescendo, apojatura e marcato na 1ª semicolcheia.
c. 101	1: -	1: <i>Piu vivo</i> , marcatos, <i>ff, sf</i> , decrescendo e <i>glissando</i> .	1: crescendo e marcatos.
c. 102	1: -	1: <i>sf</i> , crescendo, <i>sf, a tempo</i> .	1: <i>rinf.</i>
c. 103	1: fermata (a lápis).	1: fermata, <i>tambora, fff</i> e decrescendo.	1: arpejo e marcato.
c. 104	1: <i>rinforzando</i> (a lápis).	1: <i>fff, ras. e rinforzando.</i>	1: <i>ff</i> e marcato em todos os acordes.
c. 105	1: -	1: <i>fff e ff.</i>	1: marcato nos dois acordes.
c. 106	1: -	1: -	1: marcato.
c. 107	1: <i>pesante e rasg...</i> (a lápis).	1: <i>fff, rasgueado e pesante.</i>	1: <i>pesante</i> e marcato em todos os acordes.

c. 108	1: dó#4 e ré#4 no último acorde. 2: fermata.	1: ré#4 dobrado no último acorde. 2: <i>fff</i> e fermata.	1: dó#4 e ré#4 no último acorde. 2: fermata.
---------------	---	---	---

Quadro 5 – *Ritmos Camperos*

Visando facilitar a comparação entre as versões em diferentes tonalidades, são inseridas entre colchetes na tabela da direita (EME.V) as notas já transpostas para mi maior – por exemplo, dó#4 [sol#3].

	Ms.MMB	EME.V
-	<ol style="list-style-type: none"> 1. título Danza Campera. 2. sem dedicatória. 3. tonalidade: mi maior. 4.- 	<ol style="list-style-type: none"> 1. título Ritmos Camperos (<i>Rythmes Campagnards</i>). 2. A Miguel Llobet. 3. lá maior. 4. Doigté par M. Llobet.
anacruse	<ol style="list-style-type: none"> 1. pausas notadas. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. pausas não notadas, só a nota mi4.
c. 1	<ol style="list-style-type: none"> 1. nota a mais: baixo em mi2. 2. sol#3 na voz inferior na 6ª colcheia. 3. mi3 e sol#3 no 1º acorde não tem figuração rítmica. 4. - 5. marcato na 1ª colcheia. 6. ré3 é colcheia. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. nota removida (seria lá2). 2. dó#4 [sol#3] na 5ª colcheia e pausa na 6ª colcheia. 3. colcheias. 4. indicação de crescendo. 5. marcato na 4ª colcheia. 6. sol3 [ré3] é colcheia e semínima pontuada (duas hastes).
c. 2	<ol style="list-style-type: none"> 1: ré#2 na 6ª colcheia. 2.- 3.- 4.- 5. escrito em duas vozes. 6.- 7. dó#3 é colcheia. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. sol#3 [ré#2] é antecipada para a 5ª colcheia. 2. baixo mi2 seria mi2 pela relação intervalar de Ms.MMB. 3. marcato na 5ª colcheia. 4. ligados da 1ª para a 2ª e da 5ª para a 6ª nota da linha melódica aguda. 5. escrita pode indicar duas ou três vozes devido ao direcionamento das hastes. 6: acidente de precaução na nota sol#4. 7. fá#3 [dó#3] é colcheia e semínima pontuada (duas hastes).
c. 3	<ol style="list-style-type: none"> 1.- 	<ol style="list-style-type: none"> 1: apogiatura e arraste para do#4.

	<p>2.-</p> <p>3. sol#3 a 1ª semínima da melodia seria pontuada se consideradas a pausa desta linha melódica.</p> <p>4.-</p> <p>5. ré3 é colcheia.</p>	<p>2. acréscimo de ré4 no último acorde.</p> <p>3. dó#4 [sol#3] colcheia; com pausas preenchendo corretamente a voz superior.</p> <p>4. indicação de crescendo.</p> <p>5. sol3 [ré3] é colcheia e semínima (duas hastes).</p>
c. 4	[repetição do c. 1]	<p>Divergências em relação ao c. 1 de EME.V:</p> <p>1. lá2 no baixo.</p> <p>2. notas intermediárias [lá3e dó#4] deslocadas para a 2ª colcheia.</p> <p>3. marcatos na 1ª e 2ª colcheias.</p>
c. 5	[repetição do c. 2; mesmas divergências]	
c. 6	[repetição do c. 3]	<p>1. indicação de vírgula de respiração ao final do compasso.</p> <p>2. marcato na 6ª colcheia que não aparece no c. 3.</p>
c. 7	1.-	1. indicações de <i>mfe cantando</i>
c. 8	<p>1. sol#3 na 4ª colcheia.</p> <p>2. melodia oitavada na 6ª colcheia (si3 e si4).</p> <p>3. si4 [mi5] é colcheia na 3ª colcheia melodia.</p> <p>4. todas as notas do acompanhamento são colcheias.</p>	<p>1. si3 [fá#3].</p> <p>2. nota simples mi5 [si4].</p> <p>3. mi5 é semínima.</p> <p>4. notas ré4, mi4 e si3 [lá3, si3 e fá#3] com hastes duplas, colcheia e semínima.</p>
c. 9	<p>1. melodia em intervalos de décima.</p> <p>2.-</p>	<p>1. intervalos de terça e décima (dobramento da melodia superior).</p> <p>2. notas arpejadas.</p>
c. 10	<p>1. divergência de notas em todos os tempos do compasso; ver aparato crítico.</p> <p>2. divisão em duas vozes e omissão das pausas.</p> <p>3. nota sol#4 é semínima.</p>	<p>1. ver aparato crítico.</p> <p>2. divisão em três vozes e todas as respectivas pausas notadas.</p> <p>3. colcheia [é dó#5 em lá maior].</p>
c. 11	<i>Idem c. 7.</i>	
c. 12-14	<i>Idem c. 8-11.</i>	<i>Rearmonização de Miguel Llobet; ver</i>

		divergências em relação aos c. 8-11 desta mesma versão em aparato crítico.
c. 13	1.- 2.-	1. marcato em todos os acordes. 2. indicação de dinâmica <i>ff</i> .
c. 14	1. nota mi ² é colcheia. 2. sol ^{#4} é semínima. 3.- 4.-	1. lá ² [mi ²] é mínima pontuada. 2. dó ^{#5} [sol ^{#4}] é colcheia. 3. marcato nas colcheias 1, 2 e 4. 4. indicação <i>ff</i> .
c. 15	1. melodia em intervalo de 6 ^ª m (si ³ -sol ⁴). 2., acorde de sol maior com sétima menor (G7), na 5 ^ª colcheia. 3.- 4.- 5. marcatos na 1 ^ª e 5 ^ª colcheias.	1. linha melódica mais grave dó ⁴ [sol ³], incluindo as pausas da voz aguda. 2. acorde alterado: com fá ³ [dó ³]. A sétima do acorde, sib ⁴ , é tocada oitava acima em relação a Ms.MMB 3: traço de indicando de ataque polegar de mão direita. 4. indicações de <i>ff</i> , <i>enérgico</i> e <i>sf</i> . 5. somente na 5 ^ª .
c. 16	1. melodia continua em 6 ^ª s. 2. sol ⁴ da melodia é tocado duas vezes. 3. acompanhamento no grave e acorde no final. 4.- 5. marcato na 5 ^ª colcheia.	1. uma linha melódica. 2. dó ⁴ [sol ⁴], com ligado, é tocado uma vez. 3. acompanhamento no agudo, em movimento ascendente. 4. indicações de <i>ff</i> , <i>p</i> e decrescendo. 5. marcato na 2 ^ª colcheia.
c. 17	1. semínimas com marcatos. 2.- 3. dobramento de si ³ . 4.-	1. colcheias com staccatos. 2. acréscimo da nota dó ⁴ [sol ³] no primeiro acorde. 3. mi ⁴ [si ³] sem dobramento. 4. indicação <i>p</i> .
c. 18	1. nota ré ⁴ no 1 ^º acorde. 2.- 3. nota lá ³ da 2 ^ª colcheia tem haste para baixo, é acompanhamento. 4. nota fá ^{#3} na 3 ^ª colcheia.	1. nota sol ³ [ré ⁴], oitava abaixo. 2. nota ré ³ e si ³ [lá ³ e fá ^{#4}] em harmônicos na 2 ^ª colcheia. 3. nota com haste para cima, como se fosse melodia aguda. 4. nota ré ³ [sol ³].

	<p>5. notas lá3 e si3 na 5ª colcheia.</p> <p>6.-</p> <p>7.-</p> <p>8.-</p> <p>9.-</p>	<p>5.-</p> <p>6. arraste entre fá3 e sol3.</p> <p>7. acréscimo da nota fá4 [dó4] na 6ª colcheia.</p> <p>8. indicações: <i>p</i> e decrescendo.</p> <p>9. marcatos nos tempos fortes.</p>
c. 19	<p>1. semínimas com marcatos.</p> <p>2. nota lá3 na 1ª semínima.</p> <p>3. nota dó4 na 3ª semínima.</p> <p>4. enarmonia na 1ª semínima: réb2.</p>	<p>1. colcheias com staccatos.</p> <p>2. nota si3 [fá#3].</p> <p>3. nota removida.</p> <p>4. fá#3 [dó#3].</p>
c. 20	<p>1. enarmonia: réb3.</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p>	<p>1. fá#3 [dó#3].</p> <p>2. ligado entre as notas lá3 e sol3.</p> <p>3. arrastes entre fá#3 e si3 [dó#3 e fá#3] e entre ré4 e sol4 [lá3 e ré4].</p> <p>4. notas com duas hastes: ré3 [lá2] é colcheia e semínima pontuada; fá#3 [dó#3] é colcheia e semínima (duas hastes).</p> <p>5. indicação de decrescendo.</p>
c. 21	<p>1. semínimas com marcatos.</p> <p>2. nota dó4 no 1º acorde.</p> <p>3. nota mi4 no 1º acorde.</p> <p>4.-</p> <p>5.</p>	<p>1. colcheias com staccatos.</p> <p>2. nota dó#4.</p> <p>3. nota removida.</p> <p>4. nota sol3 [ré2] acrescentada no 2º acorde.</p> <p>5. indicação <i>p</i>.</p>
c. 22	<p>1. enarmonia: ré#3 na 2ª colcheia.</p> <p>2. nota sol3 na 5ª colcheia.</p> <p>3.-</p> <p>4. 2ª nota da melodia é semínima (a pausa seguinte é omitida).</p> <p>5.-</p> <p>6.-</p> <p>7.-</p>	<p>1. mib3 [láb3].</p> <p>2. nota ré3 [sol3].</p> <p>3. acréscimo de dó3 [fá3] na 6ª colcheia.</p> <p>4. semínima ligada a uma colcheia (pausa de colcheia escrita).</p> <p>5. arraste da 4ª para a 6ª colcheia.</p> <p>6. apojetura para a 6ª colcheia.</p> <p>7. indicações de decrescendo e crescendo.</p>

	8.-	8. marcato na 2ª colcheia.
c. 23	<p>1. notas a mais no primeiro acorde ré3, sol3 e si3.</p> <p>2. ré4 semínima.</p> <p>3. nota sol3 na 3ª colcheia.</p> <p>4. enarmonia: mib3 na 4ª colcheia.</p> <p>5.-</p> <p>6.-</p> <p>7. pausas na 2ª metade do compasso omitidas.</p>	<p>1. estas notas aparecem na sequência do compasso.</p> <p>2. sol4 [ré4] é colcheia; nota a mais mi4 [si3].</p> <p>3. nota sol3 [ré3].</p> <p>4. sol#3 [ré#3].</p> <p>5. nota mi4 ligada entre 5ª e 6ª colcheia.</p> <p>6. indicação <i>f</i>.</p> <p>7. pausa da voz aguda escritas.</p>
c. 24	<p><i>Ver divergências de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1.-</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p>	<p><i>Ver divergências de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. arraste/portamento entre 2ª e 3ª colcheia e entre 5ª e 6ª colcheia; apojatura na 6ª colcheia.</p> <p>2. indicação de <i>rall</i>.</p> <p>3. pausas de baixo.</p>
c. 25	<p>1. si4da melodia é semínima.</p> <p>2. divergência de notas: 1) mi3 na 5ª colcheia; 2) ré#3 e si3 na 6ª colcheia .</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p>	<p>1. semínima pontuada ligada a colcheia.</p> <p>2. 1) si3 e dó4 [fá#3 e sol3]; 2) sol#3, si3, ré4 e mi4 [ré#3, fá#3, lá3 e si3]</p> <p>3. indicação <i>len-tando</i> (<i>rall</i> no c. 24).</p> <p>4. ligado entre 2ª e 3ª colcheia.</p> <p>5. portamento/arraste mais apojatura da 1ª para a 4ª colcheia (dó3 para mi3).</p>
c. 26	<p>1. acorde inicial com quatro notas; baixo em semínima.</p> <p>2. si3 na 5ª colcheia e sol#3 na 6ª colcheia [acompanhamento].</p> <p>3. omissão da pausa referente a 4ª e 5ª colcheia da voz superior.</p> <p>4. apojaturas na 1ª colcheia.</p> <p>5.-</p>	<p>1. acorde com seis notas; baixo em colcheia.</p> <p>2. ambas as notas na 5ª colcheia.</p> <p>3. pausa de semínima notada.</p> <p>4.-</p> <p>5. indicações <i>sf</i> e <i>decidido</i>; traço de ataque de polegar nas seis notas do 1º acorde.</p>

	<p>6.-</p> <p>7.-</p> <p>8. ré3 é colcheia na 4ª colcheia.</p>	<p>6. marcato na 1ª, 2ª e 4ª colcheias.</p> <p>7. pausa no acompanhamento na 6ª colcheia.</p> <p>8. ré3 [sol3] é semínima pontuada na 4ª colcheia.</p>
c. 27	<p>1. enarmonia, 1ª e 4ª colcheias é ré3.</p> <p>2. ré#2 na 6ª colcheia.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p> <p>6. escrito em duas vozes.</p> <p>7.-</p> <p>8. vírgula de respiração e texto (<i>coma</i>) ao final do compasso.</p> <p>9. colcheias na voz grave.</p>	<p>1. fá##3 (dobrado sustenido), equivalente a sol3 [ré3].</p> <p>2. sol#3 [ré#3] na 5ª colcheia.</p> <p>3. baixo oitava abaixo (mi2) na 5ª colcheia.</p> <p>4. ligado da 1ª (sol#4) para a 2ª nota (mi4) da melodia.</p> <p>5. marcato na 1ª e 5ª colcheia</p> <p>6. idem, mas com diferente distribuição de hastes (vozes)</p> <p>7. indicação de <i>ff</i>.</p> <p>8. vírgula entre parênteses.</p> <p>9. haste de semínima na 1ª nota grave.</p>
c. 28	<p>1. acorde de cinco notas.</p> <p>2. pausa de semínima pontuada no 1º tempo.</p> <p>3.-</p>	<p>1. acorde de quatro notas.</p> <p>2. pausa de semínima e colcheia.</p> <p>3. indicação de <i>f</i>.</p>
c. 29	<p>1. acorde com notas divergentes: mi3, sol#3, si3 e mi4.</p> <p>2. rasura: <i>confuso</i>.</p> <p>3. marcato em todas as colcheias.</p> <p>4.-</p> <p>5. omissão da pausa de semínima da voz aguda no 1º tempo.</p>	<p>1. lá3 sí3 do#3 e mi4 [mi3, fá#3, sol#3 e si3].</p> <p>2.-</p> <p>3. marcato na 3ª colcheia.</p> <p>4. indicação de <i>f</i>.</p> <p>5. pausa escrita.</p>
c. 30	<p>1. melodia divergente: ré#4-mi4-(pausa).</p> <p>2. acorde no 2º tempo: dó#3-mi3-sol#3-dó#4-mi4.</p> <p>3. sem acorde no 3º tempo.</p> <p>4.-</p>	<p>1. (pausa)-lá4-sol4 [pausa-mi4-ré4].</p> <p>2. dó#3-sol#3-si3-ré#4-mi4.</p> <p>3. acorde: si2-fá3-lá3-ré4.</p> <p>4. indicação de <i>f</i>.</p>

	<p>5. marcatos em todos os baixos e no 2º tempo da voz superior.</p> <p>6.-</p>	<p>5. marcatos nos baixos e nos 2º e 3º tempos da voz superior.</p> <p>6. indicações de execução dos acordes: no 2º tempo é tocado com polegar e no 3º é arpejado.</p>
c. 31	<p>1. acorde no 2º tempo é semínima.</p> <p>2. pausa omitida no primeiro tempo da voz superior.</p> <p>3.-</p> <p>4. sem marcatos</p>	<p>1. acorde é colcheia e pausa.</p> <p>2. pausa escrita no primeiro tempo.</p> <p>3. indicação de <i>f</i>.</p> <p>4. marcato na 3ª colcheia.</p>
c. 32	<p>1. dó#3 com duas hastes no primeiro tempo.</p> <p>2. sem acorde no terceiro tempo (apenas melodia no baixo).</p> <p>3.-</p>	<p>1. fá#4 [dó#3] somente voz grave (pausa de semínima na voz superior).</p> <p>2. acorde no terceiro tempo: si2-sib3-ré4-fá#4 [fá#2-fá3-lá3-dó#4]</p> <p>3. indicações de <i>f</i> e <i>dim. súbito</i>.</p>
c. 33	<p>1.-</p> <p>2. melodia na voz mais aguda (mi3-ré#3).</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5. pausa de colcheia para ambas as vozes no 2º tempo.</p>	<p>1. acréscimo de notas na 2ª colcheia sol#2-ré4-mi4 [ré#3-lá3-si3] e na 4ª colcheia (sol#).</p> <p>2. melodia na voz mais grave (possível devido à tonalidade de lá menor).</p> <p>3. arraste da última colcheia para o c. 34.</p> <p>4. indicação de <i>p</i>.</p> <p>5. duas pausas escritas, uma para cada voz.</p>
c. 34	<p>1. melodia grave com notas de acompanhamento no 2º (si2) e 3º tempo (lá3 e dó#4).</p> <p>2. marcato nas três semínimas da voz aguda.</p>	<p>1. melodia em oitavas.</p> <p>2. sem marcatos.</p>
c. 35	<p>1. sol#3 e si3 na última colcheia.</p> <p>2. de sol#2 e ré3 são colcheias.</p> <p>3. hastes da melodia superior na 2ª, 3ª e 6ª colcheias do compasso.</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p>	<p>1. apenas mi4 [si3] na última colcheia.</p> <p>2. dó#3 [sol#2] é semínima e sol3 [ré3] é semínima pontuada.</p> <p>3. hastes da 2ª a 6ª colcheias.</p> <p>4. marcato na 4ª colcheia.</p> <p>5. indicação de crescendo</p>
c. 36	<i>Repetição literal do c. 1 e c. 26</i>	

	<p>1.-</p> <p>2. apojetura na 1ª colcheia.</p> <p>3. notas sol#3 e si3 na 6ª colcheia.</p> <p>4. pausa omitida no segundo tempo.</p> <p>5. sem marcatos.</p> <p>6.-</p>	<p>1. acompanhamento descendente em oitavas na 2ª, 3ª e 4ª colcheias.</p> <p>2. apojetura na 2ª colcheia.</p> <p>3. nota mi4 [si3] dobrada.</p> <p>4. pausa de semínima.</p> <p>5. marcatos na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª colcheias.</p> <p>6. indicação de <i>marcado</i>.</p>
c. 37	<p>1. nota si2 na 5ª colcheia.</p> <p>2. notas ré#3 e fá#3 na 6ª colcheia.</p> <p>3.-</p> <p>4. enarmonia, nota ré3 escrita como voz grave (haste para baixo).</p> <p>5. dó#3 no início do compasso é colcheia.</p> <p>6. marcato na 1ª colcheia.</p>	<p>1. mi2 (oitava abaixo).</p> <p>2. nota ré#3 na 5ª e fá#3 na 6ª colcheia.</p> <p>3. ligado entre a 1ª e 2ª nota da voz aguda.</p> <p>4. nota fá##3 [dó##3 ou ré3] escrita como voz aguda (haste para cima).</p> <p>5. fá#3 [dó#3] é semínima pontuada.</p> <p>6. marcato na 1ª e 5ª colcheias.</p>
c. 38	<p><i>Ver divergências de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1.-</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4. arco abaixo do compasso, com indicação de quiáltera de dois.</p>	<p><i>Ver divergências de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. apojetura para a 5ª colcheia.</p> <p>2. arrastes entre a 1ª e 3ª colcheia.</p> <p>3. indicações de <i>crescendo</i> e <i>sf</i>.</p> <p>4.-</p>
c. 39	<p><i>Ver divergências de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. arco indicandio de quiáltera de três abaixo do primeiro tempo.</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5. barra dupla ao final do compasso.</p>	<p><i>Ver divergências de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1.-</p> <p>2. arraste entre fá4-sol4 [dó4-ré4].</p> <p>3. apojetura sobre mi2 na 4ª colcheia.</p> <p>4. indicações de <i>f</i>, <i>ten</i>, <i>dolce</i> e <i>rall</i>.</p> <p>5. barra simples.</p>
c. 40	<p>1. mudança de armadura, tonalidade de sol maior.</p> <p>2. enarmonia, nota mib3 na 3ª colcheia.</p>	<p>1. continua em lá maior [mi maior].</p> <p>2. sol#3 [ré#3].</p>

	<p>3.nota si3 na 5ª colcheia.</p> <p>4.-</p> <p>5. voz grave são semínimas.</p> <p>6.-</p>	<p>3. nota dó4 [sol3].</p> <p>4. ligado entre 5ª e 6ª colcheia.</p> <p>5. semínimas pontuadas.</p> <p>6. indicações de <i>p</i> e <i>a tempo</i>.</p>
c. 41	<p>1. primeiro baixo é nota lá2.</p> <p>2. notas mib3-si3-sol4 na 4ª colcheia.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5. baixos semínimas.</p>	<p>1. nota fá3 [dó3].</p> <p>2. sol#3-dó4-dó5 [ré#3-sol3-sol4].</p> <p>3. ligado entre 2ª-3ª e 5ª-6ª colcheia.</p> <p>4. indicações de decrescendo e <i>rall. poco</i>.</p> <p>5. semínimas pontuadas.</p>
c. 42	<p>1. volta da tonalidade para mi maior.</p> <p>2. notas na voz superior são sol#4-mi5, formando intervalo simples (de sexta).</p> <p>3.-</p>	<p>1. continua em lá maior [mi maior].</p> <p>2. dó#4-lá5 [sol#3-mi5], intervalo composto (de décima terceira) devido à utilização de harmônicos na nota mais aguda.</p> <p>3. indicações de <i>el canto</i> na linha dos harmônicos, <i>p</i> e <i>a tempo</i>.</p>
c. 43	<p>1. a melodia continua em intervalos simples, realizada com sons naturais.</p> <p>2. utilização de harmônicos naturais na 4ª e 5ª colcheia.</p> <p>3. notas da última colcheia estão com hastes para cima (voz aguda).</p> <p>4. divergência de notas entre 2ª e 5ª colcheias, respectivamente: si3-sol#3-sol#3-si3 e mi4.</p> <p>5. pausas da voz aguda omitidas na 2ª metade do compasso.</p>	<p>1. intervalos compostos devido à utilização de harmônicos.</p> <p>2. harmônicos naturais na 3ª, 4ª, 5ª e 6ª colcheias.</p> <p>3. nota com haste para baixo (acompanha).</p> <p>4. notas (som real) mi4-lá4-dó#5-mi5 [si3-mi4-sol#4-si4] entre a 3ª e 6ª colcheias.</p> <p>5. pausas escritas.</p>
c. 44	<p>1.-</p> <p>2.-</p> <p>3. todas as notas com a haste para cima, indicando uma melodia aguda em intervalos de sexta.</p>	<p>1. utilização de harmônicos oitavados.</p> <p>2. indicações de <i>sempre p</i> e <i>el canto</i> nos harmônicos.</p> <p>3. hastes para cima e para baixo, indicando divisão em duas vozes.</p>
c. 45	<p>1. colcheias do acompanhamento divididas em duas tercinas, como em 6/8.</p> <p>2. pausas da voz superior omitidas na 2ª</p>	<p>1. divisão em duas mais quatro colcheias, como em 3/4.</p> <p>2. pausas notadas.</p>

	<p>metade do compasso.</p> <p>3. 2ª nota da melodia [ré#5] é semínima.</p> <p>4. diferente ordem das notas entre a 3ª e 6ª colcheias, respectivamente: ré#4-si3-lá4-fá#4.</p> <p>5.-</p>	<p>3. sol#5 [ré#5] é colcheia.</p> <p>4. mi3-sol#3-si3-ré4 [si3-ré#4-fá#4-lá4].</p> <p>5. indicação de crescendo.</p>
c. 46-47	1.-	1. indicações de <i>pp lontano e misterioso</i> .
c. 48	<p><i>Ver mudanças texturais e de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1.-</p> <p>2.-</p>	<p><i>Ver mudanças texturais e de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. marcato em todas as notas.</p> <p>2. indicação de <i>ff</i>.</p>
c. 49	<p>1. escrita em colcheias (apenas o si4 é semínima).</p> <p>2. baixo lá2 na 2ª metade do compasso.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>1. figurações de maior duração.</p> <p>2. baixo mi2 [si2] e sustentação da nota lá3 tocada no 1º tempo do compasso.</p> <p>3. marcato na 1ª e 3ª colcheias.</p> <p>4. indicações de decrescendo e <i>ff</i>.</p>
c. 50	<p>1. intervalos mais distantes entre avoz inferior e a superior.</p> <p>2.-</p>	<p>1. vozes intervalarmente mais próximas.</p> <p>2. indicação <i>pp</i>.</p>
c. 51	<p>1. acorde do 2º tempo inclui nota si3.</p> <p>2. marcatos em todos os tempos na voz aguda.</p> <p>3.-</p> <p>4. dobramentos de si3 no 1º e 3º tempo.</p>	<p>1. a nota que seria mi4 [si3] é removida do acorde.</p> <p>2. marcatos em todos os acordes nas vozes aguda e grave.</p> <p>3. indicação de <i>ff</i>.</p> <p>4. sem dobramento.</p>
c. 52	<p>1.-</p> <p>2. nota sol#4 é semínima.</p> <p>3. notas dó#3 e sol#2 são colcheias.</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p>	<p>1. as notas ré#3 e sol#3 são removidas do primeiro acorde [seriam sol#3 e do#4 em lá maior].</p> <p>2. nota dó#5 [sol#4] é colcheia.</p> <p>3. notas com hastes de colcheia e de semínima.</p> <p>4. ligado entre a 1ª e 2ª colcheia.</p> <p>5. indicações de <i>ff</i> e <i>p subito</i>.</p>
c. 53	1. acorde na 1ª colcheia, além do baixo mi2.	1. sem acorde.

	2.-	2. indicação <i>pp</i> .
c. 54	1. acorde inicial com quatro notas. 2. notas si ³ -ré ⁵ a partir do 2 ^a tempo; terça maior e quinta justa do acorde de sol maior. 3.- 4.- 5. a partir do 2 ^o tempo apenas hastes para cima, indicando uma voz aguda.	1. acorde com seis notas. 2. notas dó ⁴ -mi ⁴ -sol ⁴ [sol ³ -si ³ -ré ⁴] tríade maior em estado fundamental. 3. indicações de <i>sf</i> , <i>crescendo</i> e <i>f strident</i> . 4. na 1 ^a semínima traço indicando ataque de polegar. 5. divisão de hastes para cima e para baixo, indicando duas vozes
c. 55	<i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i> 1.-	<i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i> 1. indicação de <i>près du chevalet</i> .
c. 56	<i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i> 1.- 2. barra simples ao final do compasso.	<i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i> 1. indicações de <i>crescendo</i> e <i>f</i> . 2. barra dupla.
c. 57	1. fórmula de compasso continua 3/4. 2. notas lá ⁴ e dó ⁵ na 2 ^a colcheia. 3. mi ⁵ é semínima. 4.- 5.- 6. pausas da voz superior são omitidas. 7.- 8. texto rasurado não identificado.	1. fórmula de compasso muda para 6/8. 2. nota fá ⁴ [dó ⁵]. 3. mi ⁵ é colcheia. 4. pela tessitura do manuscrito, a melodia a partir da 3 ^a colcheia seria na oitava acima; também daqui começa o efeito de <i>pizzicato</i> . 5. ligado entre 1 ^a e 2 ^a colcheias. 6. pausas escritas. 7. acento em ré ³ na 3 ^a colcheia. 8. indicações de <i>sf</i> , <i>f</i> e <i>decrecendo</i> .
c. 58	1.- 2.- 3.- 4.- 5. barra simples ao fim do compasso.	1. continuação do c. 57: melodia oitava abaixo em relação ao Ms.MMB, <i>pizzicato</i> e <i>decrecendo</i> . 2. ligado entre as duas primeiras semicolcheias. 3. acento em lá ² [mi ³], primeira nota do compasso. 4. indicação de <i>dim</i> . 5. barra dupla.
c. 59	1. fórmula de compasso continua em 3/4.	1. fórmula do compasso retorna a 3/4.

	<p>2. tessitura mais grave da melodia.</p> <p>3.-</p> <p>4. as duas colcheias iniciais têm haste para cima, indicando uma voz.</p> <p>5.-</p> <p>6.-</p>	<p>2. tessitura mais aguda.</p> <p>3. acréscimo das notas mib3-fá#3 [sib2-dó#3] no 3º tempo.</p> <p>4. colcheias com duas hastes, indicando dobramento de vozes.</p> <p>5. acento no 3º tempo.</p> <p>6. indicações de <i>f</i> Nat. e <i>ff</i>.</p>
c. 60	<p>1.escala descendente em tessitura mais aguda.</p> <p>2.escrito em uma linha melódica.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p> <p>6.-</p> <p>7.-</p>	<p>1. tessitura mais grave.</p> <p>2.escrito em duas linhas melódicas (são notadas as pausas para a voz superior).</p> <p>3. acréscimo das notas ré3-fá3 [lá2-dó3].</p> <p>4. ligado entre a 1ª e 2ª colcheias.</p> <p>5. acento na 1ª e 3ª colcheias.</p> <p>6.<i>pizzicato</i>.</p> <p>7. indicação de <i>sf</i> e decrescendo.</p>
c. 61	<p>1-</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>1.continuação das indicações de <i>pizzicato</i> decrescendo do c. 60.</p> <p>2. indicação de <i>dim</i>..</p> <p>3. acento na 1ª nota.</p> <p>4. ligado entre a 1ª e 2ª nota.</p>
c. 62	<p>1. mudança de armadura de clave, volta a mi maior.</p> <p>2. omissão das pausas da divisão em duas vozes (hastes).</p> <p>3. baixo dó#3 no 2º tempo é semínima.</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p> <p>6. marcatos no 1ª e 2ª tempos.</p>	<p>1. esta mudança ocorre no c. 63.</p> <p>2. pausas notadas.</p> <p>3.baixo ré3 [lá2] é mínima</p> <p>4. ligado entre o 2ª e 3ª tempos.</p> <p>5. indicação de <i>f</i> e Nat.</p> <p>6.-</p>
c. 63	<p><i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. baixo inicial é semínima.</p>	<p><i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. baixo inicial é mínima pontuada com indicação de arpejo.</p>

	<p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>2. mudança de tonalidade, volta a lá maior.</p> <p>3. indicações de <i>fff</i>, <i>poco rall.</i> e <i>pesante</i>.</p> <p>4. acento no 2º tempo.</p>
c. 64	<p><i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. a melodia em tessitura intermediária; dó#4.</p> <p>2.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p><i>Ver mudanças de notas em aparato crítico.</i></p> <p>1. melodia em tessitura intermediária e grave fá#2 e fá#3 [dó#3 e dó#4], com dobramento de oitavas.</p> <p>2. acréscimo de pausa na voz superior 3ª semínima.</p> <p>3. marcato na 3ª semínima.</p> <p>4. indicações de <i>ff</i>, <i>sf</i> e decrescendo.</p>
c. 65	<p>1. enarmonia na 2ª, 4ª e 5ª colcheia, respectivamente, sib3, láb3 e sol3.</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p>	<p>1. notas ré#3, dó#3 e si#3 [lá#, sol# e fá##]</p> <p>2. <i>pizzicato</i>.</p> <p>3. indicação de decrescendo.</p>
c. 66	<p>1. notas do 1º acorde mi2-sol3-sol#4-mi5.</p> <p>2. acordes do 1º e 2º tempo são semínimas.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>1. notas dó3-mi3-lá3-dó#4-lá4 [sol3-si3-mi4-sol#4-mi5].</p> <p>2. acordes são colcheias.</p> <p>3. staccatos nas tercinas do 3º tempo.</p> <p>4. indicações de <i>mf</i> e <i>rall. poco</i>.</p>
c. 67	<p>1. divergência rítmica dos baixos e acordes: na 2ª colcheia de cada tempo.</p> <p>2. acorde na 2ª metade do compasso.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p>	<p>1. baixo no 1º tempo e acorde na 2ª fusa.</p> <p>2. acorde omitido.</p> <p>3. indicações de <i>a tempo</i>, <i>f</i> e <i>sf</i>.</p> <p>4. ligados instrumentais nas primeiras notas de cada tempo.</p> <p>5. marcato na 2ª semicolcheia.</p>
c. 68	<p><i>Idem tópicos 1, 2 e 3 do c. 67.</i></p> <p>1.-</p> <p>2.-</p>	<p><i>Idem tópicos 1, 2 e 3 do c. 67.</i></p> <p>1. ligado instrumental nas três primeiras notas.</p> <p>2. portamento ao final.</p>
c. 69	<p>1. fórmula de compasso 6/8.</p>	<p>1. fórmula de compasso 3/4.</p>

	<p>2. escala cromática descendente em oitavas.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p> <p>5.-</p> <p>6.-</p>	<p>2. escala cromática descendente não oitavada.</p> <p>3. nota dó#3 e lá2, no 2º e 3º tempo, respectivamente, escritas uma oitava abaixo.</p> <p>4. acorde no início do compasso (arpejado).</p> <p>5. indicações de <i>sf</i>, <i>accel.</i>, <i>ff</i> <i>seco</i> e crescendo.</p> <p>6. ligados no 2º e 3º tempos.</p>
c. 70	<p><i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i></p> <p>1.-</p> <p>2.-</p>	<p><i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i></p> <p>1. respiração ao final do compasso.</p> <p>2. indicações de <i>ff</i>, <i>seco</i> e crescendo.</p>
c. 71	<p>1. acordes de seis notas;</p> <p>2. nota mais aguda [mi4] é fundamental da tonalidade.</p> <p>3. 2ª metade do compasso com divisão rítmica em semicolcheias.</p> <p>4. indicação de <i>rasgueado</i>.</p> <p>5. marcato na 3ª semicolcheia.</p> <p>6.-</p>	<p>1. acordes de cinco notas;</p> <p>2. nota mais aguda é [mi4] é quinto grau da tonalidade.</p> <p>3. divisão rítmica em colcheias e fusas.</p> <p>4. <i>ff</i>, <i>rasgueado</i>, crescendo e <i>sf</i>.</p> <p>5. acento no 2º tempo.</p> <p>6. as cinco notas finais são ligadas.</p>
c. 72	<p><i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i></p> <p>1. duas apojaturas na 2ª metade do compasso.</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p><i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i></p> <p>1. uma apojatura.</p> <p>2. indicações de <i>f</i>, crescendo e <i>sf</i>.</p> <p>3. acento na 4ª colcheia;</p> <p>4. ligado entre as cinco últimas notas.</p>
c. 73-74	<p>1.-</p>	<p>1. repetição dos c. 71-72.</p>
c. 75	<p>1. 1ª nota é ré4.</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>1. sol3 que pelo contexto instrumental seria ré3, modificando a melodia principal.</p> <p>2. remoção das notas que seriam dó3 e sol3 [sol2 e ré3] na 2ª colcheia.</p> <p>3. remoção das notas que seriam ré3 e sol3 [lá2 e ré3] na 5ª colcheia.</p> <p>4. apogiatura e arraste com ataque duplo de</p>

		polegar no início do compasso.
	5.-	5. indicações de <i>sempre ff</i> e <i>Più vivo</i> .
c. 76	1. última nota é si3. 2.- 3.- 4.-	1. nota mi5 [seria si4]. 2. marcato nos quatro primeiros acordes. 3. indicações de <i>pesante</i> , <i>ten.</i> e <i>rall.</i> 4. apogiatura na 5ª colcheia.
c. 77	<i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i> 1.- 2.-	<i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i> 1. indicações de arpejados, <i>sf</i> e <i>pesante</i> . 2. <i>casi</i> fermata ao final do compasso.
c. 78	<i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i> 1. -	<i>Ver divergência de notas no aparato crítico.</i> 1. indicações de <i>ff</i> <i>decidido</i> . 2. acento no 1º acorde.
c. 79	1. duas notas, mi2 e mi3. 2. fermata.	1. duas notas mas a mais grave é dobrada lá2 , lá 2 e lá3 [mi2, mi2 e mi3]. 2. sem fermata. 3. indicação de arpejado e <i>fff</i> .

Quadro 6 – Vidala

	Ms.MMB	EME.V	EME.P
-	<p>1.</p> <p>2. <i>a la señorita Maria Luisa Anido.</i></p> <p>3. <i>marcadamente rítmico, sin lentitud.</i></p> <p>4. -</p>	<p>1. <i>Dans la spiritualité de musiques argentines virtuellement incaïques.</i></p> <p>2. <i>A Maria Luisa ANIDO.</i></p> <p>3. <i>Marcadamente rítmico sin lentitud.</i></p> <p>4. indicação de andamento mínima igual a 69.</p>	<p>1. <i>Dans l'esprit de musiques argentines virtuellement incaïques.</i></p> <p>2. -</p> <p>3. <i>Ritmico ma non lento.</i></p> <p>4. -</p>
Anacruse	<p>1. <i>ff</i></p> <p>2. nota lá3.</p> <p>3. sem marcato.</p>	<p>1. <i>ff</i></p> <p>2. notas lá2 e lá3.</p> <p>3. marcato em lá3.</p>	<p>1. <i>f</i></p> <p>2. notas lá1 e lá2.</p> <p>3. marcato em lá1.</p>
c. 1	<p>1. -</p> <p>2. marcato nos três tempos.</p>	<p>1. -</p> <p>2. marcato nos três tempos.</p>	<p>1. <i>In arpeggio di Guitare</i></p> <p>2. marcato na voz grave na primeira e segunda mínima, na voz aguda na primeira mínima.</p>
c. 2	<p>1. marcatos na voz aguda.</p> <p>2. ligados entre as semínimas do segundo e terceiro tempo.</p> <p>3. -</p>	<p>1. idem.</p> <p>2. -</p> <p>3. arpejo no 1º tempo.</p>	<p>1. marcatos nas vozes grave e aguda.</p> <p>2. -</p> <p>3. idem.</p>
c. 3	<p>1. nota lá3 na voz intermediária.</p> <p>2. marcato agudo no 1º tempo.</p>	<p>1. nota ré2.</p> <p>2. marcatos no 1º e 3º tempo.</p>	<p>1. nota lá3.</p> <p>2. marcato no 1º tempo; marcato grave no 1º e 2º tempo.</p>
c. 4	<p>1. -</p> <p>2. marcato nos três tempos.</p> <p>3. lá2-lá3-lá4 no 3º tempo.</p> <p>4. pestana C6^a.</p>	<p>1. arpejo no 1º tempo.</p> <p>2. idem.</p> <p>3. idem.</p> <p>4. B.VI (tal divergência ocorre em todas as indicações de pestana).</p>	<p>1. idem.</p> <p>2. no 1º e 2º tempo.</p> <p>3. lá2-lá3; para o piano seria fácil mais uma oitava.</p> <p>4.-</p>

c. 5	1. – 2. ré2 no 1º tempo. 3. duas indicações de pestana.	1. arpejo no 1º tempo. 2. idem. 3. uma indicação.	1. idem. 2. fá1. 3. -
c. 6	1. sem arpejo. 2. melodia fá4 breve pontuada. 3. marcato no 1º tempo.	1. arpejo no 1º e 2º tempo. 2. idem. 3. idem.	1. sem arpejo. 2. melodia fá3 mínima e ré3 breve. 3. nos três tempos.
c. 7	1. <i>sempre f.</i> 2. lá2 no 2º tempo.	1. idem. 2. idem.	1. <i>f.</i> 2. lá0 e lá1.
c. 9	1. lá2 no 2º tempo.	1. idem.	1. lá0 e lá1.
c. 10	1. dó#4 da melodia é breve pontuada. 2. marcato nos tempos 1 e 2. 3. nota mi3.	1. breve e pausa de mínima. 2. idem. 3. idem.	1. breve pontuada. 2. sem marcato. 3. sem nota mi (lá0, lá1 e lá2 e dó#3).
c. 11	1. lá 2 e lá3 no 2º tempo.	1. idem.	1. lá1 [e sib2, breve no 1º tempo].
c. 12	1. lá 2 e lá3 no 2º tempo.	1. idem.	1. lá1 [e sib2, breve no 1º tempo].
c. 15	1. <i>súbito mp.</i> 2. -	1. idem. 2. -	1. – 2. adaptação do trecho, c. 15-16, contraponto a duas vozes.
c. 16	1. dobramento do ré3.	1. ré3 e dó#3	1. arpejo contém dó#3 e ré3, além de fá#3 <i>Contraponto continua</i>
c. 17	1. – 2. indicação de cordas soltas	1. – 2. não escreve	1. marcato no tempo 2 2. -
c. 18	1. fá3 breve pontuada. 2. sol#2 no tempo 2. 3. sem arpejo. 4. -	1. fá3 breve. 2. idem. 3. idem. 4. sinal do ataque simultâneo de polegar nos tempos 2 e 3.	1. breve pontuada. 2. ré1. 3. arpejo nos tempos 1 e 2. 4. -

c. 19	<p>1. si³ breve no tempo 1.</p> <p>2. cabeças de nota triangulares, números 12 e texto <i>harmonicos</i>.</p> <p>3. –</p> <p>4. -</p>	<p>1. si³ mínima no tempo 1; nesta nota faltou a notação do bequadro.</p> <p>2. cabeças de nota triangulares e <i>XII</i>.</p> <p>3. –</p> <p>4. -</p>	<p>1. breve.</p> <p>2. –</p> <p>3. <i>pp</i>.</p> <p>4. portamento com notas sol#4, lá4 e lá#4.</p>
	<p>1. –</p> <p>2.-</p> <p>3. dó#4 da quarta semínima não tem digitação do harmônico e é escrito com a cabeça no formato adotado para som natural; escrito sobre a linha <i>harmonicos</i>.</p>	<p>1. –</p> <p>2. em sib³ mínima no tempo 1 faltou a notação do bequadro.</p> <p>3.-</p>	<p>1. portamento com notas sol#4, lá4 e lá#4.</p> <p>2.-</p> <p>3.-</p>
c. 20	<p>1. sol#2 e sol#3 [digitação na sexta e quarta cordas].</p> <p>2. a melodia passa de harmônico para som natural a partir da quarta semínima.</p> <p>3. acordes arpejados nos tempos 1 e 3.</p> <p>4. –</p> <p>5. escrito <i>sonidos naturales</i> nas notas ré2 e lá2.</p>	<p>1. sol#2 [digitação dedo 2 na sexta corda].</p> <p>2. idem.</p> <p>3. tempo 3.</p> <p>4. –</p> <p>5.-</p>	<p>1. sol#2 e sol#3 .</p> <p>2. como o piano não faz o efeito de harmônicos, continua com sons naturais.</p> <p>3. tempo 3.</p> <p>4. marcato no tempo 2.</p> <p>5.-</p>
c. 21	<p>1.</p> <p>2. fá4 no tempo 1 é mínima.</p> <p>3. -</p>	<p>1. indicações de digitação a mais: ré4 (tempo 2) e lá3 (tempo3).</p> <p>2. idem.</p> <p>3. marcato na terceira mínima.</p>	<p>2. breve.</p> <p>3. –</p> <p>4. além das duas notas das versões para violão, há uma terceira nota ré nos tempos 1 e 2. Em compensação no tempo 3, nota lá, é tocada oitavada ao violão (no piano é dobrada, o que resulta na produção de um único ataque).</p>

c. 23	1. <i>apenas mas animado e come prima.</i> 2. <i>ff.</i>	1. <i>Poco più mosso e come prima.</i> 2. <i>ff.</i>	1. <i>Poco più animato.</i> 2.- 3. marcatos em ambas as pautas.
c. 24	1. ligados entre semínimas. 2. sem arpejos.	2. arpejo na primeira mínima.	2. segunda e terceira mínima.
c. 25	1. fá3 primeiro tempo breve. 2. marcato no fá3 primeiro tempo. 3. lá2, lá3 e lá 4 no terceiro tempo.	1. mínima. 2. marcato em lá4 terceiro tempo. 3. idem	1. breve. 2. idem manuscrito, fá3. 3. lá2 e lá3.
c. 26	1. arpejado tempos 1 e 2. 2. lá2, lá3 e lá 4 no terceiro tempo. 4. sem digitação.	1. idem. 2.- 3.- 4. repete digitação.	1. tempo 1. 2. lá2 e lá3. 3. marcatos em ambas as pautas. 4.-
c. 27	1. acorde de seis notas no primeiro tempo. 2. ré3 mínima nos tempos 2 e 3.	1. idem. 2. idem.	1. acorde de cinco notas. 2. ré2 breve no segundo tempo.
c. 28	1. melodia fá4 breve pontuada. 2. marcato no segundo tempo.	1. idem.	1. fá3 mínima e ré3 breve.
c. 29	1. indicação de digitação para mi4, corda solta. 2. <i>f</i>	1. - 2. -	1. - 2. <i>f</i>
c. 30	1. fá4 breve. 2. - 3. acorde de seis notas. 4.-	1. mínima. 2. portamento para segundo tempo. 3. idem. 4.-	1. breve. 2.- 3. acorde de cinco notas. 4. lá2 breve no primeiro tempo.

c. 31	<p>1.-</p> <p>2.-</p> <p>3. acorde arpejado primeiro tempo.</p>	<p>1. digitação do lá3 terceiro tempo.</p> <p>2.-</p> <p>3. idem.</p>	<p>1.-</p> <p>2. mi oitavado grave no segundo tempo com ligadura para c. 31.</p> <p>3. sem arpejado.</p>
c. 32	<p>1. acorde do primeiro tempo sem sol dobrado [sol2].</p> <p>2. ré3 mínima no primeiro tempo.</p> <p>3.-</p> <p>4.-</p>	<p>1. sol 2 e sol3.</p> <p>2. idem.</p> <p>3. mais digitação.</p> <p>4.-</p>	<p>1. sol2 e sol1.</p> <p>2. ré2 breve.</p> <p>3.-</p> <p>4. ligadura de expressão a partir dos fá# do segundo tempo.</p>
c. 33	<p>1. lá3 do primeiro tempo tem escrita confusa; mínima pontuada; pode ter sido breve pontuada ou mínima.</p> <p>4. ataque simultâneo de polegar no terceiro tempo.</p>	<p>1. lá3 mínima</p> <p>4. -</p>	<p>1. lá2 breve pontuada</p> <p>2. primeiro tempo com ligadura de expressão do c. 31.</p> <p>3. marcato nos tempos 2 e 3.</p> <p>4. -</p>
c. 34	<p>1. sib2 no primeiro tempo; nota levemente rasurada e anotado por Pujol.</p> <p>2. dó4 riscado no terceiro tempo.</p> <p>3.-</p>	<p>1. lá2.</p> <p>2. sem dó4.</p> <p>3. marcato nos três tempos.</p>	<p>1. lá1.</p> <p>2. dó4 [também inclui mi3 no acorde].</p> <p>3.-</p>
c. 35	<p>1. fá4 é breve no primeiro tempo.</p> <p>2. sem marcato.</p> <p>3.-</p> <p>4. acorde de três notas no terceiro tempo.</p>	<p>1. mínima e pausa de mínima.</p> <p>2. marcato no primeiro tempo.</p> <p>3. portamento para o segundo tempo [motivo do corte de fá4?].</p> <p>4. idem.</p>	<p>1. breve.</p> <p>2. marcato no segundo e terceiro tempo.</p> <p>3.-</p> <p>4. acorde de quatro notas.</p>

c. 36	1. – 2.- 3.-	1. – 2.- 3. marcato no segundo tempo [único sem ataque de melodia].	1. mi oitavado grave no segundo tempo com ligadura para c. 36. 2. melodia oitavada. 3.-
c. 37	1. – 2.- 3.- 4.-	1.- 2. digitação no primeiro tempo. 3.- 4.-	1. melodia oitavada (exceção à nota dó#4). 2.- 3. fá# graves segundo tempo com ligadura para c. 37. 4. marcato no segundo tempo.
c. 38	1. lá3 breve pontuada. 2. digitação parece ter sido colocada depois por Pujol, impossibilitando figura rítmica acima citada; acrescenta # no dó. 3.- 4.-	1. mínima. 2.- 3. portamento a partir do ré3 do terceiro tempo. 4. colchete de ataque simultâneo de polegar nos tempos 2 e 3.	1. breve pontuada. 2.- 3.- 4.-
c. 39	1. <i>f</i> 2.- 3.- 4.-	1.- 2.- 3. portamento fá-lá, do c. anterior. 4.-	1. <i>Cantando</i> . 2. marcato no tempo 1. 3.- 4. acordes arpejados no 1º e 3º tempos.
c. 40	1. ré2 e fá3 breves pontuadas. 2.-	1. ré2 breve pontuada e fá3 mínima. 2. portamento para segundo tempo.	1. idem Ms.MMB. 2.-
c. 41	1. marcatos acima e abaixo. 2. lá2 digitado com dedo 2. 3. nome de nota mi rasurado/escrito no terceiro tempo.	1. só acima. 2. <i>digitação estranha de casa 5 no segundo tempo</i> . 3.-	1. acima e abaixo. 2.- 3.-

c. 42	1. confuso se é nota ré3, lá2 ou ambas no primeiro tempo. 2.-	1. ré3. 2. marcato no primeiro tempo.	1. ré3. 2.-
c. 43	1. último acorde rasurado/escrito nomes de notas. 2.-	1. último acorde digitado. 2.-	1.- 2. melodia lá-sol oitavada.
c. 44	1. ré2 e fá3 breves pontuadas. 2. fermata no segundo tempo. 3.- 4.- 5.-	1. ré2 breve pontuada e fá3 mínima. 2.- 3.- 4. apogiatura e portamento para o tempo 2. 5.-	1. ré1 e fá2 breves pontuadas. 2. fermata no primeiro e segundo tempos. 3. sem arco de crescendo decrescendo. 4.- 5. melodia oitavada.
c. 45	1. uma nota fá3 nos dois primeiros tempos; um mi no terceiro tempo. 2. sem digitação no terceiro tempo. 3. rasura no terceiro tempo (lá ré mi)	1. idem. 2. com digitação. 3.-	1. melodia oitavada: duas notas fá (fá2 e fá3); duas notas mi (mi2 e mi3). 2.- 3.-
c. 46	1. sem digitação. 2. ré2 e ré3 no 1º tempo. 3. ré2.	1. com digitação. 2. idem. 3. idem.	1.- 2. ré1, ré2 e ré3. 3. ré0 no 2º tempo.
c. 47	1.- 2. marcatos no 1º e 2º tempos.	1.- 2. nos três tempos.	1. texto: <i>Primo</i> . 2. nos três tempos (no terceiro tempo também na voz inferior).
c. 48	1. ligados entre as semínimas. 2. marcato no segundo tempo. 3.-	1.- 2. marcato nos três tempos. 3.-	1.- 2. marcato tempos 2 e 3. 3. arpejo na pauta inferior nos tempos 2 e 3 (lá1 e ré2)

c. 49	1. nota lá ² no tempo 1. 2. sem marcatos.	1. nota ré ³ no tempo 1. 2. marcato no tempo 1.	1. lá ¹ . 3. marcato no tempo 3.
c. 50	1. marcato nos três tempos em ambas as vozes. 2. sem arpejados.	1. três tempos da voz superior. 2. arpejados nos tempos 1 e 2.	1. idem Ms.MMB. 2. idem.
c. 51	1. sem arpejado. 2. marcatos nos três tempos. 3. dobramento varia entre de lá ² e sol ³ nos tempos 2 e 3. 4. -	1. arpejo no primeiro tempo. 2. idem. 3. idem. 4. poco rit. e crescendo neste compasso	1. sem arpejado. 2. nas quatro semínimas. 3. melodia em três oitavas. 4. poco rit. e crescendo até o final da obra.
c. 52	1. <i>fff</i> 2.-	1. idem. 2.-	1. <i>fff</i> aparece no c. 53. 2. a partir daqui escrito em três pautas.
c. 53	1. resolução do dó ^{#3} em ré ³ . 2. [<i>fff</i> no c. 51].	1. idem. 2. idem.	1. Ataque da nota ré ⁰ . 2. <i>fff</i>
Textos.	<i>Nota. El trazo [abarcando varias notas indica que son dadas todas por um solo impulso del pulgar</i>		

	<p><i>Querido amigo: por no tener mi copista a mano estos dias y por andar algo gripado le envio [????] copia y com mal punho. Si fuera ella ininteliglibledigameselo, le inviaré outra primorosa pero al respecto me ando sin [??] pues la Vidala V. ??? Cariños. Alfonso Broqua. Paris, marzo 5 1927</i></p> <p>Amigo Llobet. Si tiene alguna duda haga el obsequio de numerar el campás en que la encuentre y escribalo que se la aclararemos. El exceso de trabajo que tengo estos dias [??] de que se le mande esta copia que tiene el gran interes de ser hecha por el autor com gran cariño pero em momento em que la gripa no deja andar la pluma tan libremente como la musica exige.</p>		
--	--	--	--

APÊNDICE 4 – Edição de *Chacarera*

Chacarera

A Regino Sainz de la Maza

Digitação de Cauã Canilha e Daniel Wolff

Alfonso Broqua



Animato y ritmico (♩ = 132)

6ª corda em F#4

15 *f* *pizz.*

$\frac{1}{2}C1$ $\frac{1}{2}C5$ C1 C3

19 *cantabile* *nat.*

C5

23

$\frac{1}{2}C13 C7$ C3 C5

27 *pizz.*

$\frac{1}{2}C8$

31 $\frac{1}{2}C1$ -----

$\frac{1}{2}C1$ -----

$\frac{1}{2}C5$

ff

APÊNDICE 5 – Edição de *Milongueos*

Milongueos

A Andrés Segovia

Digitação de Cauã Canilha e Daniel Wolff

Alfonso Broqua

Moderato e rítmico (♩ = 63)

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Moderato e rítmico' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (5, 9, 12, 16) and a common time signature of 8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 for natural. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). Articulation includes accents (^) and slurs. The piece concludes with a *pesante* marking. Chord changes are noted as C7, C6, and C5 in the later systems.

20

23

poco dolce

f scherzando

26

mp

poco espressivo

30

Vivo

ff

ritmico

pizz.

35 *ff* $\frac{1}{2}C5$

subito p *come scherzando*

41 *f* $\frac{1}{2}C8$ *espress.* *mp*

45 *poco meno* *ff* $\frac{1}{2}C11$ *subito à tempo*

49 *mp* *cresc.*

70 *rit.* *subitop* *scherzando* *pizz.*

74 *C2* *mp cantado* *mf* *come primo*

78 *mp* *p*

81 *ff*

84

87

subitop *cresc.*

90

sempre tenuto

93

cresc sino al fine

19

23

26

30

35

38

sf *f* *p*

42

p *sempre p*

46

pp lontano e misterioso *ff* *pp*

51

ff *p subito* *pp* *sf* *f* *f*

57

sf *f* *f* *ff* *sf*

62

f *fff* *ff* *sf* *mf*

67

f *sf*

69

C2

71

rasgueado

ff *f* *sf* *sempre ff*

74

C9 C7 C9 C4

sf *sf* *ff* *fff*

APÊNDICE 7 – Edição de *Vidala*

Vidala

A Maria Luisa Anido

Digitação de Cauã Canilha e Daniel Wolff.

Alfonso Broqua

No espírito de músicas virtualmente incas

Marcadamento rítmico, sin lentitud (♩ = 69)

ff

sempre f

súbito mp

7

14

19

C6

C7

VI

C1

C2

C2

C6

apenas mas animado
come prima

23

ff

29

f *ff*

35

f

41

mp

48

poco rit. *fff*