

## COMPARAÇÕES ENTRE FONTES MANUSCRITAS E EDITADAS DOS ESTUDOS Nº 2 E 3 PARA VIOLÃO DE CAMARGO GUARNIERI

**Marcelo Fernandes Pereira**  
 Universidade de São Paulo – USP  
 Doutorado em Música  
 Processos de Criação Musical  
*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

### Resumo

O presente artigo procura descrever as diferenças entre as partituras editadas e as fontes manuscritas dos *Estudos 2 e 3* para violão solo de Camargo Guarnieri (1907 – 1993). Esses manuscritos encontrados no arquivo pessoal do compositor, atualmente locado no IEB — Instituto de Estudos Brasileiros — da Universidade de São Paulo são autógrafos de Guarnieri, mas tampouco temos certeza se são os mesmo manuscritos enviados para edição. O problema enfocado neste artigo se origina da prática das edições/ revisões realizadas por instrumentistas, cujos objetivos de adaptação da obra ao idiomático instrumental se contrapõe a uma versão fiel à notação do autor. Em se tratando de compositores não violonistas, as alterações muitas vezes se fazem necessárias, contudo a falta de um texto crítico musicológico faz com que a versão elaborada pelo revisor constitua a única versão da obra, enquanto deveria ser apenas uma proposta, aberta a discussões ulteriores, realizadas por outros pesquisadores. Assim, nosso objetivo em relação à comparação desses manuscritos com a edição é fornecer uma fonte prática para que intérpretes — de posse da edição comercial — possam elaborar suas próprias versões. As comparações realizadas nesse artigo permitirão — além da investigação da própria dinâmica de elaboração desses manuscritos — verificar o grau de proficiência da escrita instrumental do autor, uma vez que os manuscritos aqui utilizados expressam — se não de forma definitiva, pelo menos de algum determinado momento — o plano do autor para cada obra. Serão realizadas observações quanto às causas e efeitos dessas alterações em relação à exequibilidade e a questões idiomáticas do instrumento e serão também consideradas as implicações dessas modificações em relação ao discurso musical. Para tanto, realizaremos uma introdução contendo breve contextualização histórica dos estudos em questão.

**Palavras-chave:** violão; Camargo Guarnieri; edições de partituras.

### Contextualização

Cronologicamente, podemos dividir a obra para violão de Guarnieri em dois blocos: o primeiro, contendo as peças *Ponteio* (1944), *Valsa Chôro n.1* (1954) e *Estudo n. 1* (1958); e o segundo, englobando os *Estudos n. 2 e 3* (1982) e a *Valsa Chôro n. 2* (1986) (VERHAALLEN, 2001, p. 366). Esses dois blocos pertencem a dois diferentes períodos da história do violão no Brasil, já que nos anos quarenta e cinquenta do século passado havia poucos cursos de violão institucionalizados e o repertório nacional escrito por



compositores que tivessem alguma repercussão fora do limitado ambiente violonístico brasileiro era escasso (BARTOLONI, 2001). Já nos anos oitenta — década de composição das três últimas peças de Guarnieri —, o violão encontrava-se em situação próxima à que conhecemos em nossos dias, contando com professores nas principais universidades, tendo presença nos festivais de música e certa representatividade na programação das séries de concertos. Além disso, o repertório brasileiro para violão cresceu em quantidade, qualidade e diversidade estilística no período compreendido entre a composição do *Estudo nº 1* e do *Estudo nº 2*. Compositores como Guerra-Peixe, Mignone, Gnatalli, Almeida Prado e Edino Krieger produziram obras de fôlego para o instrumento nesse ínterim (GLOEDEN, 2002).

Os *Estudos nº 2* e *3* foram escritos a pedido do violonista e musicólogo Angelo Gilardino (1941) após Guarnieri ter passado vinte e quatro anos sem escrever para violão. Encontramos no acervo do IEB-USP um conjunto de missivas no qual há correspondência passiva e ativa entre Guarnieri e Gilardino, que revela importantes fatos a respeito das obras e do que representava o violão para o compositor. Em uma das cartas (10/05/1983), Gilardino propõe uma única alteração no *Estudo nº 2*, no compasso 21, solicitando a exclusão de uma nota de execução impossível. Há ainda um pedido de exclusão de notas no *Estudo nº 3*, sob a alegação de que a melodia seria prejudicada, caso essas alterações não ocorressem. A resposta de Guarnieri é de 24/05/1983, e contém o agradecimento pelas alterações e a recomendação de que seus sinais de dinâmica, ligaduras de frase e articulações fossem obedecidas. O autor ainda se justifica dizendo que não é violonista e por fim diz que as obras já estão prontas para edição, que ocorre no ano seguinte.

### **Estudo nº 2**

No acervo do IEB há duas versões de manuscrito desse estudo, sendo a primeira uma partitura sem digitação assinada pelo autor em 06/10/1982, e a segunda, uma cópia dessa partitura, na qual há digitações escritas também à mão, contudo com outra caligrafia e também algumas correções de notas e rasuras. A edição foi realizada pela Edizione Musicale Berben, sob n. de catálogo E.2468 B, juntamente com a do *Estudo n.3* e foi revisada e digitada por Ângelo Gilardino.

A comparação abaixo se refere apenas às diferenças entre o manuscrito não digitado (autógrafo do compositor) e a edição. Isto porque a digitação do segundo manuscrito é de autoria desconhecida e muito diferente da digitação da edição (de toda a peça, apenas quatro compassos não apresentam diferenças de digitação), o que nos leva a crer que não se trata da digitação de Gilardino (o revisor da editora). Dessa forma, optamos por marcar, entre parênteses, apenas as resoluções desse segundo revisor (que digitou o segundo manuscrito), quando essas resoluções implicarem em mudanças de notas, já que, como veremos, essas mudanças se dão em trechos onde são necessárias na obra —



trechos nos quais o revisor também foi obrigado a fazer alterações. Para referência de cada nota, considerando a textura contínua de colcheias das peças, será considerado o aspecto métrico e em seguida, será especificado entre parênteses o nome da nota para evitar quaisquer confusões. Para indicar cada compasso analisado, será utilizada a letra C, seguida do número de compasso.

C1	a indicação de caráter está escrita em português: <i>Tranquilo</i> ; não há nenhuma das duas marcações de crescendo; não há nenhuma das duas ligaduras de frase sobre cada grupo de colcheias; a dinâmica <i>Forte</i> está marcada acima da fórmula de compasso;
C2	não há nenhuma das duas marcações de crescendo; não há nenhuma das duas as ligaduras de frase sobre cada grupo de colcheias;
C3	o acorde do início do segundo grupo de quatro colcheias contém uma nota lá a mais (essa nota foi apagada do segundo manuscrito - de digitação desconhecida - deixando o acorde em questão, de desse outro manuscrito, idêntico ao da edição); Sobe esse acorde há também um acento; não há ligadura de frase;
C4	não há ligadura de frase;
C5	não há sinais de crescendo e decrescendo;
C6	não há nenhuma das três ligaduras de articulação;
C7	não há a ligadura de frase que termina em C8;
C8	não há a ligadura de frase que termina em C9;
C10	não há ligadura de frase;
C11	não há sinais de crescendo e decrescendo; não há nenhuma das três ligaduras;
C13	não há nenhuma das duas ligaduras; não há nenhum dos três acentos;
C14	não há sinal de crescendo; não há nenhuma das duas ligaduras de articulação;
C15	não há nenhuma das duas ligaduras;
C16	não há nenhuma das duas ligaduras; não há sinal de crescendo;
C17	o <i>rallentando</i> se inicia sobre o segundo acorde (quarta colcheia); o crescendo se inicia sobre a segunda colcheia; há acentos sobre cada acorde;
C18	não há marcação de dinâmica;
C19	não há marcação de dinâmica; não há marcação de <i>crescendo</i>
C20	não há acentos sobre o primeiro acorde; não há nenhuma das ligaduras de frase;
C21	não há nenhuma das ligaduras de frase; o segundo acorde (5ª colcheia) possui uma nota sib entre o mi e o ré do baixo; a notação deixa dúvidas se o bemol está escrito sobre o ré ou sobre esse si, contudo por exclusão, concluímos ser sobre o si (o segundo manuscrito é digitado como se esse ré fosse natural e o si bemol, permitindo a execução completa do acorde, sem exclusão de notas);
C22	não há acentos; não há ligaduras de articulação;
C23	não há ligaduras de frase;
C24	não há ligaduras de articulação;
C25	não há ligados nas tercinas; não há sobre acorde na penúltima colcheia: as notas réb e si não constam no manuscrito;
C26	não há ligaduras de articulação;
C27	não há ligaduras de articulação;
C28	não há ligaduras de articulação; há , antes do C29, um sinal de DC al coda - a conclusão, ainda que sem a reescrita dos compassos é idêntica á edição;

Quadro 1. Estudo n° 2.



Sobre as diferenças de notas entre os manuscritos e a edição, podemos afirmar que a mudança do C3 foi necessária, já que a execução do acorde não era possível. Já a mudança ocorrida no C21 nos parece ser um equívoco, confirmado pelo autor: o entendimento do bemol sobre a nota si faria com que o acorde fosse possível tal qual está na edição, contudo, se fosse entendido sobre o ré, seria realmente necessária a exclusão do si — como de fato ocorreu na edição. Um agravante à nossa teoria — de que o bemol está sobre o si — é o fato de que o próprio Gilardino se seu ao trabalho de transcrever o compasso 21 em carta a o autor datada de 12/05/1983, pedindo a exclusão do si natural sob a alegação de inexequibilidade e o próprio autor — em resposta à citada carta — permitiu a alteração (como se o bemol estivesse sobre o ré) e se explicou ao revisor dizendo que não era violonista. Teria Guarnieri respondido a Gilardino sem consultar seu próprio manuscrito?

A última diferença de nota encontrada é o acorde do último tempo do C24, que não se encontra no manuscrito. Trata-se de um acorde perfeitamente adequado ao idiomático composicional do autor, mas que não foi escrito pelo mesmo. Esse acorde inclusive auxilia na realização do crescendo indicado pelo autor, mas constitui mais uma vez um traço de ingerência segoviana (ver considerações finais), cujo objetivo é potencializar as possibilidades do instrumento.

Temos ainda a questão das dinâmicas e articulações: muitas dinâmicas e marcações de *crescendo* foram feitas pelo autor, entretanto, a partitura estava completamente sem ligaduras, sendo suas adições, de responsabilidade do editor. Na maioria das vezes, essas adições aclararam o entendimento do texto musical, contudo apontamentos específicos sobre a relação dessas adições e o fraseado da peça só poderiam ser realizados após a análise musical completa do *Estudo* e essa análise não é possível num artigo como o aqui proposto.

### 3. Estudo nº 3

Mais uma vez, encontramos duas diferentes versões manuscritas desse estudo, sendo uma digitada e outra não digitada. Como esses dois estudos foram encomendados, revisados e editados por Gilardino numa mesma empreitada, seria natural que essas versões manuscritas fossem semelhantes ou se dessem pelo mesmo caso, contudo esta forte hipótese não se concretiza, pois a caligrafia da digitação do *Estudo nº 2* não é a mesma do *Estudo nº 3*. Outra dessemelhança é o fato de que as notas das duas versões do *Estudo nº 2* são idênticas, ou seja, a segunda versão do manuscrito do *Estudo nº 2* é apenas uma cópia digitada da primeira, enquanto no *Estudo nº 3*, a versão não digitada (1ª versão) traz algumas alterações de acordes inexequíveis, que demonstram



sinais de apagamento de notas enquanto a segunda versão manuscrita traz uma partitura sem sinais de apagamentos ou rasuras — com uma digitação de caligrafia distinta da digitação da segunda versão do manuscrito do *Estudo n°2* — e ainda proposições de alterações em alguns acordes, escritos a lápis e em outro pentagrama.

Pelo fato de que as diferenças entre as versões dos manuscritos abarcam também diferenças de notas — e não somente de digitação, como no *Estudo n° 2* — realizaremos uma comparação entre ambas as versões manuscritas e a partitura editada. O quadro abaixo traz duas colunas comparativas — em relação à edição — sendo que a coluna da esquerda se refere ao manuscrito não digitado e a da direita, ao manuscrito digitado. Pelos mesmos motivos que não analisamos a digitação do *Estudo n° 2*, vamos nos abster de comparar as diferenças entre as digitações neste capítulo (apenas para citar, verificamos diferenças de digitação em relação ao manuscrito, nos compassos 3 e 4 e dos compassos 6 a 21, ou seja, na maior parte da obra).

compassos	versão manuscrita sem digitação	versão manuscrita digitada
C3	Através de uma linha pontilhada, o <i>crescendo</i> é conduzido ao forte do C5;	Através de uma linha pontilhada, o <i>crescendo</i> é conduzido ao forte do C5;
C13	O fá do baixo do 1º tempo consta como fá #;	O fá do baixo do 1º tempo consta como fá #;
C14	Não há o sinal de <i>crescendo</i>	Não há o sinal de <i>crescendo</i>
C15 e 16	Não há as marcações de acentuação sobre as notas do pedal de mi no baixo, contudo há uma linha pontilhada sob todo o trecho;	Não há as marcações de acentuação sobre as notas do pedal de mi no baixo, contudo há uma linha pontilhada sob todo o trecho;
<b>C17</b>	o último acorde não apresenta a nota lá e a nota si natural é marcada si b; há sinais de rasura nesse acorde e também no segundo acorde; a marcação de dinâmica é de <i>crescendo</i> e não de <i>decrescendo</i> e o <i>rallentando</i> não consta do manuscrito;	o segundo acorde contém um ré natural na voz intermediária, escrito à tinta. Esse mesmo acorde é recopiado em pentagrama separado, com caligrafia idêntica à caligrafia da digitação, contudo excluindo a nota ré; da mesma forma, último acorde contém um bemol na nota si da voz intermediária (na edição o si é natural). O acorde é recopiado a lápis, também com caligrafia idêntica à da digitação, com a exclusão da nota lá e a manutenção do si b; a marcação de dinâmica é de <i>crescendo</i> e não de <i>decrescendo</i> e o <i>rallentando</i> não consta do manuscrito;
C18	o acorde do primeiro tempo é notado sem o si natural da voz intermediária (apenas com o si b da voz aguda): há sinais de rasura;	o acorde do primeiro tempo é recopiado a lápis em pentagrama a parte, com a exclusão da nota si (bequadro) da voz intermediária
C19	há sobre o compasso uma indicação em italiano “ <i>come cadenzia</i> ”;	
C21	o segundo acorde não apresenta o mi da sexta corda, que foi rasurado;	

C22	a despeito de o manuscrito ser idêntico à edição, há rasuras nos dois acordes em colcheias (4ª e 7 colcheias);	os acorde em colcheias (4ª e 7 colcheias) apresentam, cada um, duas notas a mais na voz intermediária. São elas respectivamente: dó/sol b e dó b/fá b. Esses acordes são recopiados a lápis, em pentagrama a parte de forma idêntica à da edição.
C23	o acorde da quarta colcheia apresenta rasura;	o acorde da quarta colcheia, de forma análoga ao compasso anterior, apresenta a tinta a nota mi b na voz intermediária, que não consta da edição. Já a solução proposta a lápis, em pentagrama a parte mantém esse mi b e exclui do dó da voz superior;
C43	o si b do primeiro acorde consta como natural no manuscrito; a despeito ter as mesmas notas da edição, há á uma rasura no segundo acorde;	
C44	o harmônico final não consta do manuscrito;	

### Quadro 2. Estudo nº 3.

Após a comparação das duas versões manuscritas acima, podemos concluir que o manuscrito digitado traz à tinta a marcação autógrafa do compositor, sobre a qual foi realizada uma revisão a lápis, provavelmente por um violonista. Do ponto de vista mecânico, alterações propostas a lápis são necessárias no compasso 17 — dada a impossibilidade de execução do trecho ao violão, da forma como foi escrito pelo autor — mas não se justificam nos C18, 22 e 23, já que a escrita original do autor é perfeitamente praticável no violão. As diferenças entre a digitação da edição e a digitação desse manuscrito, encontradas em praticamente toda a obra e as diferentes soluções dadas aos acordes inexequíveis do C17 e ainda a diferente adaptação do acorde do C23 em relação à edição nos levam a concluir que essa versão não corresponde a revisão de Gilardino.

A versão sem digitação apresenta rasuras (marcas de apagamento) nos mesmos pontos em que o manuscrito digitado foi alterado a lápis, contudo, as soluções não são idênticas e nem tampouco são idênticas à edição. Já os sinais de dinâmica são idênticos em ambas as versões e apresentam as mesmas divergências com a edição. Assim, podemos dizer que cada manuscrito representa uma diferente revisão da obra, provavelmente realizada por distintos violonistas sobre uma mesma partitura autógrafa de Guarnieri. Se sobre a versão digitada, entendemos não se tratar da revisão de Gilardino sobre versão não digitada, do mesmo modo, podemos afirmar quase com certeza, que não foi realizada por Gilardino, dada as diferenças encontradas na comparação entre esse manuscrito e a edição nos C17, 18 e 23. Assim, versão não digitada poderia ter sido feita por qualquer outro revisor ou mesmo pelo autor, após consulta a um violonista — isto porque as alterações da versão não digitada se dão, na maioria das vezes, em pontos onde a execução violonística demandava algum acerto da escrita, seja por impossibilidade ou dificuldade de execução.

Resumindo, as notas e demais marcações à tinta da versão digitada desse estudo pode ser entendida como a idéia original do autor, que escreveu acordes executáveis (na verdade, de difícil execução) e que tampouco foram mantidos integralmente na edição. A comparação entre esse manuscrito e a edição nos permitirá um entendimento de quais alterações foram realizadas por Gilardino, considerando, contudo, esse resultado como passível de questionamento, já que não tivemos acesso à versão enviada por Guarnieri a Gilardino. Conseqüentemente, a versão não digitada assume um status secundário neste trabalho, constituindo uma possível versão autorizada pelo autor — já que ela apresenta semelhanças com a edição e que as alterações foram feitas à tinta em uma partitura que foi mantida no arquivo de Guarnieri. Contudo, cujas alterações foram propostas, muitas vezes sem necessidade, por um revisor — provavelmente, um violonista próximo ao compositor.

Um olhar mais minucioso para a comparação entre a edição e a fonte manuscrita digitada nos revela que:

- o fa# do baixo do compasso 13 representa um equívoco do revisor, pois a nota pretendida pelo autor é fá natural e esse equívoco altera consideravelmente a harmonia do trecho. Esse poderia ser o motivo conclusivo para afirmarmos que essa digitação não é de Gilardino, pois a digitação do manuscrito foi feita com uma pestana na segunda casa (considerando então, o fá #) e o revisor não poderia se equivocar quanto à nota, após digitá-la corretamente (a digitação da edição considera o fá natural);
- as *tratinas* constantes da edição nos compassos 15 e 16 podem ser entendidas como um equívoco de interpretação da solicitação do autor de manutenção da dinâmica *forte* iniciada no compasso anterior. Apesar de fora das convenções, esse tipo de marcação é comum em seus manuscritos para violão e possivelmente foi incompreendido pelo revisor, já que no compasso três, a mesma classe de marcação é excluída da edição.
- o si natural do último acorde do C17, encontrado na edição deve ser entendido como uma opção do revisor: o compositor escreveu nesse acorde a nota lá e a nota sib soando harmonicamente — o que é impossível no violão. A solução do revisor foi tocar a nota lá e a nota si natural, contudo esta última não estava escrita no manuscrito. Esta opção, a pesar de contraditória pode ser entendida como uma tentativa de padronização do editor, já que no penúltimo compasso, o acorde é reexposto, nesse caso, com si natural. Mesmo entendendo as razões do editor, fica claro que o autor pretendia diferenciar os compassos, sendo o primeiro com si bemol e o segundo com si natural.

- os acordes dos C22 e 23 constituem uma ingerência de visão mecânica do revisor, já que a partitura original apresenta bruscas, mas possíveis mudanças de posição e a opção do revisor se deu a partir da busca de uma solução mais cômoda, mesmo que para isso fosse necessária a exclusão de notas escritas pelo compositor.
- as demais diferenças são de pouca relevância para a compreensão do discurso musical e os demais acréscimos do editor serviram para aclarar a idéia musical do autor.

### Considerações finais

Como não temos certeza de que esses foram os mesmos manuscritos enviados para a editora, não há como afirmar de forma definitiva que as diferenças entre esses manuscritos e as edições foram alterações do revisor da edição, contudo a própria comparação aqui realizada e a consulta às cartas escritas entre o compositor o revisor nos atestam que esses manuscritos são semelhantes à partitura enviada pelo compositor para fosse revisada e editada. Pelo fato do revisor escrever os compassos a serem alterados em carta, concluímos que Gilardino não enviou a partitura alterada por carta, já que caso o tivesse feito, não faria sentido recopiar os compassos no teor da carta. Aliado a isso, o fato desses manuscritos conterem digitações e alterações (com finalidade de tornar a obra exequível as obras) com lógica oposta à edição excluem a possibilidade desses manuscritos digitados e alterados terem sido as partituras que retornaram de Gilardino, após a revisão. Logo, como já afirmado, consideramos essas manuscritos como cópias da partitura enviada para o editor, que receberam uma segunda revisão paralela — de um violonista até agora desconhecido — mas cujas propostas apresentam menos ingerências no teor da obra, constituindo assim, uma fonte para que intérpretes possam construir suas interpretações.

Por fim, registramos a importância do trabalho de Angelo Gilardino, que com seu profundo conhecimento do repertório violonístico e aguçado senso estético, reconheceu o *Estudo n.1* e na *Valsa-Choro n. 1*, compostos nos anos cinquenta, como obras de interesse e que mereceriam continuidade (GILARDINO, 1988). Assim, seu labor resultou no acréscimo de duas obras ao diminuto catálogo violonístico (composto por apenas por seis peças) de um compositor que é considerado um dos pilares do nacionalismo brasileiro. Suas revisões tampouco estavam, à época, fora da prática das edições ligadas ao repertório violonístico e ainda, muitas alterações são realmente necessárias, dadas as impossibilidades mecânicas que apresentam. Outras alterações são ainda ligadas à adequação da idéia do compositor ao idiomático das obras. Essa visão de revisão violonística foi herdada de Andrés Segóvia, que em seu trabalho de comissionar e revisar obras de

compositores não violonistas freqüentemente sugeria para os compositores as mudanças de notas ou mesmo a exclusão de trechos sobre a alegação de que seriam inexeqüíveis (GLOEDEN, 1996). Contudo, a despeito das mudanças do mestre espanhol sempre resultarem idiomáticas no violão, sua alegação de inexequibilidade nem sempre procedia. Dessa forma, se a edição de Gilardino não apresenta fidelidade absoluta aos manuscritos que se encontram no IEB, demonstra fidelidade à proposta musical do compositor, no contexto onde estão inseridas. Mesmo assim, em todos os casos, as informações contidas em manuscrito autógrafo do compositor, aqui apontadas, permitirão que intérpretes possam construir suas próprias adequações idiomáticas — talvez sobre estudos da linguagem do compositor, talvez a partir da própria análise das obras para violão. Em outras palavras, esse artigo pretendeu disponibilizar informações que outras versões dos estudos em questão possam ser realizadas, mas de forma alguma estamos negando o valor da revisão de Gilardino, que representa a versão de um importante violonista e pesquisador do repertório do instrumento na segunda metade do século XX.

### Referências bibliográficas

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960*. Tese (Doutorado). Assis, SP: Unesp, 2000.

GILARDINO, Angelo. *Manuale di storia della chitarra. Vol 2 – La chitarra moderna e contemporanea*. 2ª ed. Ancona (Itália): Bérben Edizioni musicali, 1988.

GLOEDEN, Edelson. *O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segóvia*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2002.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Trad. Vera S. Camargo Guarnieri. São Paulo: Ed. da USP / Imprensa Oficial, 2001.



2 0850

al mio caro nipote Mario

## ESTUDOS n. 2 e n. 3

per chitarra

Ditraggiatura di ANGELO GILARDINO M. CAMARGO GUARNIERI

### ESTUDO n. 2

Tranquillo ♩ = 66

*p* *apressando aos poucos*

Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle Edizioni BERBEN - Ancona, Italia.  
 © Copyright 1964 by Edizioni BERBEN - Ancona, Italy.  
 Tutti i diritti di riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi.  
 È espressamente vietata la riproduzione fotografica o con qualsiasi altro procedimento, senza il consenso scritto dell'editore.  
 Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge (D.P.R. 633 del 22-4-41, artt. 171, 172, 173 e 174).

E. 2408 B.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Annotations in Roman numerals (C1, C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, C12, C13, C14, C15, C16, C17, C18, C19, C20, C21, C22, C23, C24, C25, C26, C27, C28, C29, C30, C31, C32, C33, C34, C35, C36, C37, C38, C39, C40, C41, C42, C43, C44, C45, C46, C47, C48, C49, C50, C51, C52, C53, C54, C55, C56, C57, C58, C59, C60, C61, C62, C63, C64, C65, C66, C67, C68, C69, C70, C71, C72, C73, C74, C75, C76, C77, C78, C79, C80, C81, C82, C83, C84, C85, C86, C87, C88, C89, C90, C91, C92, C93, C94, C95, C96, C97, C98, C99, C100) are placed above the notes. A circled '1' is also present. The tempo marking 'Tempo I' is written above the third staff. Boxed numbers '30' and '40' are placed above the staves. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

THOMAS B.



### ESTUDO n. 3

Sem Pressa  $\text{♩} = 66$

The musical score for 'ESTUDO n. 3' is presented in six staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a circled number 3. The second staff includes a *cresc.* (crescendo) marking and a circled number 4. The third staff features Roman numerals CVI and CIII, along with circled numbers 2 and 3. The fourth staff starts with a boxed number 10, includes Roman numerals CII, CI, CIII, and CI, and a *cresc.* marking. The fifth staff contains Roman numerals CIII and CIII, circled numbers 2, 3, 4, and 3, and a *rall.* (ritardando) marking. The sixth staff includes Roman numerals CIII, CIII, CIV, CI, and CI, circled numbers 3 and 5, and a *rit.* (ritardando) marking.

E. 3418 B.

CVIII - *ad lib.*

20 C1

*sonoro*

*rit.*

Tempo I

30

*cresc.*

*cresc.*

*roll.*

arm XII

*p*

E. 2468 B.

