UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DIOGO SALMERON CARVALHO

Transcrições para violão: soluções técnico-musicais para interpretação de obras
selecionadas de Claude Debussy e Maurice Ravel

SÃO PAULO

2012

DIOGO SALMERON CARVALHO

Transcrições para violão: soluções técnico-musicais para interpretação de obras
selecionadas de Claude Debussy e Maurice Ravel

Dissertação apresentada ao:
Programa de Pós-graduação em Música
da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo, como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Artes
Área de concentração: Processos de criação musical
Linha de pesquisa: Técnicas composicionais e
questões interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Edelson Gloeden

Escola de comunicações e artes
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 2012

Dedico este trabalho a meus irmãos

Agradecimentos

Prof. Dr. Edelton Gloeden, pela dedicação ao tema e ao violão.

Prof. Dr. Ricardo Ballesterio, pela orientação e sugestões.

Prof. Dr. Paulo de Tarso

Malena Carvalho, minha esposa, pela paciência e colaboração

RESUMO

Esta dissertação apresenta doze transcrições, realizadas pelo próprio autor, de obras selecionadas de Maurice Ravel e Claude Debussy. A realização das transcrições teve como referencial teórico a análise de duas das mais importantes transcrições da história do violão:

- *Siete Canciones Populares Españolas* – original de Manuel de Falla para piano e voz, transcritas para violão e voz por Miguel Llobet

- *Venetian Gondola Song* – original de Felix Mendelssohn para piano (livro I das *Canções sem palavras*, op. 19), transcrita por Francisco Tárrega

O livro *Guidelines for Style Analysis*, de Jan LARUE foi o referencial teórico para as análises musicais. Os comentários analíticos se restringem à sua relação com os processos de transcrição.

A arte da transcrição está diretamente associada ao violão e seu desenvolvimento. Uma perspectiva da história da transcrição para violão a partir do final do século XIX é apresentada e discutida. Soma-se a esta discussão a figura de Franz Liszt, um dos principais transcritores (para piano) da história da música.

As transcrições são analisadas a fim de se abordar a problemática que cada uma envolve. A “fidelidade musical” é o principal foco deste trabalho, ou seja, a realização dos elementos musicais e ideia estética da obra original em seu novo meio: o violão. Para isso é necessário realizar uma transcrição idiomática, e os processos utilizados para esta busca são também apresentados e discutidos.

Palavras-chave: transcrição, violão, interpretação, repertório, Ravel, Debussy

ABSTRACT

This dissertation presents twelve transcriptions, made by the own author, of selected works by Maurice Ravel and Claude Debussy. The realization of the transcriptions had as a theoretical referential the analysis of two of the most important transcriptions of the history of the guitar:

- *Siete Canciones Populares Españolas* – original work by Manuel de Falla for piano and voice, transcribed for guitar and voice by Miguel Llobet
- *Venetian Gondola Song* – original work by Felix Mendelssohn for piano (book I from the *Songs without words*, op. 19), transcribed by Francisco Tárrega

The book *Guidelines for Style Analysis*, by Jan LARUE was the theoretical reference for the musical analysis. The analytical comments are confined to their relationship with the processes of transcription.

The art of transcription is directly associated to the guitar and its development. A perspective of the history of transcription for the guitar starting at the middle of the XIX century is presented and discussed. Adds to this discussion the figure of Franz Liszt, one of the most important transcribers (for the piano) in the history of music.

The transcriptions are analysed in order to address the problem that each one involves. The “musical fidelity” is the main focus of this work, namely the realization of musical elements and aesthetic idea of the original work on its new instrument: the guitar. To achieve this is necessary to work on an idiomatic transcription, and the processes used on this quest are also presented and discussed.

Keywords: transcription, guitar, interpretation, repertoire, Ravel, Debussy

SUMÁRIO

Introdução	p. 10
Capítulo 1: A transcrição Tarreguiana	p. 13
1.1 Tárrega e seu tempo	p. 13
1.2 As transcrições de Tárrega	p. 19
1.3 Discípulos de Tárrega – Miguel Llobet e Emilio Pujol	p. 24
1.4 Andrés Segovia – continuidade do trabalho de Llobet	p. 26
1.5 A importância da transcrição para o violão	p. 27
Capítulo 2: Processos de transcrição utilizados	p. 31
2.1 <i>Siete Canciones Populares Españolas</i>	p. 32
2.1.1 Recursos utilizados na transcrição de <i>Sérénade Toscane</i>	p. 32
2.1.2 Recursos utilizados em <i>Mandoline</i>	p. 41
2.2 <i>Venetian Gondola Song</i>	p. 44
Capítulo 3: Análises das transcrições realizadas	p. 49
3.1 <i>Menuet sur le nom d'Haydn</i> - Maurice Ravel	p. 50
3.2 <i>Clair de Lune</i> - Claude Debussy	p. 58
3.3 <i>Golliwogg's cake walk</i> - Debussy	p. 72
3.4 <i>La Plus Que Lente</i> - Debussy	p. 81
3.5 <i>The Little Nigar</i> - Debussy	p. 89
3.6 <i>La fille aux cheveux de lin</i> - Debussy	p. 93
3.7 <i>Pavane de la Belle au bois dormant</i> - Ravel	p. 97
3.8 <i>Prélude</i> - Ravel	p. 102
3.9 <i>The Little Shepherd</i> - Debussy	p. 107
3.10 <i>À la manière de...Borodine (valse)</i> - Ravel	p. 111
3.11 <i>Pavane pour une infante défunte</i> - Ravel	p. 119
3.12 <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i> - Debussy	p. 127
Conclusão	p. 141
Bibliografia	p. 142
Anexo I: Partituras das transcrições realizadas	p. 145
1 <i>Menuet sur le nom d'Haydn</i> - Maurice Ravel	p. 145
2 <i>Clair de Lune</i> - Claude Debussy	p. 147
3 <i>Golliwogg's cake walk</i> - Debussy	p. 152
4 <i>La Plus Que Lente</i> - Debussy	p. 156
5 <i>The Little Nigar</i> - Debussy	p. 161
6 <i>La fille aux cheveux de lin</i> - Debussy	p. 164
7 <i>Pavane de la Belle au bois dormant</i> - Ravel	p. 166
8 <i>Prélude</i> - Ravel	p. 167
9 <i>The Little Shepherd</i> - Debussy	p. 168

10 <i>À la manière de...Borodine (valse)</i> - Ravel	p. 170
11 <i>Pavane pour une infante défunte</i> - Ravel	p. 173
12 <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i> - Debussy	p. 177
Anexo II: Partituras das transcrições realizadas para o capítulo 2	p. 182
1 <i>Sérénade Toscane</i> - Gabriel Fauré	p. 182
2 <i>Mandoline</i> - Gabriel Fauré	p. 187
Anexo III:	p. 192
<i>Venetian Gondola Song</i> – Original – Felix Mendelssohn	p. 192
Transcrição de Tárrega	p. 193
Anexo IV: Lista de transcrições para violão de obras de Ravel e Debussy	p. 195

INTRODUÇÃO

Os três objetivos principais desta dissertação são:

- a realização da transcrição para violão de 12 obras selecionadas, originais para piano, de Claude Debussy e Maurice Ravel.
- demonstrar os recursos utilizados para as transcrições realizadas
- avaliar cada uma das transcrições, discutir os argumentos prós e contra sua realização e compará-las com as transcrições e processos de referência.

O referencial teórico de transcrição deste trabalho é baseado na análise de duas transcrições, de dois dos maiores transcritores e compositores para violão: Francisco Tárrega e Miguel Llobet.

A análise musical é amparada no livro de Jan LA RUE: *Guidelines for Style Analysis*. A escolha deste livro se justifica pelo argumento de que este trabalho não propõe uma análise complexa de cada uma das músicas estudadas. Nesse sentido, o livro supracitado é bastante versátil, pois possibilita o foco em elementos específicos, além de basear a análise (segundo Ricardo BALLESTERO) essencialmente na escuta – elemento fundamental para a realização de uma transcrição.

As transcrições deste trabalho têm como meta a “fidelidade musical” às obras escolhidas, e para isso existe a constante busca por uma transcrição idiomática, que seja adequada ao violão.

A prática da transcrição é provavelmente tão antiga quanto a prática da música instrumental, seja na adaptação de obras vocais para instrumentos (MORAIS, Luciano César: 2007, p. 30), seja na adaptação de obras originais para outros instrumentos ou formações. “(...) *é inerente ao ofício de músico (...) o contínuo dimensionamento de novas possibilidades performáticas.*” (COSTA, Gustavo: 2006, p. 01).

Apesar da prática da transcrição ser muito antiga, sua aceitação nem sempre foi grande. Franz Liszt, talvez o músico cuja prática de transcrições é a mais conhecida da história da música, transcreveu para piano imenso repertório, dos mais variados estilos e épocas – no qual se inserem todas as sinfonias de Ludwig van Beethoven, por exemplo.

“Como no caso de Beethoven, também com Berlioz a preservação do ‘espírito do original’ é invariavelmente o objetivo de Liszt. A audácia do arranjo da *Symphonie fantastique* (1833) fica evidente não só na bem-sucedida transformação da orquestração em termos pianísticos como em sua qualidade pura e simplesmente como documento pianístico, como Schumann não deixou de observar: ‘Liszt empreendeu seu arranjo com tal talento e entusiasmo que ele pode ser considerado uma obra original, um *résumé* de seus estudos aprofundados, uma verdadeira escola prática de execução de partes orquestrais no piano. Essa arte da reprodução, tão diferente do empenho detalhista do virtuose, os diferentes tipos de toque

que exige, o uso inteligente do pedal, a clara interpretação das diferentes vozes, a compreensão global das massas orquestrais – em suma, a captação de recursos e possibilidades até agora ocultas no piano só pode ser obra de um mestre (...)’ ” (WATSON p. 168)

Uma das possíveis críticas direcionadas à arte de transcrever recai sobre a não possibilidade de realizar completamente a obra transcrita em seu novo meio. Ora, é impossível realizar completamente a sinfonia n.9 de Beethoven ao piano, e o objetivo de Liszt não era esse, e sim transcrever a obra para o piano, de forma a preservar o “espírito do original”, e para isto utilizar todos os meios instrumentais disponíveis e necessários – como escreveu Schumann, acima. A transcrição não proporia a escuta completa da sinfonia n.9 de Beethoven, e sim uma nova forma de ouvir o original, uma forma pianística. A transcrição pode ter diversas funções, como veremos na história do violão, mas sua existência apenas como manifestação artística já é justificada.

O violão tem em sua história profunda ligação com o ato de transcrever. Essa relação tem bases ancestrais, e este é o tema do capítulo 1, que tem foco inicial no trabalho de Francisco Tárrega e seus discípulos. Para o violão do final do século XIX e primeira metade do século XX, a transcrição não foi somente uma busca estética ou artística: era necessário afirmar a qualidade do instrumento, que sofria de carência de repertório de grandes autores e também com o fato de ser considerado um instrumento inferior. Neste momento a técnica de transcrição para violão avançou muito, em conjunto com seu desenvolvimento como instrumento e aceitação do grande público da música erudita.

O capítulo 2 apresenta o referencial de transcrição a ser utilizado. As duas obras escolhidas são marcos na história da transcrição para o instrumento, além de estarem presentes no repertório dos violonistas até os dias de hoje. Neste capítulo os recursos de transcrição são listados e comentados, e uma análise dos mesmos é apresentada, a fim de se construir uma base teórica para a realização das transcrições deste trabalho.

O capítulo 3 apresenta cada uma das transcrições, num total de doze obras. As análises e forma de exposição do texto variam conforme as necessidades de cada obra. A vantagem de uma análise não estrita é poder ressaltar apenas os pontos importantes, e assim possibilitar uma leitura mais direta – daí a escolha do livro de LARUE. Este capítulo não propõe uma coletânea de análises, e sim uma sequência organizada. O critério desta organização está explicado no início do texto do capítulo 3. Outro importante elemento deste último capítulo é a discussão de procedimentos técnicos pouco usuais, ou até mesmo raros, que são utilizados na execução das obras.

¹ Citação do livro de WATSON: Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Leipzig, 1983, III, p.168.

Justifica-se a realização desta dissertação na grande importância que a transcrição exerce na história do violão, e que não está em vias de acabar – basta observar os programas de concerto dos violonistas contemporâneos, que continuam tocando obras não originais, apesar do considerável repertório original que foi construído ao longo do século XX e desta primeira década do século XXI.

Esta dissertação propõe também a inclusão de novas obras no repertório para o violão, através da publicação das transcrições realizadas (ver anexos I e II). Algumas delas são desconhecidas da bibliografia que pesquisamos (ver anexo IV) e outras propõem novos caminhos e escolhas para obras já anteriormente transcritas. A pesquisa realizada e os resultados também podem ser úteis como referência bibliográfica para a realização de transcrições para violão.

Capítulo 1 – A transcrição Tarreguiana

Francisco de Assis Tárrega Eixea (1852-1909) marca o início da era moderna para o violão. Após modificações de construção do instrumento, principalmente ao longo dos cem anos anteriores, como veremos adiante, Tárrega pode trabalhar em uma nova direção, e assim formar as bases do instrumento como conhecemos hoje. Seu trabalho levou ao violão, através de transcrições, obras de grandes autores, como Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Robert Schumann (1810-1856) e Frédéric Chopin (1810-1849), que não escreveram para o instrumento. Desta forma Tárrega renovou e ampliou as capacidades musicais do violão, redefiniu a técnica do instrumento e compôs uma obra que explorava o mesmo de uma forma nova para a época.

A arte da transcrição para violão (e seus congêneres) existe há muito tempo. Bach, por exemplo, transcrevia diversas de suas obras para diferentes formações ou solos, e isso incluía o alaúde. Outro momento relevante da transcrição para violão ocorre no início do século XIX, com Mauro Giuliani (1781-1829), Fernando Carulli (1770-1841), e principalmente Fernando Sor (1778-1839), com sua transcrição de seis árias da ópera *A Flauta Mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) em seu opus 19. Estes exemplos, apesar de importantes, não representam o que a transcrição passou a significar, com o trabalho de Tárrega, para a história do violão a partir da segunda metade do séc. XIX: apenas em sua obra a transcrição exerce um papel mais complexo e relevante, através da renovação e abordagem da sua técnica em um novo instrumento projetado por Antonio de Torres Jurado (1817-1892), aumento de seu repertório e novas possibilidades composicionais.

“Um grande número de transcrições surge porque intérpretes querem ampliar o repertório de instrumentos que, por uma razão ou outra, não foram favorecidos com um grande ou compensador corpus de composições originais.” (BOYD, *The Grove Dictionary*, 1980, tradução nossa).

1.1 Tárrega e seu tempo

O comportamento de Tárrega e sua relação com o mundo musical e cotidiano refletem-se em seu trabalho:

“O modo de vida de Tárrega é intrínseco à sua obra. Sua formação musical mais completa, aliada a um isolamento do mundo dos violonistas da época, proporcionaram-lhe uma obra inovadora para o instrumento, trazendo influências do piano e dos grandes mestres, que ele venerava” (CARVALHO, Diogo. Trabalho de conclusão de curso: ECA 2007. p. 7)

Tárrega teve também uma formação excelente: *“El sentido de Tárrega se habia formado, no em um ambiente guitarrístico, sino musical. Sus estudios de piano, solfeo y armonia sincronizados com los conciertos de Madrid, le habían apartado del medio común entre los guitarristas”*². Em reuniões musicais, que aconteciam em sua casa, Tárrega tinha até um quarteto de cordas, formado por amigos, que se dedicava ao repertório clássico e romântico.

Dentre as evoluções trazidas ou sistematizadas por Tárrega pode-se destacar:

- O uso efetivo do apoio dos dedos da mão direita para destaque de melodias,³
- A modificação da postura da mão direita – não mais a utilização o apoio do dedo mínimo no tampo do instrumento
- Definição de uma postura, com o violão apoiado sobre a perna esquerda, com o auxílio de um apoio,
- Ampliação de recursos tímbricos e expressivos, como harmônicos, efeitos percussivos, portamentos (arrastes), vibrato.
- *“(…)racionalização da digitação de obras para violão, antes raramente indicada nas partituras.”*(DUDEQUE, Norton: História do Violão. Editora UFPR, p.80)

Os programas de concerto de Tárrega quase sempre privilegiavam suas transcrições e suas composições, como mostra o programa abaixo.

² PUJOL, Emilio. Tárrega, Ensayo Biográfico: Lisboa , p.146.

³ O toque com apoio é um recurso utilizado para obter um timbre mais robusto e encorpado. Dentre suas principais funções está a possibilidade de destacar melodias, ou seja, a melodia é tocada com apoio, e as partes de acompanhamento não. O apoio acontece quando o ângulo de ataque do dedo em relação à corda é modificado, de forma que após o ataque o dedo se encoste na corda adjacente – no toque sem apoio isso não acontece.

Nouvelle Salle PLEYEL-WOLFF & C^{ie}
24, RUE ROCHECHOUART, 24

46

Dimanche 28 Novembre 1887, à 2 h. 1/2 précises
CONCERT

donné par

DON FRANCISCO TARREGA

avec le gracieux concours de

L'Estudiantina Française "LA LOMBARDE" Dir. SARABLO & CLAYTON

MM. Alfred et Jules COTTIN

et l'Estudiantina Espagnole Dir. JOSÉ FERNÁNDEZ

PROGRAMME

Une nuit à Grouade, fantaisie..... DUOT
exécutée par l'Estudiantina, La Lombarde.

2 A	Mélodie.....	VERDI
B	Romance.....	MEYERBEER
C	Sérénade.....	ALBENIZ
D	Étude Trémolo.....	GOTTSCHEK
E	Fantaisie Espagnole.....	TARREGA
	<i>D. Francisco TARREGA.</i>	

3	Bonjour Suzon, mélodie.....	MESSIAEN
	<i>MM. A. & J. COTTIN.</i>	

4	Poète et Paysan, ouverture.....	SUPPÉ
	<i>exécutée par l'Estudiantina FERNÁNDEZ.</i>	

5 A	Marina.....	ARRIETA
B	Menuet.....	BOLZONI
C	Rapsodie Espagnole.....	ALBENIZ
D	Seguidilles.....	ALBENIZ
F	Souvenirs d'Espagne.....	TARREGA
	<i>D. Francisco TARREGA.</i>	

6	Retraite Espagnole.....	RUIZ DEL PORTAL
	<i>exécutée par les 2 Estudiantinas réunies (30 exécs.)</i>	

Les Portes n'ouvriront pas avant 1 heure

PRIX DES PLACES 10 ET 5 FR.
Billets d'avance SARABLO 26, R. des Écoles

N^o 12

Stalle N^o 12
10 francs

Figura 1: Programa de um recital de Tárrega realizado em Paris no ano de 1887.

Os instrumentos de Tárrega foram construídos pelo luthier espanhol Antonio de Torres Jurado, desenvolvedor de um design revolucionário, que tinha como trunfo fundamental o sistema de barramento interno (leque), um conjunto de madeiras que reforçam o tampo do instrumento, como mostra a figura abaixo.

Figura 2

A respeito do trabalho de Torres:

“(...)Sua (Torres) mais importante contribuição foi a extensão do sistema de leque, porém ele também estabeleceu a distância vibrante das cordas em constantes 65cm e aumentou o tamanho do corpo. Desde o tempo de Torres tem sido prática comum que a largura do braço tenha pelo menos 5 cm na altura da pestana (próximo à casa I)(...)” (TURNBULL Harvey: The Guitar 1974:77, tradução nossa).⁴

⁴ “(...) His most important contribution was the extension of the fan-strutting system, but he also established the vibrating length of the strings at a constant 65cm. and increased the size of the body. Since the time of Torres it has also become standard practice to make the fingerboard at least 5 cm. wide at the nut.(...)” (TURNBULL, Harvey: The Guitar 1974:77).

O ganho de largura no braço do instrumento possibilitou maior uso de contraponto, além do uso facilitado de cordas soltas entremeando posições altas, recurso amplamente utilizado por Tárrega. A facilidade de movimento da mão esquerda gerou estes resultados.

Nas figuras seguintes, percebe-se como o novo instrumento possibilitou e até exigiu uma nova postura técnica das duas mãos. Em ordem: Matteo Carcassi (1792-1853), Dionisio Aguado (1784-1849) e Francisco Tárrega:

Figura 3

Figura 4

Francisco Tarrega

Figura 5

1.2 As transcrições de Tárrega

O intenso trabalho realizado por Tárrega em suas transcrições ajudou-o a descobrir e/ou criar novas possibilidades técnicas e musicais para o violão. O resultado deste trabalho se refletiu em suas composições e, somado à sua formação diferenciada, praticamente delineou o caminho musical e técnico do violão no início do século XX:

“La trascendencia de estas transcripciones estriba en que, al tener Tárrega que resolver los problemas que su interpretación le planteaba, hubo de perfeccionar su técnica, con la secuela de una mayor variedad y calidad en el repertorio y una mejor orientación del guitarrista; virtudes éstas que, mejorando la ejecución de obras precedentes, revelaban al compositor la más insospechada paleta de sonoridades expresivas que guarda en su ámbito la guitarra.” (PUJOL, Tárrega, Ensayo Biográfico, Lisboa, p. 233)

É interessante que um dos maiores violonistas da época de infância de Tárrega, Julián Arcas (1832-1882), que muito impressionou o jovem no ano de 1862, ao tocar em Castellón (cidade de Tárrega), também tocava transcrições, arranjos e adaptações: “*Sus programas (Arcas) eran integrados por Fantasías sobre motivos de óperas adaptadas por él a la guitarra; por obras originales de formas libres en el gusto de su época, Temas variados, Rondós, Polacas, etc. (...)*”.⁵

Em seu trabalho de transcritor, Tárrega abrange um repertório variado, que inclui árias de óperas, pequenas peças, estudos, música barroca, dentre outros:

“Recuerdo aún con intensa emoción como vibrava su (Tárrega) alma mientras arrancaba a la guitarra los dramáticos acentos de Beethoven en la *Marcha fúnebre a la memoria de un héroe*, de la Sonata XII; como agrandaba la sonoridad del instrumento en la ejecución del fúnebre y solemne cortejo del Preludio que Chopin compuso en Valldemosa; cuánta intensidad imprimía a las inquietas y apasionadas melodías de Schumann; cuánta gracia y elegancia a las frases de Haydn y Mozart...” (PUJOL, Tárrega, Ensayo Biográfico, Lisboa, p. 232)

Um exemplo de transcrição de Tárrega pode ser visto no capítulo 2, assim como a listagem de procedimentos por ele utilizados.

A obra *Oremus*, atribuída erroneamente a Tárrega, apresenta uma situação curiosa:

⁵ PUJOL, Emilio, Tárrega, Ensayo Biográfico, Lisboa , p.35

17. Endecha y Oremus, 2 preludios

Erroneously attributed to Tárrega "Oremus" is an arrangement of an extract from Robert Schumann's Phantasietanz No.5 in E Minor from "Albumblätter" op.124 published in 1836.

Figura 6

O comentário da figura acima faz parte do prefácio da edição completa da obra de Tárrega, editada pela Chanterelle⁶.

⁶ TÁRREGA, Francisco: The Collected Guitar Works, Volume II. 63 Reprints of Editions published after 1909 by Ildefonso Alíer – With a Critical Commentary by Rafael Andía. Chanterelle: 2000.

Endecha-Oremus
PRELUDIOS.

E. TÁRREGA.

6ª en Re.

so Alior, Editor, Madrid.

20

CH 1002

[-48-]

Figura 7: Partitura completa dos prelúdios *Endecha* e *Oremus*, na edição Chanterelle. Percebe-se no sexto sistema (início de *Oremus*) a citação de Schumann (figura 6, segundo sistema). O ritmo foi alterado, mas a linha melódica e a harmonia são praticamente iguais.

As transcrições de obras espanholas de seus contemporâneos foi também muito importante para Tárrega. PUJOL, em seu ensaio biográfico já citado, transcreve um trecho do livro *Volves musicals*, de Apeles MESTRES, um admirador de Tárrega:

“(…) Recuerdo haber escrito en otra ocasión que quando Albéniz le oyó (Tárrega) ejecutar su famosa *Serenata*, arreglada para guitarra por el próprio Tárrega, sintióse tan emocionado, tan sobrecogido, que no pudo menos de exclamar: <Esto es lo que yo había concebido!>” (PUJOL, Tárrega, Ensayo Biográfico, Lisboa, p. 104)

Outro recorte interessante da obra de Tárrega são seus experimentos como transcritor. Exemplo disso é este trecho da *Sinfonia n.º 7* de Beethoven, na figura abaixo. Provavelmente esta não é uma transcrição que Tárrega consideraria finalizada, pois além de ser praticamente impossível trazer à tona parte suficiente do material musical de uma sinfonia de Beethoven (que justificasse uma transcrição da obra completa), Tárrega não deu sequência a este trabalho com sinfonias de Beethoven, o que indicaria que esta transcrição específica seria apenas um experimento. Tárrega transcreveu também uma marcha de *Tannhäuser*, de Wagner, além obras de Berlioz, Bizet, dentre outros, com caráter experimental.

FRAGMENTO

DE LA 7ª SINFONIA DE BEETHOVEN.

F. TÁRREGA.

The musical score is written for guitar and consists of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chords, single notes, and slurs. The second staff continues the melodic and harmonic development. The third staff features a first ending bracket labeled '1ª' and a second ending bracket labeled '2ª'. The fourth staff is marked 'C. 3ª' with a dashed line above it, indicating a third system. The fifth staff is marked 'C. 7ª' with a dashed line above it, indicating a seventh system. The sixth staff concludes with a first ending bracket labeled '1ª' and a second ending bracket labeled '2ª'. The score is printed in black ink on a light-colored background.

Hdefonsoq Alier, Editor. Madrid.

5623

[53-]

ECH 1002

Figura 8

1.3 Discípulos de Tárrega - Miguel Llobet e Emilio Pujol

Figura 9 – Emilio Pujol

Emilio Pujol (1886-1980) dedicou grande parte de seus esforços na defesa e divulgação dos conceitos da escola de Tárrega. Além de violonista, compositor e professor, foi um importante musicólogo. Escreveu três livros fundamentais dedicados ao violão:

- A biografia de Tárrega – já citada neste trabalho
- Um método baseado na escola de Tárrega - *Escuela Razonada de la Guitarra*
- O livro intitulado *El dilema del sonido en la Guitarra* – “(...) uma apaixonada defesa do princípio do toque sem unhas e uma das primeiras tentativas de uma abordagem científica da capciosa questão da produção sonora (...)” (ZANON, Fábio: A Arte do Violão – Programa 1 – O Legado de Tárrega: Llobet e Pujol)

Além das atividades supracitadas, pesquisou, transcreveu e tocou grande parte do repertório do séc. XVI para vihuela. “Em 1924 Pujol descobriu em um museu de Paris uma antiga vihuela. O instrumento interessou muito a ele, e ao longo do tempo ele se tornou uma das principais personalidades por trás de sua divulgação.”⁷ (tradução nossa)

Pujol também realizava transcrições. Sua versão para dois violões de uma dança de *La vida Breve*, de Manuel de Falla (1876-1946) é um clássico da literatura para duo.

⁷ “In 1924 Pujol discovered in a Paris museum an ancient vihuela. The instrument interested him very much, and over the years he became one of the leading personalities behind its revival” (SUMMERFIELD, Maurice: The Classical Guitar, Ashley Mark Publishing Company, 2002, p.235 – tradução nossa)

Figura 10 – Miguel Llobet

Miguel Llobet (1878-1938) foi um concertista brilhante, muito aplaudido e reverenciado por onde passou:

“(…) A verdadeira fama internacional chegou a Llobet depois de seu primeiro concerto em Paris no *Salon Washington-Palace* em 26 de janeiro de 1905. Uma série de concertos muito aclamados se seguiu.

A reputação de Llobet foi estabelecida em Paris com a ajuda do pianista Ricardo Viñes, seu amigo, cuja influência resultou na frequente presença de músicos como Debussy, Ravel, Fauré, Dukas e Stravinsky nos concertos de Llobet.”⁸(SUMMERFIELD, Maurice: *The Classical Guitar*, Ashley Mark Publishing Company, 2002, p. 181, tradução nossa)

Através de Llobet foi composta uma das principais obras para violão do século XX: *Homaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, de Manuel de Falla.

Llobet também foi um grande transcritor, arranjador e compositor para violão:

“A obra de Llobet para violão não é numerosa, mas mantém um alto nível de qualidade. Suas transcrições de obras de Albéniz e Granados são excepcionais, sempre procurando explorar ao máximo as possibilidades tímbricas do violão, buscando um efeito orquestral.” (DUDEQUE, Norton: *História do Violão*. Editora UFPR, p.82)

⁸ “(…) True international fame came to Llobet after his first concert in Paris at the Salon Washington-Palace on 26 January 1905. A series of highly acclaimed concerts followed.

Llobet’s reputation was established in Paris with the help of his friend, the pianist Ricardo Viñes, whose influence often resulted in the presence of musicians such as Debussy, Ravel, Fauré, Dukas and Stravinsky at Llobet’s concerts.” (tradução nossa)

Seus arranjos de melodias populares catalãs são parte do repertório essencial do instrumento, e seu trabalho de transcritor continuou o caminho delineado por Tárrega. Uma de suas mais importantes transcrições é referência desta dissertação, ver abaixo no capítulo 2.

1.4 Andrés Segovia (1893-1987) – continuidade do trabalho do Llobet

Figura 11 – Andrés Segovia

Segovia foi a figura mais importante do violão na primeira metade do século XX. Responsável pela divulgação de grande parte do repertório violonístico novo – que ele encomendava a compositores contemporâneos ou que ele transcrevia – Segovia viajou por praticamente todo o mundo, tocando e ensinando. A grande popularidade do violão nos dias de hoje deve muito a Segovia.

“A tarefa de Segovia tinha duas frentes: aumentar o repertório do violão a apresenta-lo ao maior público possível, tendo como meta final o estabelecimento do violão como um instrumento respeitável, finalmente.” (TURNBULL Harvey: *The Guitar* 1974:111 – tradução nossa).⁹

“(...)Segovia alcançou seus objetivos, conseguindo firmar o violão como um instrumento sério e de grande prestígio nas salas de concerto. (...) Tendo a técnica de Tárrega como base, Segovia ampliou-a e aperfeiçoou-a. A técnica “segoviana”, por sua vez, tornou-se a base para desenvolvimentos posteriores, resultados do trabalho de outros violonistas ilustres.” (DUDEQUE, Norton: *História do Violão*. Editora UFPR, p.85)

⁹ “Segovia’s task was two-fold: to extend the repertory of the guitar and present it to as wide a public possible, the aim of both labours being to establish the guitar finally as a respected instrument.” (TURNBULL, Harvey: *The Guitar* 1974:111 - tradução nossa)

Alguns dos principais compositores que Segovia transcreveu são: Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Henry Purcell (1659-1695), Jean-Philippe Rameau (1682-1764), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) e George Benda (1722-1795). Para suas transcrições Segovia se dedicou com mais ênfase ao período pré-clássico – talvez para alcançar uma faixa de repertório não tão explorada por seus predecessores, talvez para afirmar a grandeza do violão, que seria capaz de executar repertório tão refinado.

É notável que Segovia tenha trabalhado também com transcrições, pois vários compositores contemporâneos dedicavam obras a ele. Os principais: Albert Roussel (1869-1937), Joaquim Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Manuel Ponce (1882-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Alexander Tansman (1897-1986).

Uma das principais transcrições de Segovia é a da *Ciaccona*, original da *Partita n.2* BWV 1004 para violino solo, de J. S. Bach. Esta obra é parte integrante dos programas de concerto de muitos violonistas nos dias de hoje.

Segovia também realizou e gravou uma transcrição do Prelúdio 8 de Claude Debussy (*La fille aux cheveux de lin* - presente nesta pesquisa), porém a partitura não foi publicada. A gravação está no LP MCA S 26.073, 1970.

1.5 A importância da transcrição para o violão

Como se percebe nas carreiras dos quatro artistas já citados, as transcrições tem papel muito importante na história do violão. As atividades destes violonistas-transcritores renderam benefícios como:

- maior repertório
- avanços técnicos
- afirmação do violão como um instrumento capaz de repertório de alto nível
- influência positiva em relação aos compositores

A tradição da transcrição permanece até hoje, por influência de Tárrega, seus discípulos e Segovia. As gerações seguintes a Segovia mantiveram esse hábito, e o repertório do violão foi engrandecido por muitas obras até hoje. Outro ponto importante é que os experimentos continuam acontecendo, o que também contribui para o avanço da técnica do instrumento.

Podemos citar alguns dos violonistas ilustres que mantém ou mantiveram transcrições próprias ou de outros autores em seus programas. São os seguintes: Agustin Barrios Mangoré

(1885-1944), Isaías Sávio (1900-1977), Abel Carlevaro (1916-2001), Narciso Yepes (1927-1997), Alirio Diaz (1923), Konrad Ragossnig (1932), Julian Bream (1933), John Williams (1941), Manuel Barrueco (1952), Duo Abreu, Duo Assad e Paul Galbraith (1964).

Leo Brouwer (1939), um dos principais compositores contemporâneos para violão, utiliza transcrições em suas composições, porém como versões, ou até mesmo citações. Suas principais obras para violão com esta concepção são *Dos aires populares cubanos* e *Dos temas populares cubanos*. Llobet também realizou um trabalho semelhante em suas *Canciones Catalanas* para violão (EID, Dagma: 2008) e Manuel Ponce em suas *Canciones populares mexicanas*.

Ao longo do século XX o repertório das transcrições se afastou progressivamente da esfera da música espanhola. A diversidade estética entra em cena, e obras de Béla Bartok (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Claude Debussy (1862-1918) são experimentadas. Assim como Tárrega, outros violonistas fizeram experimentos, como é o caso de Kazuhito Yamashita (1961-) - extremo e polêmico - que tem grande parte de seu trabalho dedicado a transcrições, que incluem a *Sinfonia n.º. 9 “Do Novo Mundo* de Antonín Dvorák (1841-1904) e a suíte *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky.

As transcrições estão muito presentes na escrita para formações de trios e quartetos (de violões), onde o repertório original é muito pequeno. No caso dos duos isso também ocorre, apesar do repertório original um pouco maior. Exemplo importante é a clássica transcrição da obra de Manuel de Falla (supracitada) realizada por Emilio Pujol. Existem diversos trabalhos neste sentido, e quartetos, trios ou duos de violão interpretam repertório variadíssimo, já que as limitações do violão solo não existem nestes casos, o que torna as possibilidades de transcrição praticamente infinitas.

Um dos principais argumentos que defende o uso de transcrições para violão é o seguinte:

“É quase impossível escrever bem para violão se o compositor não é um instrumentista. Ainda assim, a maioria dos compositores que usam-no (o violão) estão longe de qualquer familiaridade e escrevem coisas de dificuldade desnecessária sem nenhuma sonoridade ou efeito.” (BERLIOZ Hector: Tratado de Orquestração. Trad. Hugh Macdonald Cambridge: 2004. Original de 1844 p.80 – tradução nossa).¹⁰

Tendo em vista este parágrafo de Berlioz, os violonistas podem defender o argumento de que a falta de repertório original para o instrumento composto pelos grandes mestres seja uma lacuna circunstancial, relacionada à dificuldade de entendimento do instrumento em si, e não à ideia de que o instrumento não poderia se dedicar a tal repertório:

¹⁰ “It is almost impossible do write well for the guitar unless one is a player oneself. Yet most composers who use it are far from any familiarity with it and write things of unnecessary difficulty with no sonority or effect.”

Hector Berlioz

Figura 12 – Hector Berlioz

“Desde o surgimento do piano como instrumento presente em todas as casas com um mínimo de pretensão musical, o violão se tornou relativamente raro em todos os lugares exceto na Espanha e Itália. Alguns grandes músicos cultivaram-no como instrumento solo (e ainda o fazem), desenhando sons fascinantes e originais através dele. Compositores quase nunca o utilizam, nem em música para igreja, para teatro, ou para sala de concerto. A razão para isso é certamente sua sonoridade fraca, que impede o violão de se combinar com outros instrumentos ou grupos de vozes de força normal. Mas seu caráter sonhador, melancólico, poderia ser ouvido mais vezes: seu charme é real, e não é impossível escrever para ele de forma que isso fique evidente. (...) (BERLIOZ Hector: Tratado de Orquestração. Trad. Hugh Macdonald Cambridge: 2004. Original de 1844 p.86 – tradução nossa).¹¹

Diante deste cenário apresentado por Berlioz pode-se compreender a necessidade que Tárrega percebeu, na segunda metade do século XIX, de transcrever obras dos grandes mestres para o violão. Sem este trabalho de pesquisa realizado por ele e seus discípulos, é possível que o violão não tivesse se desenvolvido tanto, de forma tão ampla. Foi necessário (no final do século XIX e no início do século XX) um trabalho de reconstrução do instrumento e de sua técnica, para que ele se tornasse respeitado e digno de qualquer repertório escrito em praticamente qualquer época, mesmo se as obras não fossem originais.

O trabalho iniciado por Tárrega, seus discípulos e Segovia resultou no completo ressurgimento do violão. Segundo GLOEDEN, o ressurgimento do violão já havia se completado na primeira metade do século XX. Segundo MORAIS, na segunda metade do século XX, mais precisamente a partir dos anos 60, abriu-se espaço para a realização de transcrições “artísticas”, no

¹¹ “Since the piano’s appearance in all households with the slightest musical pretensions the guitar has become more relatively rare everywhere except Spain and Italy. Some great players have cultivated it as a solo instrument (and still do), drawing both fascinating and original sounds from it. Composers scarcely call for it at all, neither in church music nor in the theatre nor in the concert hall. The reason for this is doubtless its weak sonority, which prevents it combining with other instruments or groups of voices of normal strength. Yet its dreamy, melancholy character could be heard more often; its charm is real, and it is not impossible to write for it in such a way as to make that evident. (...)”

sentido de não apenas afirmar o violão como um instrumento digno de qualquer repertório, e sim no sentido de recriação musical e afinidade estética. O caso do violonista e luthier brasileiro Sérgio Abreu (1948) é um exemplo (MORAIS, Luciano César – 2007, p. 50). O presente trabalho se enquadra na sequência deste momento, em que não há mais necessidade de elevar o status do instrumento violão, mas apenas o interesse artístico de realizar obras que apresentem afinidades musicais, estéticas e sonoras com o mesmo.

Capítulo 2 – Processos de transcrição utilizados

A fim de listar os principais processos de transcrição, realizamos uma pesquisa que teve como referência dois trabalhos:

- 1 - A transcrição de Llobet para violão e voz das *Siete Canciones Populares Españolas*, de Manuel de Falla,
- 2 - A transcrição de Tárrega da *Venetian Gondola Song*, presente no livro I das *Canções sem palavras*, op. 19 de Mendelssohn.

Optamos por estes dois trabalhos pois os mesmos são referências históricas de transcrição para violão. Neles existe não apenas o uso idiomático do instrumento, mas também critérios cuidadosamente ponderados para se respeitar a obra em si, e não apenas tocá-la de forma satisfatória.

Explicamos esse processo de escolha pois não poderíamos nos basear em arranjos de canções, por exemplo. Ao longo do século XIX existia o hábito de arranjar canções operísticas para violão, assim como para piano: “*A grande maioria das adaptações para piano do século XIX pertencia ao gênero do pot-pourri mas Liszt nunca desceria a este nível (...)*”¹². Este tipo de trabalho não nos interessaria, pois nosso objetivo ao transcrever obras de Debussy e Ravel é possibilitar uma realização artística mais completa possível das mesmas.

Por outro lado também não poderíamos nos basear em transcrições de obras barrocas ou renascentistas, pois nestes casos o processo de transcrição é completamente diferente. Em suas transcrições das sonatas BWV 1001, 1003 e 1005 de J. S. Bach, Manuel Barrueco adiciona baixos e completa harmonias, hábitos barrocos que não caberiam de forma nenhuma no repertório escolhido para este trabalho. O exemplo abaixo ilustra esta ideia:

Figura 13 - Sonata para violino solo BWV 1001 – Presto – original (compassos 23 a 31)

¹² WATSON: 1994, p. 165.

Figura 14 - Sonata para violino solo BWV 1001 - Presto - transcrição (compassos 25 a 30)

Nos compassos 25 a 28 percebe-se o baixo adicionado por Barrueco.

A transcrição de Segovia da *Ciaccona* (de J. S. Bach, supracitada) também é exemplo deste caso.

É importante ressaltar que o violão é um instrumento transpositor de oitava, portanto deve-se considerar o som real oitava abaixo para todos os exemplos com partituras para o instrumento.

2.1 - Iniciamos com o trabalho de Miguel Llobet na transcrição para violão e voz das *Siete Canciones Populares Españolas* (originais para piano e voz) de Manuel de Falla (1876-1946)¹³. Essa pesquisa teve como contrapartida a realização, por nós mesmos, da transcrição (também para violão e voz) de duas canções de Gabriel Fauré: *Mandoline* e *Sérénade Toscane*.¹⁴

É notável a grande liberdade que Llobet apresenta em suas transcrições, porém é também notável que suas alterações e interferências no texto musical obedecem a critérios muito coerentes e compreensíveis, como se verá a seguir. Para as transcrições, que realizamos, das duas canções de Fauré o mesmo tipo de raciocínio foi utilizado, em busca não apenas da fidelidade literal, mas sim da fidelidade musical. Para atingir esta dita “fidelidade musical”, diversas modificações e adições são necessárias, como se verá a seguir:

2.1.1 Recursos utilizados na transcrição de *Sérénade Toscane*:

Obs.: Considerar a armadura de clave do primeiro exemplo para todos os seguintes referentes à *Sérénade Toscane*.

¹³ O texto apresentado no item 2.1 foi inicialmente construído para um trabalho apresentado por nós para a disciplina *Abordagens Multidisciplinares Comparativas na Análise e Interpretação das Canções de Fauré e Debussy*, ministrada pelo Prof. Dr. Ricardo Ballesterio, no PPGMUS da ECA, USP.

¹⁴ As partituras completas estão no anexo II.

- **mudança de tonalidade:** para possibilitar execução mais idiomática e natural¹⁵ foi necessária mudança de tonalidade. Por ser um instrumento mais ligado à musica diatônica, o violão aceita mais facilmente tonalidades com menos acidentes, relacionadas às cordas soltas de um modo geral, o que torna a execução mais idiomática¹⁶. Por esses fatores a tonalidade escolhida foi mi menor¹⁷. Llobet utiliza este recurso, provavelmente pelos mesmos motivos, na transcrição da canção *Asturiana*:

Figura 15 - transcrição de Llobet

Figura 16 - original

- **modificação de articulação:** as notas curtas do piano são substituídas por notas longas no violão, pois seria anti-musical tocar a articulação original ao violão, instrumento que tem sonoridade muito menor e menos ligada por natureza. Ex. 2:

Figura 17 - transcrição

Figura 18 - original

Outro exemplo importante de modificação ocorre nos compassos 6 e 7, por exemplo, onde a frase melódica é tornada mais idiomática ao violão através do uso de ligaduras de mão esquerda (arcos tracejados – procedimento proposto por Juliam Bream em suas revisões e transcrições):

¹⁵ Por natural entenda-se execução mais ligada aos hábitos instrumentais, ou seja, à linguagem habitual do violão.

¹⁶ As cordas soltas do violão são (do agudo para o grave): mi (dois tons acima do dó central), si, sol, ré, lá, mi.

¹⁷ A tonalidade original é sib menor, como se verá adiante.

Figura 19 - transcrição

Figura 20 - original

Llobet se utiliza de mudanças de articulação em praticamente todas as suas transcrições. Exemplo interessante é o início de *Jota*, que também apresenta modificação na estrutura musical:

Figura 21 - transcrição de Llobet

Figura 22 - original

- **omissão de notas:** é impossível executar todas as notas feitas pelo piano, devido ao número de cordas do violão, e também é preferível não fazer acordes com muitas notas (quatro ou cinco), pois são bastante difíceis ao violão. Outra limitação é referente ao número de dedos utilizados pela mão direita, que são quatro, o que limita ainda mais a execução de acordes com mais de quatro notas (além da maior dificuldade que acordes de mais de quatro notas geram para a mão esquerda) – apesar das frequentes exceções, como o primeiro compasso da transcrição de *Sérénade Toscane*, onde o fato do baixo não ser tocado simultaneamente ao acorde possibilita um número maior de notas. A omissão ocorre nos baixos, por exemplo, já que os baixos oitavados do piano são

impossíveis ao violão (ver Ex. 1), e também ocorre em acordes, como no compasso 3, onde o acorde final tem a dobra da sua fundamental omitida. Ex 5:

Figura 23 - transcrição

Figura 24 - original

Llobet também se utiliza deste recurso em diversos momentos, e como exemplo ilustrativo temos o início de *Canción*:

Figura 25 - transcrição de Llobet

Figura 26 - original

- omissão e/ou modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da **melodia**: importante recurso utilizado no compasso 4. Ex 7:

Figura 27 - transcrição

Figura 28 - original

Não seria possível executar de forma satisfatória a melodia e os acordes neste momento, por isso a opção de apresentar a harmonia no primeiro tempo, possibilitando execução clara e mais idiomática. Outro exemplo interessante acontece no compasso 17, onde a movimentação harmônica do quinto grau do acorde é mantida na transcrição:

Figura 29 - transcrição

Figura 30 - original

Llobet faz isso no compasso 10 de *Canción*:

Figure 31 - transcrição de Llobet

Figure 32 - original

- **mudança de registro de oitava:** em diversos momentos se faz necessário (ou às vezes apenas mais coerente) que se modifique a oitava de alguns trechos, frases, etc. O compasso 9 é um

interessante exemplo, pois ao violão ficaria muito difícil executar a melodia do compasso 9 uma oitava acima em relação ao compasso 10. Por isso a solução da seguinte forma:

Figura 33 - transcrição

Figura 34 - original

Llobet se utiliza de oitavamentos em diversos momentos. Exemplo disso são os compassos iniciais de *El Paño Moruno*, onde a repetição da frase não conta com o baixo oitava a baixo nos compassos 5 a 8, como no original. No exemplo 11, compassos de 1 a 8:

Figura 35 - transcrição de Llobet

Allegretto vivace (♩ = 72)

CANTO

PIANO *pp* *sordina sola* *poco cresc.*

Figura 36 - original

- **adição de recurso violonístico:** no compasso 11 mostrou-se interessante o uso de um recurso específico do violão, o *portamento*, que torna a frase no baixo mais natural e característica com o estilo e ideia da canção:

Figura 37 - transcrição

Figura 38 - original

Llobet adiciona recursos violonísticos em diversas canções. É especialmente interessante o uso do mesmo recurso do *portamento* na canção *Jota*, compassos 40 – 41:

Figura 39 - transcrição de Llobet

Figura 40 - original

Também importante é o uso do *pizzicato*¹⁸ no início de *El Paño Moruno*. Ver exemplo 11, acima.

- **omissão e/ou modificação de materiais musicais:** exemplo acontece em compassos finais da canção (a partir do compasso 49), onde a omissão e modificação de notas dos arpejos possibilitam a execução clara e idiomática ao violão (exemplo com os compassos 49 e 50):

¹⁸ O *pizzicato* é um recurso no qual o violonista abafa as cordas com parte da palma da mão direita, o que propicia um som mais staccato, abafado e contido.

Figura 41 - transcrição

Figura 42 - original

Llobet também se utiliza deste recurso, nos últimos compassos de *Polo*. No exemplo 15, compassos 87 a 90:

Figura 43 - transcrição de Llobet

Figura 44 - original

2.1.2: Recursos utilizados em *Mandoline*:

Obs.: Considerar andamento **Allegretto moderato**. ($\text{♩} = 84$) e armadura de clave de Sol maior para todos os exemplos referentes a *Mandoline*.

- **omissão de notas:** notas menos necessárias à clareza harmônica foram omitidas ao longo da canção, para possibilitar a execução e também para tornar a execução mais natural e idiomática. Isto se deve ao fato de que as montagens de acordes do piano quase nunca funcionam idiomáticamente ao violão, e também ao fato de que efeitos semelhantes podem ser obtidos ao violão sem o uso das mesmas notas e montagens que o piano pode produzir. Um exemplo claro ocorre no primeiro compasso, onde o violão apresenta sonoridade equivalente ao piano sem executar todas as notas, e sim as mais importantes, como o intervalo de sétima do terceiro tempo:

Figura 45 - transcrição

Figura 46 - original

Llobet também se utiliza de omissões do mesmo gênero. Ver o exemplo 6 (acima) ou o compasso 17 da canção *Jota*, no exemplo 17, abaixo:

Figura 47 - transcrição de Llobet

Figura 48 - original

- **modificação de aberturas, estrutura e montagem de acordes, acompanhada ou não de omissão:** devido à já citada diferença de possibilidades de execução de acordes entre o piano o violão, são necessárias diversas modificações. Exemplo:

Figura 49 - transcrição

Figura 50 - original

Neste compasso 8, as aberturas dos acordes são modificados (também ocorrem omissões), mas elementos importantes são mantidos, como o fato de que os acordes dos tempos pares ocorrerem em região mais grave (com o baixo mais agudo).

Llobet usa recurso semelhante no compasso 38 de *Jota*:

Figura 51 - transcrição de Llobet
(compassos 38 e 39)

Figura 52 - original (compassos 38 e 39)

- **omissão de notas:** recurso já explicado nos exemplos da canção *Sérénade Toscane*. Este exemplo, que ocorre no compasso 10, ilustra bem o procedimento:

Figura 53 - transcrição

Figura 54 - original

- **mudança de registro de oitava:** recurso também já explicado nos exemplos da canção *Sérénade* Toscane. Interessante exemplo onde o oitavamento ocorre no meio de uma frase (compasso 10). Este procedimento é necessário neste momento, pois a frase iniciada no grave soaria um tanto lenta e pouco ágil no violão, o que não é desejável, tendo em conta o caráter da música. Ver exemplo anterior, também referente ao compasso 10.

- **modificação de material musical:** todo o trecho que contempla os compassos 23 a 28 foi modificado, de forma a tornar o arpejo idiomático ao violão. Esta modificação é necessária devido à alta dificuldade que a reprodução literal do trecho causaria. Exemplo (compassos 23 e 24):

Figura 55 - transcrição

Figura 56 - original

Llobet também se utiliza recurso semelhante no final da canção *Polo*, como já se viu no exemplo 15, acima. Outro exemplo interessante, neste caso uma inversão de direção no meio de um arpejo, ocorre no compasso 39 de *Jota*. Ver acima.

2.2 – Escolhemos esta transcrição de Tárrega como parâmetro de análise devido ao fato de ser uma das obras mais executadas do repertório “tarreguiano”¹⁹. Diversos violonistas a incluíram em seus programas, incluindo nomes como Miguel Llobet e Manuel Barrueco.

Os processos de transcrição citados abaixo já foram descritos nos itens anteriores deste capítulo.

A escolha da tonalidade é justificada, provavelmente, por dois motivos principais: a necessidade de um baixo importante harmonicamente (no caso a tônica – E) em corda solta e a ressonância de harmônicos, que no violão se limita a um número pequeno de tonalidades, devido à necessidade de simpatia com os harmônicos das cordas soltas do instrumento²⁰.

Já no início da obra é notável o uso da *adição de recurso violonístico*:²¹

Figura 57 - início - transcrição

Figura 58 - início - original

O uso dos harmônicos ao violão reforça o clima “veneziano” desta obra, e neste caso não é necessário, pois seria possível executar a melodia em notas naturais. Neste ponto a escolha de Tárrega provavelmente foi apenas estética. Também se percebe neste trecho o uso combinado da

¹⁹ As partituras completas – transcrição e original – podem ser vistas no anexo III.

²⁰ Há uma explicação detalhada a respeito do uso dos harmônicos por simpatia para gerar ressonância na análise da transcrição de *Clair de Lune*, mais abaixo.

²¹ Considerar a armadura de clave para todos os exemplos desta obra.

omissão e/ou modificação de materiais musicais com a *modificação de aberturas, estrutura e montagem de acordes, acompanhada ou não de omissão* (todos estes recursos quase sempre são acompanhados de *omissão de notas*, porém só julgamos necessário citar este específico quando as notas omitidas forem muito relevantes). Assim como em *Clair de Lune* (ver abaixo) os arpejos pianísticos normalmente são impossíveis ao violão, então se torna necessário modificá-los, sempre respeitando a harmonia, obviamente. Tárrega realiza esta modificação segundo um critério bastante cuidadoso, pois como se pode perceber no compasso 3, ele prefere manter o conjunto de duas notas na segunda colcheia rítmica, mesmo que isso acarrete uma repetição do baixo. Tárrega teria a seguinte opção, mas não a escolhe:

Figura 59 - opção diversa para o compasso 3

Segundo a escolha de Tárrega, fica a cargo do intérprete não tocar o baixo repetido de forma acentuada, e assim não modificar a condução rítmica da música, nem descaracterizar o ritmo veneziano.

Figura 60 - compasso 8

Figura 61 - compasso 8

No compasso 8 Tárrega manteve a estrutura da melodia em terças, o que tornou impossível manter também a segunda colcheia rítmica do acompanhamento com notas duplas – a opção por *omissão de material musical* se deu no elemento menos importante do trecho, ou seja, o acompanhamento. Neste mesmo compasso existe uma *modificação de material musical* interessante, apesar de muito sutil. Se Tárrega optasse por replicar exatamente as notas da melodia, a última colcheia do compasso 8 deveria ter (do agudo pro grave) Lá e Fá#. A opção pelo Dó é idiomática, pois tocar a terça original neste momento seria difícilimo. A escolha da nota Dó se

justifica pela sequência da frase, onde a voz grave caminha para um Si, e harmonicamente a nota Dó também combinaria com o momento em questão, por se tratar de uma das notas de um possível acorde diminuto, que teria a mesma função de dominante de toda a segunda metade do compasso.

Figura 62 - compasso 9

Figura 63 - compasso 9

É interessante a liberdade que Tárrega assume ao inserir uma fermata em um local onde não existe no original²². De qualquer forma, o interessante para nós é o fato de no final do compasso 10 ele abandonar completamente as notas do acompanhamento *omissão e/ou modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia*. Isso também ocorreu no compasso 9, porém neste caso provavelmente a omissão do acompanhamento se deu mais para possibilitar a *adição de recurso violonístico* do que para não atrapalhar a execução da melodia. Ainda no compasso 9 existe mais uma *adição de recurso violonístico*, o *portamento*.

Figura 64 - compassos 10 a 12 - transcrição

Figura 65 - compassos 10 a 12 – original

²² A fermata neste momento remete à própria obra de Tárrega, que se utilizava muito deste tipo de recurso – ver os *Prelúdios* do autor.

Novamente existe a *adição de recurso violonístico*, no compasso 10 e no final do compasso 11, novamente um *portamento* (arraste), elemento técnico fundamental da técnica violonística, e profundamente idiomático.

Figura 66 - compasso 25

Figura 67 - compasso 25

No compasso 25 existe a *adição de recurso violonístico*, porém agora em um outro nível de concepção (ver introdução – Liszt). Neste trecho Tárrega substitui a variação de dinâmica do original pela inclusão de uma nota (tocada simultaneamente por duas cordas diferentes) que reforça a ressonância da nota aguda. Pode-se argumentar contra o uso deste efeito, pois de fato ele não é necessário, assim como o uso dos harmônicos na introdução, mas ele gera um resultado idiomático muito superior, o que torna a transcrição mais natural para o violão. Neste sentido, a escolha de Tárrega é mais correta, pois ao invés de simplesmente respeitar o número de notas ou as exatas indicações de dinâmica, ele respeita o caráter e a estética da obra em questão, e não revela pudores excessivos na busca pelo resultado.

Nas transcrições que realizamos este preceito foi fundamental.

Figura 68 - compassos finais

Figura 69 - compassos finais

Tárrega utiliza mais uma vez os harmônicos para ampliar a ressonância do violão, além de gerar um efeito especial. Isso ocorre nos três últimos compassos da obra, como se vê acima. Para um melhor visualização do que soa exatamente nestes três compassos, reescrevemos no exemplo abaixo:

Figure 70 - últimos compassos da transcrição - sem harmônicos

Nesta transcrição – uma das mais tocadas da história do violão – há um equilíbrio grande entre a ideia de fidelidade ao texto original e fidelidade à ideia musical original. O resultado alcançado por Tárrega faz com que a transcrição soe como uma peça original para violão, tamanha a naturalidade de sua escrita idiomática.

A partir desta pesquisa e listagem de recursos, procedimentos e experimentações desenvolvemos nossas próprias transcrições, que são demonstradas no capítulo seguinte.

Capítulo 3 – Análise das transcrições realizadas

Neste capítulo apresentaremos as transcrições realizadas, explicaremos seus processos e também apresentaremos uma breve análise de cada obra. O intuito dessa análise é melhor justificar os processos de transcrição utilizados, pois a escolha e aplicação dos processos sempre deve levar em conta o material musical em questão, obviamente, para que a transcrição se realize completamente, e não somente se realize uma adaptação “mecânica”.

Essa análise, como vimos na introdução, terá como referencial teórico o livro de Jan LARUE: *Guidelines for Style Analysis*.

Todas as obras deste trabalho foram transcritas de originais para piano e piano a quatro mãos.

Para escolher as seguintes obras realizamos uma pesquisa com praticamente toda a obra (não somente pianística) dos dois compositores escolhidos. O primeiro passo para avaliar a possibilidade de transcrição foi a leitura e audição da obra em questão. A partir deste ponto já descartamos diversas obras. Das obras remanescentes realizamos diversas transcrições (em pelo menos duas tonalidades cada), e a maioria mostrou-se impossível. As que consideramos passíveis de boa transcrição, e os critérios que redundaram em sua escolha, estão abaixo.

Escolhemos uma ordem para este capítulo que distribui de forma coerente os processos utilizados, de forma que o texto do capítulo 3 possa ser lido em sequência, que é a forma que melhor organiza a pesquisa realizada. Porém, pensamos também na utilidade deste trabalho apenas como material de consulta, por isso também é possível uma leitura escolhida, ou seja, de apenas uma obra, sem a necessidade da leitura de todas as outras para a compreensão da obra em questão.

Antes de passarmos aos exemplos propriamente ditos, apresentamos uma listagem de processos de transcrição utilizados revelados pela pesquisa apresentada no capítulo 2:

- mudança de tonalidade
- modificação de articulação
- omissão de notas
- omissão e/ou modificação de materiais musicais
- omissão e/ou modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia
- mudança de registro de oitava
- adição de recurso violonístico
- modificação de aberturas, estrutura e montagem de acordes, acompanhada ou não de omissão

Processos extras, não presentes na pesquisa relatada no capítulo 2, porém utilizados:

- simulação tímbrica²³
- uso da audição psicológica²⁴

3.1 *Menuet sur le nom d'Haydn* – Maurice Ravel

Esta peça tem sua raiz melódica (motivo principal) baseada na sequência de notas, que consta na partitura original, representadas pelas letras do nome de Haydn:

Figura 71 - motivo baseado nas letras do nome de Haydn

Em 1909 Ravel aceitou a tarefa, juntamente com outros compositores, de escrever uma peça cujo tema seria baseado nas letras do nome de Haydn. A encomenda foi feita pelo importante jornal *Revue musicale*.

Ao longo da música Ravel utiliza o tema em sua sequência normal, invertido, espelhado invertido e com trocas de oitavas das notas finais (caminho descendente):

²³ Uso de um outro ornamento que se aproxima da ideia original e que seja idiomático.

²⁴ Ver abaixo, na análise da transcrição do *Menuet sur le nom d'Haydn*.

Normal:

Invertido:

Espelhado invertido:

Trocas de oitavas:

Figura 72 - variações do motivo principal

A primeira parte (A) da peça (comp. 1 a 16) apresenta duas frases iguais em sequência. Cada uma das frases é composta por duas subfrases, que se diferenciam principalmente pelos seguintes fatores: harmonia, desenho melódico e ritmo. Por outro lado, as frases se complementam, por terem uma finalização praticamente idêntica, através de uma *apoggiatura*. A partir destes primeiros compassos já existe o argumento decisivo para a escolha da tonalidade da transcrição: O elemento decisivo é o primeiro acorde da obra, de sonoridade muito importante e de execução complexa ao violão, devido à sua organização de vozes. Tomando como critério que o primeiro acorde deveria ser tocado de forma completa e sem modificações, a tonalidade original se apresenta como a melhor opção, pois o acorde é possível nesta tonalidade devido ao uso de cordas soltas. Primeiro compasso da transcrição:

Figura 73 - compasso 1 - transcrição

Figura 74 - compasso 1 - original

A escolha desta tonalidade foi apoiada por outros pontos importantes, como o pico de extensão da melodia no compasso 48, que transcorre em uma região aguda do violão (casa XII da

primeira corda), porém acompanhada por um baixo em sol, que pode ser feito por uma corda solta, o que facilita este momento importante:

Figura 75 - compasso 48

Figura 76 - compasso 48

Na segunda parte (**B**) (comp. 17 a 37) Ravel utiliza o motivo principal do nome de Haydn no baixo, primeiro com trocas de oitavas (comp. 16 a 18) e depois invertido (comp. 19 e 20).

Figura 77 - compasso 17

Figura 78 - compasso 17

É importante notar que neste momento seria impossível ao violão executar o ornamento escrito em fusas (dó e ré). Para realizar o efeito desejado (tendo em conta que as notas supracitadas não são essenciais à melodia, e sim um efeito tímbrico) utilizamos o recurso que chamamos de *simulação tímbrica*²⁵: o violão realiza um arpejo (elemento idiomático do instrumento), que gera um som semelhante ao obtido no original para piano. Esse recurso se repetirá por praticamente toda a parte B, e também já havia sido utilizado nos compassos 5, 6, 13 e 14.

O material utilizado nas vozes superiores é baseado na figura rítmica inicial da segunda subfrase da parte A, e posteriormente esta figura é variada ligeiramente, através do acréscimo de uma colcheia – ver comp. 19. Outro elemento importante é a modificação do motivo principal do nome de Haydn, que agora só aparece sem a anacruse:

²⁵ Uso de um outro ornamento que se aproxima da ideia original e que seja idiomático.

Foi necessário no compasso 29 o uso do recurso de *omissão de notas*:

A partir do final do compasso 38 há uma máxima exploração da tensão gerada pela parte **B**, e um pedal na nota si grave é mantido até o retorno da parte **A'**. Este momento de ápice ou transição não deve ser incluído em **B** por não ter material ou significado comum com o mesmo. Por isso, o

denominaremos parte **C**, apesar de seu curto espaço temporal, que engloba os compassos 38 a 43. Justifica-se sua denominação como parte **C** devido à sua importância semântica em relação às duas partes fundamentais da música. (LaRUE p. 133 - 137) Esta parte **C** também apresenta material harmônico novo, e sua voz superior apresenta uma variação do motivo sobre o nome de Haydn. As vozes interiores tem caminho linear ascendente, e aos poucos os acordes se tornam menos dissonantes, conduzindo ao retorno de **A'** (a dinâmica deste trecho reforça esta afirmação, pois apresenta um longo crescendo seguido de um pequeno decrescendo até o retorno ao **A'**).

Para a realização deste trecho ao violão foram necessárias diversas *omissões de notas*. Além disso existe a *omissão de material musical*, um procedimento que pode ser arriscado, mas não consideramos que o seu uso deveria impossibilitar esta transcrição. A omissão em questão é de um baixo pedal:

- *pp*

40

40

Imaginar o baixo pedal - não tocar
Imagine the pedal bass - don't play

45

45

Figura 83 - compassos 39 a 47 – transcrição

Figura 84 - compassos 39 a 47 - original

Seria impossível realizar o baixo pedal do original. Sendo assim optamos por anotar a existência (em outra pauta) de um baixo pedal no original, apesar de o mesmo não ser tocado na transcrição. Chamaremos este efeito de *audição psicológica*. Justificamos esta escolha nos seguintes argumentos:

Ravel, em sua transcrição para piano de sua própria obra *La Valse*, utiliza este mesmo procedimento. Ao longo de sua partitura existem diversas pautas extras, que devem apenas soar na mente do intérprete, e ajuda-lo a construir a ideia da obra. É interessante que além de demonstrar o material musical extra, Ravel também indica quais os instrumentos responsáveis na partitura original.

Figura 85 - trecho da transcrição de Ravel da obra *La Valse*

Um exemplo interessante do uso da *audição psicológica*, neste caso não em uma transcrição, ocorre na obra *Humoreske* op. 20, de Robert Schumann (1810-1856). O compositor anota uma voz que deve ser ouvida apenas na mente do intérprete:

Hastig. ♩ = 126.

The musical score is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clef) and a vocal line. The tempo is marked 'Hastig. ♩ = 126.' and the key signature has two flats. The first system includes a piano (p) marking and a vocal line labeled '(Innerer Stimme)'. The second system features a 'rit.' (ritardando) marking. The third system includes a 'p' marking and a 'ritard.' marking. The fourth system also includes a 'ritard.' marking. The score is written in a style typical of 19th-century musical notation, with various ornaments and phrasing slurs.

Figure 86 - Trecho da obra
Humoreske op. 20, de Schumann

Vale citar que Schumann também era intenso admirador das transcrições de Liszt, e por conseguinte de seus recursos de transcrição, como se pode ler na citação do comentário de Schumann acerca de uma das transcrições de Liszt, na introdução desta dissertação.

Além da questão da omissão do baixo pedal, nesse trecho optamos por selecionar as vozes mais importantes e transformar toda a estrutura em uma escrita a três vozes, idiomática ao violão - um exemplo do uso de recurso *modificação de material musical*.

O último **A** da peça (comp. 43 a 54) apresenta a primeira subfrase (comp. 43 a 46) com um baixo diferente, devido à finalização de **C**. A segunda subfrase agora aparece variada, já direcionando a música a uma finalização do material exposto, através da repetição da cadência simples sobre o II grau (comp. 49 e 50) e posteriormente a finalização na tônica, utilizando o motivo com variação de oitavas e também as *apoggiaturas* (comp. 52 a 54). A inserção do compasso 51 traz equilíbrio e interesse a essa **A** final, através de ritmo diferente (pela primeira vez duas colcheias no segundo tempo) e harmonia direcionando ao Lá^b maior, superior por apenas um semitom à tonalidade da música. É importante ainda a mesma modificação, que ocorreu na parte **B**, do ritmo do motivo principal nos últimos compassos da obra – ausência da anacruse. Esse evento reforça a ideia de finalização, e dá sentido à surpresa harmônica do compasso anterior.

A transcrição desta obra para violão não apresenta problemas complexos, em comparação a outros exemplos deste trabalho, à exceção da parte **C**. As modificações de estruturas de acordes foram poucas, e praticamente não foram necessárias as alterações de oitava.

3.2 *Clair de Lune* – Claude Debussy

A transcrição desta obra exigiu o uso de praticamente todos os recursos listados neste trabalho. Além disso, a execução ao violão exige procedimentos técnicos pouco usuais, como se verá a seguir.

A inspiração de Debussy para esta obra provavelmente foi gerada pelo poema homônimo de Paul Verlaine (1844-1896), poema com o qual Debussy já havia escrito uma canção. Esta obra de Verlaine, por sua vez, foi inspirada nos quadros de Jean-Antoine Watteau (1684-1721).

O principal elemento de *Clair de Lune* ao qual dedicamos atenção é a atmosfera sonora, tão cara à música de Debussy. No piano este elemento é favorecido pelo uso do pedal, elemento que não existe no violão, mas que pode ser simulado, ou recriado. Exemplo disso é o início da obra²⁶:

²⁶ Considerar a armadura de clave para todos os exemplos seguintes.

Figura 87 - Primeiros compassos de Clair de Lune – transcrição

Figura 88 - Primeiros compassos de Clair de Lune - original

Nos compassos 1 e 2 as duas cordas graves do violão estão completamente livres, e desta forma participam por simpatia de harmônicos da geração do som. Isso gera um efeito similar ao do pedal no piano. Contribui para a construção da atmosfera harmônica o uso de harmônicos do violão – *adição de recurso violonístico* – que apresentam sonoridade leve e misteriosa, adequada ao efeito desejado.

A escolha da tonalidade se baseou na preferência por baixos tônica (Lá) e dominante (Mi) em cordas soltas e na questão dos harmônicos. Para que os harmônicos por simpatia e naturais (tocados) sejam possíveis, é necessária uma tonalidade que facilite o uso de cordas soltas. As duas cordas graves do violão são Mi e Lá. A opção pela tonalidade de Mi não se mostrou interessante, pois seria necessária uma mudança de oitava da melodia (que resultaria muito grave) no meio da primeira frase da obra. Daí a opção pela tonalidade de Lá maior – que tem a vantagem de possibilitar tônica e dominante em baixos de corda solta.

Diferentemente do piano, o “pedal” do violão (cordas soltas que vibram por simpatia) é seletivo, ou seja, apenas os harmônicos relacionados à corda em questão serão ressaltados. Isso demanda um cuidado especial, para que se obtenha equilíbrio nos acordes. Fizemos a escolha de tocar como notas normais (não harmônicos) as que têm menos relações com as séries harmônicas das cordas graves²⁷. No compasso 1 o Dó# grave, no compasso 2 o Fá, no compasso 3 novamente o

²⁷ Os principais harmônicos das cordas graves, que podem vibrar por simpatia, são: Corda Mi: mi, si, mi, sol#, si, ré, mi, fá#. Corda Lá: lá, mi, lá, dó#, mi, sol, lá, si.

Dó#, etc. As notas pressionadas tem uma vantagem em relação aos harmônicos, que é a possibilidade do uso de vibrato para estimular uma maior duração do som.

Um último elemento que justifica e atesta o uso dos harmônicos é o seguinte: quando se toca uma nota como harmônico natural ao violão não é necessário se manter a nota presa, ou seja, o dedo utilizado para marcar o harmônico estará livre logo após o ataque da nota. Para o violão isso é muito importante, pois desta forma se pode mover mais facilmente a mão esquerda sem interromper o som. No compasso 2, por exemplo, se a nota Ré fosse presa, o dedo 4 teria que ficar fixo até o final do compasso (a fim de manter a sonoridade harmônica). Se isso ocorresse, seria difícil executar as notas da melodia, o que tornaria o trecho não idiomático, e por fim destruiria toda a busca por uma atmosfera harmônica coerente.

Já se percebe no início da transcrição o uso de uma técnica não muito usual ao violão: a combinação, no mesmo acorde, de notas naturais e harmônicos. Como já dissemos acima, isso se faz necessário para recriar a atmosfera harmônica necessária à obra, e contribui para uma sonoridade mais leve, também indicada por Debussy no original para piano *con sordina*.

Outra técnica não usual, e até mesmo rara, é a seguinte:

Figura 89 - compasso 7

– transcrição

Figura 90 - compasso 7

- som resultante

Figure 91 - compasso 7

– original

Essa técnica consiste em um uso especial da mão direita do violonista. O dedo anular é responsável por tocar três cordas (arpejo) e o dedo indicador é responsável por roçar as duas cordas graves na altura da casa 12 (conforme indicado na partitura), e com isso gerar harmônicos. A quarta corda é tocada normalmente. O uso deste tipo de efeito é mais um elemento que traz duas vantagens: a atmosfera harmônica e a facilidade de execução. Percebe-se que o acorde resultante tem três notas num espaço de um intervalo de quarta justa. Tendo em conta que o violão é afinado em quartas (à exceção da segunda corda) o acorde resultante é de extrema dificuldade de execução, e seria impossível executá-lo simultaneamente à melodia.

Clair de Lune apresenta uma macroestrutura **ABCA**.

A (compassos 1 – 14) caracteriza-se principalmente pelo primeiro motivo da obra e seu caráter sempre descendente. Esta parte foi determinante na escolha da tonalidade, pois não seria

possível realizar este trecho com alguma mudança de oitava na melodia – isso descaracterizaria o caminho descendente da melodia e do baixo.

B (compassos 15 a 25) apresenta uma mudança drástica em relação a **A**. Após um momento de melodia, baixos e acordes descendentes, este trecho tem um baixo pedal, e após esse momento uma longa frase ascendente, que culmina em um momento agudo, o primeiro clímax da obra – um momento em que o ritmo fica rarefeito como em nenhum ponto anterior.

Nesta parte os recursos de transcrição utilizados são principalmente *omissão de notas*, *modificação de aberturas*, *estrutura e montagem de acordes* e *mudança de registro de oitava*. Toda a parte **B** foi escrita uma oitava abaixo no violão. Esta mudança de registro de oitava não causa estranheza por acontecer em um momento de ruptura e contraste, ou seja, não soa como uma mudança de oitava inesperada. O fato de haver uma total mudança de sonoridade – abandono dos harmônicos e introdução de melodia oitavada – colabora.

Figura 92 - compassos 14 - 16, transcrição

Figure 93 - compassos 14 - 15, original

Os oitavamentos de toda a parte **B** foram mantidos ao violão. Optamos por utilizar este recurso difícilimo ao violão pois ele é necessário para realizar a sonoridade intensa e contrastante deste trecho da obra. Além disso, o *Tempo rubato* facilita a execução das oitavas, pois há flexibilidade de tempo suficiente para acomodar a movimentação da mão esquerda. Experimentamos não oitavar a melodia, mas o resultado se mostrou demasiado pobre, apesar de sua facilidade de execução.

A parte C (compassos 26 a 50) representa um longo caminho de variações harmônicas e melódicas tendo como base o motivo abaixo.

Figura 94 - compasso 26

Figura 95 - compasso 26

Neste compasso (26) já estão presentes alguns dos recursos de transcrição que utilizamos nesta parte. A *omissão e/ou modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia* é utilizada em duas situações neste compasso: A melodia não é apresentada em terças e existe o abandono da última nota do compasso, que no violão atrapalharia a clareza da melodia, além de apresentar dificuldade técnica excessiva. *Modificação de aberturas, estrutura e montagem de acordes acompanhada ou não de omissão* acontecerá em todo este trecho. Nos arpejos, principalmente, onde também utilizamos *mudança de registro de oitava*. Todos os arpejos desta parte terão modificações, pois nenhum deles é viável ao violão, devido à sua extensão e desenho (ver o exemplo de Tárrega no capítulo 2). O critério que utilizamos para a modificação dos arpejos foi o de respeitar a harmonia, porém construir um desenho idiomático ao violão, e que funcionasse com a melodia em questão.

Figura 96 - compassos 29 e 30 - transcrição

Figura 97 - compassos 29 e 30 - original

Outro exemplo de reorganização dos arpejos:

Figura 98 - compassos 34 e 35, transcrição

Figure 99 - compassos 34 e 35, original

Neste caso acima seria inviável realizar um arpejo de grande extensão, pois este se misturaria com a voz secundária grave ou com a melodia, por isto a opção por manter a densidade rítmica, mesmo que repetindo notas.

Ainda no compasso 34 existe um uso do recurso *mudança de registro de oitava* importante: O baixo é tocado na nota mais grave do violão, apesar de no original o baixo ser relativamente agudo. Isso se faz necessário devido à imensa dificuldade técnica que resultaria a execução da nota Mi oitava acima. A literatura do violão apresenta em diversos momentos este tipo de mudança de registro de oitava nos baixos, devido à limitação de extensão do instrumento, de forma que praticamente não se nota a mudança, pois ela é idiomática. Apresentamos abaixo dois exemplos em que a livre modificação de registro de oitava nos baixos ocorre:

PRELUDIO

Nº 12.

E. TÁRREGA

The musical score for Preludio n. 12 by Francisco Tárrega is presented in three staves of guitar notation. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of chords and single notes, with a dashed line indicating a capo (C. 5ª) at the fifth fret. The second staff continues the piece, with a dashed line indicating a capo (C. 2ª) at the second fret. The third staff concludes the piece, with a dashed line indicating a capo (C. 3ª) at the third fret. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingering numbers (1-5) and capo markings (C. 2ª, C. 3ª, C. 4ª, C. 5ª).

Ildefonso Aliet, Editor, Madrid.

56 p. 3

Figura 100 - *Preludio n. 12* - Francisco Tárrega (Chanterelle, 2000)

No compasso 4 deste prelúdio de Tárrega nota-se um encaminhamento melódico aparentemente não coerente no baixo. Há um Mi grave, que depois salta para um Fá uma nona menor acima. Seria de se esperar que uma das notas estivesse em outra oitava, porém isso não acontece, porque:

- o Mi oitava acima não é possível devido à grande dificuldade que existiria em tocar o Mi oitava acima na quinta corda.
- o Fá oitava abaixo não é possível devido à tessitura da melodia, que exige um posicionamento da mão esquerda próximo da região média do violão, distante da primeira casa, onde se encontra o Fá grave.

O segundo exemplo foi retirado de um dos estudos da série 25 *Etudes Mélodiques*, de Matteo Carcassi:

Figura 101 - Estudo 10 - Matteo Carcassi (Schott)

Nota-se que todo o estudo utiliza cordas soltas para os baixos. Nosso ponto de interesse está nos dois compassos onde o baixo é Sol, no último sistema. Esse baixo está relativamente agudo, se comparado aos outros baixos da peça, porém é idiomático ao violão utilizar cordas soltas para

baixos, e seria (como no exemplo do *Prelúdio* de Tárrega) impossível executar este baixo Sol oitava abaixo.

No compasso 35 *adição de recurso violonístico* está presente. A realização da repetição da melodia oitava a cima só é possível no violão com a utilização de harmônicos. Neste ponto só modificamos o registro de oitava da melodia, pois não é possível modificar também o acompanhamento, como acontece no original.

Figura 102 - compasso 35

Figura 103 - compasso 35

Figura 104 - compassos 36 e 37 - transcrição

Figura 105 - compassos 36 e 37 - original

Para realizar o trecho que se inicia no compasso 37 (e termina no compasso 42) em toda sua extensão foi necessária mais uma modificação de registro de oitava da melodia, que acontece no final do compasso 36 ²⁸.

No compasso 40 existe uma mudança de registro de oitava da melodia no original, provavelmente devido à sequência da frase, que resultaria aguda demais no piano. Essa modificação

²⁸ Considerar a nova armadura de clave do compasso 37 para os exemplos seguintes.

também foi realizada por nós, porém na nota seguinte à que acontece no original, devido ao arpejo, que ficaria mais agudo do que a melodia caso oitavássemos na mesma nota. Observar o Ré agudo no início do compasso 40 na transcrição:

Figura 106 - compassos 39 a 42 - transcrição

Figura 107 - compassos 39 a 42 - original

Nos compassos 41 e 42 foi necessária uma *omissão de material musical*, para que se pudesse realizar a sequência de terças descendentes da melodia. Consideramos que o arpejo já está subentendido devido à sua presença constante em toda a parte C da música, e que o ritmo da melodia se destaca mesmo sem a presença do mesmo.

Nos compassos 43 a 46 a *modificação de material musical* foi necessária. O pedal em quintas graves que o piano realiza já seria impossível ao violão, assim como as mudanças de oitava

que a mão esquerda do piano realiza nos compassos 45 e 46. Optamos por manter apenas o baixo pedal, levando em conta também que a existência de uma quinta só é necessária para aumentar a ressonância ao piano, ou seja, não é uma nota extremamente necessária²⁹.

Figura 108 - compassos 43 a 48 - transcrição

Figura 109 - compassos 43 a 46 - original

O final da parte C (compassos 47 e 48) apresenta novamente um clímax, porém num momento calmo e de dinâmica mais leve.

Há uma importante *adição de recurso violonístico* nos compassos 49 e 50, que além de possibilitar a execução dos materiais musicais presentes, realça o momento etéreo deste trecho:

²⁹ Considerar a nova armadura de clave do compasso 43 para os exemplos seguintes.

Figura 110 - compassos 49 e 50 - transcrição

Figura 111 - compassos 49 e 50 - original

Trata-se do uso das *campanelas*. Este efeito violonístico ocorre quando notas de uma mesma escala ou arpejo são distribuídas entre cordas soltas e presas, o que gera um efeito semelhante ao de um campanário (sinos - daí a origem do nome). Parte importantíssima deste efeito é que se inverte uma proporção habitual do instrumento, ou seja, notas mais graves são tocadas em cordas mais agudas, e vice-versa³⁰. Este efeito gera uma combinação de harmônicos especial, e o timbre resultante é um dos mais característicos do violão. A isso se soma a combinação de *campanela* com harmônicos, que ressalta ainda mais a atmosfera destes dois compassos.

A reapresentação de A ocorre com outra textura, e também em registro oitava acima. Optamos por apresentar o tema agora em harmônicos, para poder realizar a melodia em registro super agudo³¹:

³⁰ Se observamos a quarta colcheia do arpejo (Si em corda solta) e a quinta colcheia (Ré em harmônico na quarta corda) notamos este evento. A corda Si é a segunda corda do violão, e está afinada uma sexta maior acima da quarta corda – Ré. Neste ponto temos um desenho ascendente.

³¹ A primeira nota do trecho não pode sequer ser obtida no braço (ou espelho) do instrumento. Para este Mi super agudo é mandatório o uso do recurso dos harmônicos.

Figura 112 - compasso 51

Figura 113 - compasso 51

A estrutura dos arpejos foi mantida por nós, pois julgamos que neste caso ela é especialmente relevante e também porque neste caso ela é possível. Ao longo deste trecho foram necessárias algumas *omissões de notas*, e também *mudanças de estrutura de acordes*, mas a principal modificação ocorre no final do trecho, onde foi necessária uma *mudança de registro de oitava* no baixo, e também uma *omissão de notas* no arpejo, como se pode ver na figura abaixo:

Figura 114 - compassos 57 e 58 -
transcrição

Figura 115 - compassos 57 e 58 - original

Conforme comentamos nas páginas acima, a modificação de oitava nos baixos é algo comum e idiomática ao violão. A grande dificuldade que encontramos no compasso 58 foi decidir

entre manter o baixo Dó# (escolhemos este caminho) ou realizar o arpejo completo, que resultaria nesta escrita:

Figura 116 - compasso 58 - opção de transcrição preterida

Nossa escolha optou pela ausência do arpejo, pois consideramos que a falta do baixo e um arpejo que utilize notas mais graves que o próprio baixo causam mais estranheza do que a falta do arpejo. Não consideramos que a ausência de poucas notas de um arpejo justificaria a não realização desta transcrição.

No compasso 66 se inicia uma parte de finalização bastante especial, pois utiliza elementos da parte C, de forma surpreendente – tanto pelo uso deste material tanto pela modificação de divisão e colocação rítmica do mesmo. A execução deste arpejo ao violão foi possível de forma literal:

Figura 117 - compassos 66 e 67 – transcrição

Figura 118 - compassos 66 e 67 - original

Já na repetição do mesmo material oitava acima não foi possível a realização o arpejo de forma literal, e também foi necessária uma *mudança de registro de oitava* no último tempo do compasso 69:

Figura 119 - compassos 68 e 69 - transcrição

Figura 120 - compassos 68 e 69 - original

Esta transcrição exigiu uso variado de diversos recursos e experimentações. Apesar de um ponto de solução não totalmente satisfatória (compasso 58) e outros momentos onde a perda de material musical foi relevante (terças da melodia na parte C e modificações dos arpejos) consideramos a realização da mesma coerente e satisfatória, pois a estética da música foi respeitada, e acreditamos que o resultado final represente uma obra violonística de “fidelidade musical”³² ao original.

3.3 *Golliwogg's cake walk* – Claude Debussy

A introdução desta obra apresenta um desafio dos mais difíceis aos violonistas: A execução de oitavas. Vale citar que para um pianista as oitavas do início desta obra são de dificuldade baixa, pois são tocadas por duas mãos diferentes, o que não ocorre no violão. Optamos por não utilizar oitavas neste trecho não somente pela dificuldade, mas também porque julgamos mais importante o fato de a melodia ser muito aguda – seria possível executar o desenho melódico inicial em oitavas, porém em registro oitavado para baixo, o que causaria uma outra modificação de registro (desta vez

³² Ver capítulo 2, acerca das transcrições de Llobet.

para cima) ou no compasso 3 ou no compasso 4, que seria um tanto estranho para este momento musical. Percebe-se na opção preterida uma mudança de oitava no compasso 3³³:

Figura 121 - Início - transcrição

Figura 122 - Início - opção preterida

Figura 123 - Início - original

O uso de oitavas nos compassos 3 e 4 seria ainda mais complexo e traria mais problemas de dificuldade técnica, daí a opção por não utilizar oitavamentos neste trecho.

Este procedimento de *modificação de material musical* relacionado ao não uso de melodias em oitavas se repetirá em outros pontos desta transcrição.

Após a frase descendente inicial existe uma introdução com o ritmo associado à dança *cake walk*, o *ragtime* – ritmo característico da música popular norte-americana do final do século XIX e início do XX, que apresenta um *swing* próprio.

“O swing é um aspecto do ritmo que há muitos anos desafia definição. Conquanto haja muito de verdade no comentário frequentemente citado de Louis Armstrong de que se você não sente o swing jamais saberá o que ele é, a observação pouco nos ajuda a compreendê-lo.” (SCHULLER p. 20)

³³ Considerar as armaduras de clave para todos os exemplos seguintes.

O *swing* do ragtime é tradicionalmente associado ao piano, principal instrumento do gênero. O acompanhamento no piano é realizado basicamente com a mão esquerda, que realiza tempo e contratempo. Existe um paralelo idiomático no violão, onde o polegar da mão direita realiza este elemento rítmico fundamental. Exemplo interessante deste uso na música popular moderna, especificamente no *rock*, é a composição *The Clap* (que utiliza o ritmo *ragtime*), do guitarrista/violonista Steve Howe:

Figure 124 - *The Clap* - trecho

Infelizmente a notação deste exemplo é insuficiente³⁴, pois não está especificado que o polegar deve ser o responsável por todos os ataques nas cabeças de tempo, e assim teríamos uma sequência de semínimas com haste para baixo. A audição da gravação da música em questão e o vídeo do autor interpretando a mesma confirmam o uso desta técnica.

Acreditamos que este é um argumento que reforce a proximidade desta obra com o violão. Ver compasso 10, abaixo.

O estilo de *Golliwogg's cake walk* não se baseia apenas na ideia do *ragtime*, pois existe também o elemento *Golliwogg*:

³⁴ Um problema comum nas partituras de músicas e ritmos populares.

Figura 125 - ilustração que representa o boneco Golliwogg

A suíte *Childrens Corner* foi escrita a partir da inspiração do universo infantil, ou com essa temática. Este boneco era presente na vida da filha de Debussy, chamada Claude Emma (seu apelido era *Chouchou* – como se pode ler na dedicatória inicial da suíte), pois sua tutora (ou babá) era inglesa (daí o título da suíte e das músicas em inglês), e *Golliwogg* era um boneco infantil muito famoso na Inglaterra, um dos principais personagens dos livros infantis ilustrados de Florence Kate Upton – ilustradora e autora muito famosa na Inglaterra no final do século XIX e início do XX. A personalidade do personagem era amigável, como se vê na figura acima, e possivelmente a ideia deste boneco dançando desajeitadamente inspirou Debussy.

Tendo isto em conta, entendemos que o *swing* a ser utilizado na interpretação não é o mesmo do *ragtime* comum, pois existe um contexto especial a ser considerado.

Figura 126 - compassos 10 a 12 - transcrição

Figura 127 - compassos 10 a 12 - original

O recurso *omissão de notas* foi utilizado no baixo. É importante notar o uso do recurso *omissão de material musical para possibilitar clara execução da melodia* no primeiro tempo do compasso 11, mais precisamente na segunda colcheia do acompanhamento. Neste ponto seria possível completar o acompanhamento com a nota Dó e mantê-lo da forma como vinha acontecendo, porém optamos por omitir a nota para evitar a falta de clareza da melodia – o dó do acorde soaria como parte da melodia, e o resultado seria uma alteração indesejada do desenho melódico. Isso ocorre pois a separação de vozes no violão responde a critérios muito específicos, e em determinados momentos (como este) é muito difícil separar as vozes apenas pelo timbre e dinâmica, ainda mais em andamentos rápidos. Ainda neste trecho utilizamos o recurso *modificação de articulação*. É inviável, em andamento rápido, realizar de forma satisfatória todos os *staccatos* do original, por isso optamos por omiti-los.

Figura 128 - compassos 16 e 17

Figure 129 - compassos 15 a 17 (notar a mudança de clave)

Nos compassos acima pode-se notar a opção pelo uso de oitavas num ponto de forte intensidade dinâmica.

Figura 130 - compassos 24 e 25

Figura 131 - compassos 24 e 25

No compasso 25 nota-se uma importante modificação. O acorde da cabeça do compasso em questão já tem a nota Si mais grave que um violão normal pode soar. Para realizar o crescendo que direciona ao segundo tempo, optamos por não executar o Si grave novamente (não poderíamos tocar a nota oitava abaixo, como no original, então seria redundância) e reforçar o Si super agudo com a nota Si tocada em corda solta, que apresenta bastante força dinâmica.

Após a primeira parte existe uma reelaboração do material de apresentação rítmica, associada a um decrescendo que conduz à parte central e contrastante da obra – que se inicia no compasso 47. Nesta transição não há nenhum elemento especialmente interessante em nossa transcrição.

Nesta parte central existe um outro argumento em favor da tonalidade que escolhemos para esta obra – Mi maior – que já se justificaria pelos motivos citados acima em nos outros exemplos deste trabalho: A longa nota Ré grave³⁵:

³⁵ Considerar as novas armaduras de clave para os exemplos seguintes.

Figura 132 - compassos 47 e 48

Figura 133 - compassos 47 e 48

Este Ré é executado em corda solta (quarta corda), e isso possibilita a realização dos ornamentos e da articulação específica, que aqui pode ser mantida completamente. Este é um ponto crítico da transcrição. Se a nota longa em questão não pudesse ser executada em corda solta, provavelmente teríamos desistido do trabalho com esta obra, pois a eliminação de qualquer um dos materiais deste trecho resultaria demais desastrosa.

Alguns compassos adiante existe a citação do prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner, e logo após um efeito que talvez imite o banjo, instrumento muito comum nas bandas de *ragtime*:

Figura 134 - compassos 61 a 64 - transcrição

Figura 135 - compassos 61 a 64 - original

Nos compassos 63 e 64 utilizamos a *adição de recurso violonístico* para realizar este trecho, com o uso de harmônicos artificiais³⁶. Optamos por manter a duração das notas importantes da

³⁶ Harmônicos artificiais utilizam notas presas pela mão esquerda, ao contrário dos naturais, que utilizam sempre cordas soltas.

harmonia ao invés de interromper o som e realizar o ornamento em sua forma original. Consideramos esta opção razoável pois o ornamento em si não é absolutamente fundamental para o trecho, e sim a colocação rítmica das notas agudas.

Figura 136 - compassos 83 a 86 - transcrição

Figura 137 - compassos 83 a 86 - original

Nos compassos 83 e 84 foi necessária uma *modificação de registro de oitava* em meio a uma frase melódica³⁷. Essa foi a única opção encontrada que manteve a estrutura harmônica do trecho. Se a frase do baixo fosse iniciada oitava acima, para que o salto de oitava original fosse mantido, não seria possível executar o acorde. Consideramos esta pequena melodia como parte não principal da estrutura melódica da obra, o que torna a modificação aceitável.

A repetição da primeira parte da obra é praticamente literal, à exceção dos compassos 110 a 112. Essa modificação, apesar de acontecer em apenas três compassos, é muito relevante para a estrutura da obra, pois dá sentido à repetição de todo este trecho. A surpresa transpassa uma sensação de organização formal, além de evitar a repetição inócua de toda uma parte.

³⁷ O Ré grave (duas oitavas abaixo do Dó central) está um tom abaixo da nota mais grave do violão – Mi.

Figura 138 - compassos 110 a 112 - transcrição

Após finalização semelhante à ocorrida após a primeira parte há uma interrupção súbita através de uma frase rapidíssima, executada em oitavas no original. Mais uma vez optamos por não utilizar as oitavas, devido à sua dificuldade:

Figura 139 - compassos 122 a 128 - transcrição

Figura 140 - compassos 122 a 128 - original

Assim como na transcrição da obra de Mendelssohn, realizada por Tárrega, o ritmo foi um dos parâmetros fundamentais ao qual dedicamos atenção ao transcrever esta obra. A utilização da técnica do polegar, utilizada por Steve Howe em *The Clap*, representou um argumento forte a favor da realização desta transcrição, pois é um estilo tradicionalmente associado não somente ao piano, mas também ao violão³⁸. Outro fator favorável à realização desta transcrição é que a harmonia desta obra não é complexa (se comparada à de *La Plus Que Lente*, por exemplo), o que possibilita uma escrita rítmica mais “leve” ao violão, devido à ausência de acordes muito intrincados tecnicamente.

³⁸ Outro estilo que associa o *ragtime* ao violão é o jazz francês do período entre guerras, cujo maior representante é o guitarrista/violonista Django Reinhardt (1910-1953).

3.4 La Plus Que Lente – Claude Debussy

Esta obra apresenta em sua primeira parte uma estrutura de pequena peça simples, com um trecho inicial que conduz à dominante (compassos 1 a 17) e a repetição alterada deste trecho, que conduz o retorno à tônica (compassos 18 a 34).

Neste momento inicial os principais recursos utilizados são: *modificação de aberturas, estrutura e montagem de acordes, acompanhada ou não de omissão e omissão e/ou modificação de materiais musicais*. A escolha da tonalidade mantém o hábito do violão, ou seja, tonalidades que apresentem notas importantes em cordas soltas – principalmente baixos. Neste caso a escolha foi Mi menor.

Importante notar as *mudanças de registro de oitava* e as *omissões de notas* na parte do baixo deste primeiro trecho³⁹:

Figura 141 - compassos 1 a 5 - transcrição

Figura 142 - compassos 1 a 5 - original

Apesar do violão não executar as duas notas Si (na transcrição) nos tempos dois e três, como no original, o polegar⁴⁰ é responsável por notas nestes tempos em questão, o que gera um efeito semelhante ao original, apesar de no segundo tempo a nota Si ter sido substituída pela nota Sol.

³⁹ Considerar as armaduras de clave para todos os exemplos seguintes.

⁴⁰ Na mão direita do violonista o polegar é normalmente o responsável pelas cordas mais graves.

No compasso 33 tem início uma nova parte da obra. Um novo motivo é apresentado e a estrutura harmônica se torna mais direcional e densa. A transcrição deste trecho não apresentou problemas complexos. Vale a pena citar o compasso 43, onde a melodia aguda só foi possível com um baixo grave através do uso de harmônicos artificiais:

Figura 143 - compassos 40 a 46 - transcrição

Figura 144 - compassos 43 a 46 - original

A escolha do uso dos harmônicos traz ainda uma vantagem, que é a repetição variada do motivo.

Figura 145 - compassos 46 a 50 - transcrição

Figura 146 - compassos 46 a 50 - original

No compasso 46 apresenta-se novo material, harmônico, tonal, melódico, rítmico e de caráter. Neste ponto tem-se a sensação de a obra se basear em *episódios de valsa*. Adiante veremos que estas variações redundarão em uma variação ou estilização da forma *rondó*.

Este trecho apresenta enorme dificuldade ao violão. Optamos por manter a melodia em oitavas do original, pois sua omissão traria grande perda a este momento de tamanha importância semântica. Este critério é semelhante ao que utilizamos ao manter na transcrição o oitavamento da melodia dos compassos 15 e 16 de *Clair de Lune* (ver acima). Além desta questão há diversas modificações e omissões nos acordes, necessárias para possibilitar as oitavas.

No compasso 60 acontece o que convencionamos chamar de primeiro retorno de A, o que denotaria a forma *rondó*:

Figura 147 - compassos 60 a 62

Figura 148 - compassos 60 e 61

No trecho seguinte pode-se observar novamente o uso dos harmônicos para alcançar regiões super agudas do violão, e assim respeitar a tessitura da melodia:

Figura 149 - compassos 66 a 69 - transcrição

O som resultante deste trecho é:

Figura 150 - compassos 67 a 69 - transcrição - som resultante

Figura 151 - compassos 67 a 69 - original

Pode-se argumentar que seja excessivo utilizar notas tão agudas no violão, por terem som não muito encorpado. Neste caso não consideramos este um problema, pois o trecho tem dinâmica *piano*, e não há outras notas que poderiam atrapalhar ou confundir o som das super agudas. Além disso, a vantagem de se manter a enorme extensão da melodia original é um dado positivo desta transcrição.

No compasso 68 há mais um exemplo de utilização do efeito de *campanella* para realizar o efeito etéreo deste acorde típico de Debussy.

Após uma finalização acompanhada de fermata – no compasso 75, assim como havia acontecido no compasso 33, que representa o fim da parte **A**, ou *refrão* – no compasso 76 tem início o que chamaremos de parte **C** do *rondó*. Seguindo esta linha de raciocínio a parte **B** seria todo o trecho que compreende os compassos 33 a 58.

Este trecho é provavelmente o mais difícil tecnicamente, se comparado a todas as outras transcrições deste trabalho. O motivo de tamanha dificuldade é o uso de elementos técnicos muito diferentes e complexos em curto espaço de tempo. Infelizmente esta dificuldade não pode ser evitada, pois a harmonia intrincada, a tessitura da melodia e o ritmo característico precisariam ser mantidos, a fim de que a transcrição mantivesse sua “fidelidade musical” (ver capítulo 2 – Llobet).

Optamos por reproduzir aqui um trecho longo (a partitura completa está no anexo I) para explicitar mais claramente os processos de transcrição deste trecho⁴¹:

⁴¹ Atentar para as armaduras de claves diferentes para este momento.

The musical score for Figure 153, measures 72 to 90, is presented in four systems. The first system, measures 72-75, is marked 'Retenu' and 'En animant', with dynamics 'p' and 'pp'. The second system, measures 76-81, is marked 'Cédez', 'Cédez encore plus', and 'Tempo animé', with dynamics 'p' and 'f'. The third system, measures 82-85, is marked 'Moins animé'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 153 - compassos 72 a 90 - original

Na região dos compassos 76 a 81 não há nenhum elemento especial em relação aos recursos de transcrição, mas sim elementos especiais relacionados à técnica do violão, como aberturas de mão esquerda (compassos 77 e 79) e mudanças de posição incomuns (compassos 80 e 81).

Nos compassos 82 a 85 escolhemos uma combinação de sons naturais e harmônicos artificiais, que possibilitam a realização da melodia, sem alterações de oitava. Este elemento técnico já é bastante difícil, se considerarmos que simultaneamente existe uma harmonia intrincada sendo também tocada. Ainda nesta região existe o intrincado uso dos *retardos* na melodia, que exigem mudanças de posição com dedos fixos, recurso técnico difícilíssimo. Exemplo disso ocorre no compasso 85, onde a nota $Mi\#$ é mantida do compasso anterior com o dedo 1, enquanto os outros três dedos da mão direita precisam avançar uma posição em abertura e extensão.

No compasso 86 acontece um *modificação de material musical*, amparada em *adição de recurso violonístico*, e também associada a *mudança de registro de oitava*. A melodia original é escrita em terças paralelas. Seria impossível realizar as terças em região tão aguda. Para solucionar este problema, sem que fosse necessário rebaixar uma oitava na melodia como um todo, optamos por tocar apenas a nota aguda na oitava esperada, e rebaixar uma oitava apenas na nota grave da melodia. O resultado sonoro do compasso 86 é o seguinte:

Figura 154 - compasso 86 - som real

Este é mais um elemento técnico complexo deste trecho, pois envolve um toque especial de mão direita, onde o dedo indicador roça apenas a corda aguda onde se deseja o harmônico, e os dedos anular e médio são responsáveis por suas respectivas cordas.

Os acordes do trecho citado acima tiveram diversas notas omitidas – *omissão e/ou modificação de materiais musicais* –, porém pudemos manter o desenho ascendente original. A escolha das notas que pudemos executar simultaneamente à melodia se baseou na possibilidade de manter o desenho ascendente e também na viabilidade de técnica de execução ao violão. Este mesmo critério de omissão foi utilizado nos compassos 88 e 89.

Os compassos 98 a 103 representam uma espécie de *ponte*, ou *digressão*, pois apesar de terem o material de A, ainda estão em outra tonalidade, e com harmonia absolutamente indefinida. Consideramos o retorno de A apenas no compasso 104, ponto em que há o retorno da armadura de clave original:

Figura 155 - compassos 104 a 108 - transcrição

Figura 156 - compassos 104 a 107 - original

É marcante a entrada de um efeito harmônico surpreendente e contrastante com a estrutura normal de A, no compasso 116. Assim como em *Golliwogg's cake walk*, Debussy delineia o caminho da forma e varia as repetições de forma peculiar. No caso de *La Plus Que Lente*, cada retorno do A traz novos elementos harmônicos, rítmicos e de textura, em locais escolhidos cuidadosamente. Outro exemplo deste tipo de variação ocorre na região dos compassos 134 a 139:

Figura 157 - compassos 134 a 138 - transcrição

Figura 158 - compassos 134 a 138 - original

Neste ponto ocorre uma quebra de continuidade, que demarca o início do que poderia ser considerada uma *coda* (compassos 140 até o final), mas não pensamos ser de fácil definição, pois o caminho harmônico deste trecho final é peculiar, e só acontece neste momento. Existe também uma segunda voz, que realiza uma espécie de “eco harmônico” da primeira, elemento também novo.

Esta transcrição tem nível de dificuldade técnico altíssimo, porém se tornou bastante idiomática ao violão. O uso do *rubato* facilita sua execução, e sua sonoridade leve é condizente com o instrumento.

3.5 The Little Nigar – Claude Debussy

Mais um exemplo do uso do ritmo *ragtime* em uma obra de Debussy. Esta obra tem forma simples: no macro um **AcBABA**, sendo que **A** tem estrutura de frase antecedente consequente, e **B** um caminho harmônico irregular e indefinido, apesar de fraseado aparentemente antecedente consequente também. Chamamos de **c** uma pequena passagem transitória que conduz ao primeiro **B**. Apesar de sua estrutura simples, esta obra tem construção cuidadosa, um delicado equilíbrio entre frases ascendentes e descendentes, além de contraste harmônico dúbio entre **A** e **B**.

Esta transcrição é praticamente literal, ou seja, foram mantidas quase todas as notas do original, além da tonalidade. Os recursos *mudança de registro de oitava*, *adição de recurso violonístico e omissão e/ou modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia* foram utilizados em poucos momentos, conforme demonstraremos abaixo⁴².

Figura 159 - início da obra - transcrição

Figura 160 - início da obra - original

A possibilidade de se manter a tonalidade da obra – Dó maior – se deu pelo caráter da mesma – a ausência de notas longas e sustentadas possibilita uma tonalidade afastada das mais habituais do violão, conforme já vimos nos exemplos acima, que são (maiores ou menores) Mi, Lá, Ré. Neste primeiro momento existe a *adição de recurso violonístico*, como se pode observar no

⁴² Considerar as armaduras de clave para todos os exemplos seguintes.

compasso 3, por exemplo. Os ligados tracejados são executados pela mão esquerda do violonista, diferentemente dos ligados de fraseado, representados por arcos contínuos⁴³. Os ligados de mão esquerda são elemento fundamental na técnica violonística, e contribuem para a execução idiomática desta obra.

Figura 161 - compassos 11 a 15 - transcrição

Figura 162 - compassos 11 a 15 - original

No compasso 12 existe a primeira ocorrência de *mudança de registro de oitava*. Essa mudança é necessária pois a nota mais grave do violão é o Mi, que aparece no compasso anterior. Consideramos que este evento não é prejudicial à semântica da frase, pois apesar da perda de nota importante, no violão esta perda é ainda menor, pois as modificações de oitava nos baixos são comuns à literatura do instrumento, conforme vimos acima, em *Clair de Lune*.

A outra *mudança de registro de oitava* deste trecho ocorreu na extensa frase que se inicia no compasso 13. Seria inviável realiza-la no violão em sua extensão original, exceto se utilizássemos o recurso dos harmônicos (ver acima, *La Plus Que Lente*), porém a sonoridade suave e delicada dos harmônicos não se relaciona de maneira nenhuma com uma frase forte e ritmada como esta em questão. Sendo assim, optamos por realizar o oitavamento na passagem do compasso 13 e 14. Como há um crescendo neste trecho, o oitavamento se torna menos perceptível, ou seja, o sentido da frase se mantém.

⁴³ Ver acima, capítulo 2.

Foi necessária uma *omissão de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia* no final do compasso 15. A nota omitida em questão é o Fá. Seria possível realizar esta nota ao violão, porém seria praticamente impossível realizar a melodia com clareza e rapidez, como é necessário neste momento. Uma solução possível para este trecho seria mudar a oitava de uma das notas do acompanhamento:

Figura 163 - compasso 15 - opção preterida

Não optamos por esta alternativa pois a entrada de notas graves neste momento descaracteriza por demais o original, e causaria muito mais prejuízo à *fidelidade musical* do que a simples omissão da nota Fá.

Figura 164 - compassos 16 a 20 - transcrição

Figura 165 - compassos 15 a 20 - original

A pequena parte **c** apresenta imenso contraste em relação a **A** e **B**, conforme dissemos acima. Sua realização ao violão se encaixou perfeitamente no instrumento, ou seja, é um trecho de fácil execução, apesar da tonalidade. *Adição de recurso violonístico* foi mais uma vez utilizado, pois o uso de harmônicos foi necessário para possibilitar a realização deste pequeno *cluster*. Acordes que tenham três ou quatro intervalos de segunda ou terças são difíceis ao violão, devido

à sua afinação. Esse problema é semelhante ao que ocorre no violino, onde a realização de intervalos de sextas é geralmente muito mais fácil do que terças, por exemplo. O som resultante deste trecho ao violão é exatamente o mesmo do original.

A parte **B** não apresenta problemas complexos de transcrição. O único recurso necessário foi a *omissão e/ou modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia*, que ocorreu nos compassos abaixo:

Figura 166 - compassos 24 e 25

Figura 167 - compassos 24 e 25

Se não realizássemos esta modificação o resultado seria o seguinte:

Figura 168 - compassos 24 e 25 - opção preterida

Além do problema da impossibilidade de manter a duração da nota Ré aguda da melodia (segundo tempo do compasso 24), existem ainda dois problemas que nos levaram a não optar por esta opção. O primeiro deles, mais importante: Ainda que não incomodasse a duração menor da melodia, seu desenho ficaria um tanto confuso, pois uma das notas do último acorde do compasso 24 soaria como parte da melodia. O segundo: esta opção tem execução um tanto difícil, se comparada ao resto da parte **B**. A mudança de posição no meio do compasso 24 atrapalharia a realização *legato* pedida pelo autor.

O único ponto de maior dificuldade técnica desta transcrição está nos primeiros compassos de **A**, onde existem diversas mudanças de posição alternadas com ligados de mão esquerda com o dedo 4. À exceção deste trecho, foi possível realizar uma transcrição de execução relativamente fácil, se comparada às anteriores, que possibilita uma interpretação ágil e *marcato*.

3.6 La fille aux cheveux de lin – Claude Debussy

O oitavo prelúdio do livro I faz referência a um poema de Charles-Marie-René Leconte de Lisle (1818-1894), poema este que é uma das quatro *Chansons Ecossaises*, presentes no livro *Poèmes antiques*. Debussy já havia trabalhado com este poema em 1882: compôs uma canção, que dedicou a Madame Vasnier, cantora e musa inspiradora do jovem compositor. A composição do livro I dos prelúdios de Debussy aconteceu no período entre o final de 1909 e início de 1910.

Foi possível manter toda a melodia da obra sem *mudanças de registro de oitava*, graças ao uso de harmônicos, e também à escolha da tonalidade, que foi feita levando-se em conta a sonoridade (que nesta obra deveria ter o efeito *pedal violonístico* – ver acima, em *Clair de Lune*), uso de cordas soltas e extensão da melodia. A análise dos três fatores indicou a tonalidade de Mi maior⁴⁴.

Figura 169 - início da obra - transcrição

Figura 170 - início da obra - original

É importante notar uma *modificação de articulação* realizada por nós na passagem do compasso 2 para o 3. A nota Mi foi mantida de um compasso a outro, apesar de não ser esta a articulação no original. Optamos por esta modificação para aumentar a sensação de sonoridade *legato* deste trecho.

⁴⁴ Considerar as armaduras de clave para todos os exemplos seguintes.

O motivo inicial, que utiliza a escala pentatônica, pode ser uma referencia à música escocesa, origem de Leconte de Lisle.

O recurso *modificação de aberturas, estrutura e montagem de acordes, acompanhada ou não de omissão* foi muito utilizado, devido à complexa e determinante característica harmônica da obra, que utiliza muitos acordes e melodias acompanhadas por blocos de acordes. O compasso 8 ilustra este trabalho:

Figura 171 - compasso 8

Figura 172 - compasso 8

No compasso 14 nota-se novamente as modificações e omissões em acordes:

Figura 173 - compasso 14

Figura 174 - compasso 14

Nos compassos 19 a 22 existe uma combinação de recursos de transcrição. No compasso 19 seria impossível realizar a melodia em oitavas e manter a região grave da mesma. Já no compasso 20 foi possível o oitavamento, e optamos por utilizá-lo para reforçar a ideia do crescendo e também gerar contraste em relação aos compassos anterior e posterior. No compasso 21 foi necessário o uso dos harmônicos para realizar a melodia em sua total extensão. Teoricamente a sonoridade dos harmônicos do compasso 21 é mais fraca do que a das oitavas do compasso 20, porém no contexto da obra isso se justifica, pois as oitavas são tocadas em dinâmica *piano*, e os harmônicos em dinâmica *mezzoforte*, ou seja, não se faz necessário um contraste de dinâmica tão grande a ponto de tornar o uso dos harmônicos insuficiente. Além disso, o clima singelo e leve desta obra é favorecido pelo uso dos harmônicos.

Figura 175 - compassos 19 a 21 - transcrição

Figura 176 - compassos 19 a 21 - original

Nos compassos 24 a 27 acontece uma sequência melódica em blocos, que é na verdade um paralelismo baseado na téttrade de E maior com sexta. Para a transcrição fez-se necessário apenas omitir o dobramento em oitava da melodia:

Figura 177 - compassos 24 a 27 - transcrição

Figura 178 - compassos 24 a 27 - original

No compasso 28 Debussy surpreende o ouvinte ao inserir o quarto grau, e realizar o tema principal da obra em contexto diferente, e também oitava acima. Neste ponto percebe-se um recurso complexo do compositor, que confere unidade e direcionalidade às suas obras de forma muito peculiar (ABRAMOVAY – ver introdução).

Figura 179 - compassos 28 a 31 - transcrição

Figura 180 - compassos 28 a 31 - original

Como se pode notar no exemplo acima, o uso de harmônicos ao violão proporciona a execução de melodia tão aguda. O som resultante está no exemplo abaixo:

Figura 181 - compassos 28 a 31 - som resultante

Solução semelhante foi necessária no compasso 35, porém neste caso utilizamos uma *mudança de registro de oitava* na segunda nota que compõe o bloco com a melodia principal:

Figura 182 - compasso 35

Figura 183 - compasso 35

O som resultante neste trecho é o seguinte:

Figura 184 - compasso 35 - som resultante

Esta é uma das obras de sonoridade mais delicada deste trabalho, e sua execução ao violão reforça ainda mais esta característica, pois para que se equilibre a dinâmica de todos os elementos técnicos utilizados é necessário que se toque bastante fraco e de forma cuidadosa.

3.7 *Pavane de la Belle au bois dormant* – Maurice Ravel

A respeito desta *pavane*, que é o primeiro movimento da suíte *Ma Mère l'Oye*: A história apareceu pela primeira vez no livro *Mother Goose Tales; or Stories of Olden Times* de Charles Perrault (1628-1703). Ravel dedicou toda a suíte aos filhos de seus amigos Ida e Cipa Godebski.

A suíte original foi escrita para piano a quatro mãos. Posteriormente Ravel orquestrou e adicionou novos trechos para a realização de um ballet infantil. Além desta outra versão existe uma versão para piano solo, realizada por Jacques Charlot. O curioso é que a versão deste primeiro movimento para piano solo tem exatamente o mesmo conteúdo da versão para dois pianos, tamanha a simplicidade de escrita. Tendo isto em conta, os exemplos apresentados a seguir foram retirados da versão para piano solo, a fim de poupar espaço gráfico.

A estrutura da obra tem 5 partes, e que chamaremos de **ABCAB**, sendo que **A** e **B** têm uma sonoridade e harmonia estática, enquanto **C** apresenta mais movimento e variação.

A tonalidade original – Lá menor – pode ser mantida ao violão, pois trata-se de uma tonalidade idiomática ao instrumento⁴⁵:

Figura 185 - compasso 1 – transcrição e original

Nos primeiros 4 compassos foi possível realizar uma transcrição literal. O único recurso utilizado foi a *adição de recurso violonístico*, para simular o efeito de pedal ao violão e possibilitar uma execução tecnicamente mais simples. Neste primeiro **A** o motivo rítmico que permeia toda a obra é apresentado, tendo como centro harmônico o acorde de Lá menor.

⁴⁵ Considerar as armaduras de clave para os exemplos seguintes.

Figura 186 - motivo rítmico principal

Figure 187 - variação

Na parte **B** foi necessárias *mudanças de registro de oitava*, devido ao fato de a melodia ser aguda demais, e também a nota pedal Ré – que não será tocada em semínimas, mas sim em semibreves. Utilizamos esta *modificação de material musical* aliada a *adição de recurso violonístico* (o Ré em questão é tocado em harmônicos) para criar uma sonoridade pedal mais presente, além de facilitar a execução. Consideramos que não há necessidade de se repetir a nota Ré como no original, pois a ideia rítmica em semínimas já está presente na voz intermediária:

Figura 188 - compasso 5

Figura 189 - compasso 5

Pode-se notar, na partitura para piano solo, um recurso de transcrição tipicamente pianístico no compasso 5, que é a execução do baixo antecipado na mão esquerda, para que se possa realizar um baixo grave e outros elementos com a mesma mão. No original para dois pianos este problema não existe:

Figura 190 - original para dois pianos - compasso 5 - pianos primeiro e segundo

No compasso 8 foi necessária uma *modificação de aberturas, estrutura e montagem de acordes*, além de uma *mudança de registro de oitava* no último baixo do compasso.

Figura 191 - compasso 8

Figura 192 - compasso 8

Na parte C a *mudança de registro de oitava* da melodia foi mantida, e também foi necessária a mesma modificação nas outras duas vozes que compõe este trecho. À exceção da modificação citada, a transcrição deste trecho é literal.

O novo trecho A tem agora diferente harmonia, centrada no acorde de Ré menor. O procedimento utilizado no compasso 5 na nota Ré (ver acima) não foi possível neste trecho, pois a nota que apresenta a mesma função pedal agora é o Fá, nota que não pode ser tocada em harmônicos naturais. Optamos então por manter a mesma ideia do compasso 5, mesmo com o fato de que a nota Fá não se estenderá por todo o compasso. Consideramos a melhor opção por considerarmos que a sonoridade da nota Fá não é absolutamente necessária para a compreensão musical do momento, ainda mais por se tratar de uma repetição – a isso se soma a facilidade técnica que decorre da não necessidade de repetição da nota Fá.

Figura 193 - compasso 13

Figura 194 - compasso 13

Optamos pela *adição de recurso violonístico* nos compassos 4 e 16. O dobramento de notas (no caso o dobramento da nota Mi), que são tocadas em cordas diferentes é um efeito específico do violão, e seu resultado sonoro gera bastante ressonância, além de um timbre delicado e diferente. Este uso se justifica pois o encaminhamento de vozes nos dois casos parece conduzir para esta solução final, apesar de não haver esta escrita no original para piano a quatro mãos nem na transcrição para piano solo.

Figura 195 - compassos 4 e 5 - transcrição

Figura 196 - compassos 15 e 16 - transcrição

É importante notar a manutenção da nota Si, na passagem do compasso 15 para o 16, no exemplo acima. Este é um recurso utilizado para aumentar a sensação *legato* do trecho (ver acima em *La fille aux cheveux de lin*).

Este recurso também foi utilizado nos dois últimos compassos da transcrição, como se pode ver abaixo:

Figura 197 - compassos 17 a 20 - transcrição

Figura 198 - compassos 19 a 20 - original

Há ainda uma última *adição de recurso violonístico*, que ocorre no trecho **B** final (compassos 17 a 20): a indicação *sul ponticello*. Nos baseamos na versão para orquestra, escrita pelo próprio Ravel, para fazer esta escolha: