

Figure 199 - compassos 14 a 20 - orquestração de Ravel

A utilização das cordas com surdina neste trecho resulta em sonoridade extremamente delicada, e o contraste deste momento com o resto da obra orquestrada é muito grande, daí nossa opção pelo uso de um efeito violonístico que apresentasse tal contraste. Na orquestração de Ravel o uso do naipe das cordas completo só se dá neste momento final.

3.8 *Prélude* – Maurice Ravel

Esta pequena obra, para piano, foi escrita para uma prova de leitura à primeira vista, na qual o compositor fazia parte do júri.

Foram necessários diversos recursos para possibilitar a transcrição desta obra. A primeira decisão complexa foi a escolha da tonalidade. A opção que escolhemos foi rebaixar uma quarta justa da tonalidade original, obtendo assim a armadura de clave de Mi menor. Dentre os principais argumentos da escolha desta tonalidade destaca-se a primeira frase do baixo, que consideramos de grande importância e só poderia ser executada completamente na tonalidade que escolhemos. Qualquer outra tonalidade “violonística” (Lá menor, Ré menor, etc.) resultaria em uma execução difícil, sem o uso de cordas soltas ou até impossível. Além deste momento existe o final da obra, que na tonalidade escolhida resultou bastante sonoro, como veremos adiante⁴⁶.

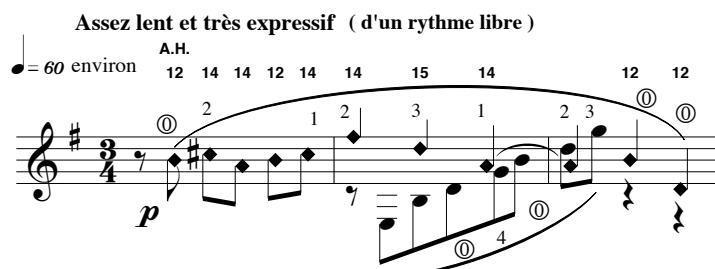


Figura 200 - início da obra - transcrição



Figura 201 - início da obra - original

Nos primeiros três compassos optamos por apresentar a voz aguda em harmônicos, o que nos valeu um maior destaque da melodia, além de possibilitar sua execução em região tão aguda – ver abaixo o som resultante:

⁴⁶ Considerar as armaduras de clave dos exemplos abaixo para os exemplos seguintes.

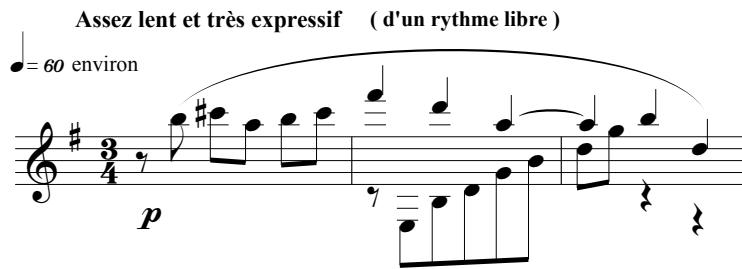


Figura 202 - início da obra - som resultante

Os compassos de 4 a 9 foram transcritos de forma praticamente literal. A única modificação ocorreu no compasso 8, onde uma *mudança de registro de oitava* foi necessária em uma nota:

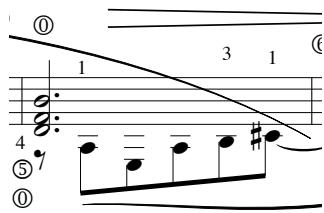


Figura 203 - compasso 8

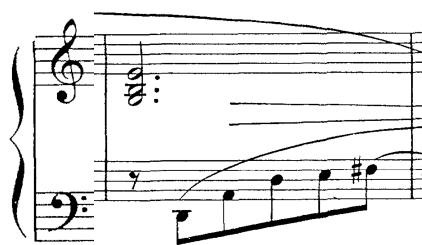


Figura 204 - compasso 8

Consideramos o fato de que modificar figura tão importante da obra é problemático, porém também consideramos que esse tipo de modificação não inviabilizaria a transcrição, pois (como já comentamos acima, em *Clair de Lune*), em alguns pontos este tipo de problema terá de ser relevado. O critério que utilizamos é procurar alternativas que causem o menor prejuízo possível para a música em questão. Neste caso trata-se de uma nota no início da frase, e o caminho melódico ascendente da mesma é mantido, ou seja, a sensação ascendente não se perde. O que realmente se perde é a ressonância de um baixo grave – ressonância essa que o violão não teria de qualquer forma.

Na segunda parte da obra (compassos 10 a 15), no original, existe uma modificação de textura e região. A melodia é tocada em oitavas e os acordes de acompanhamento estão em região aguda. Neste trecho optamos por não realizar a melodia em oitavas, pois isto impossibilitaria a realização de todo o trecho em região aguda. Substituímos o uso das oitavas pelo uso de harmônicos, que possibilitam a realização da melodia em região aguda.

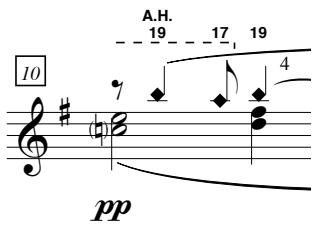


Figura 205 - compasso 10

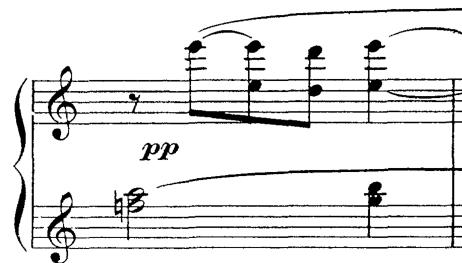


Figura 206 - compasso 11

Nos compassos 16 a 19 existe uma espécie de memória, ou eco, ou simplesmente repetição variada dos compassos 4 a 7. Neste trecho a transcrição foi literal:

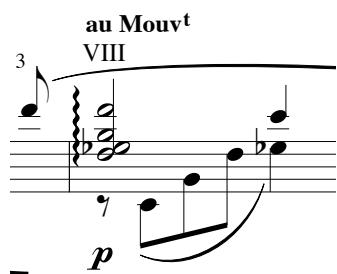


Figura 207 - compasso 16



Figura 208 - compasso 16

No compasso 20 foi mais uma vez necessária a *mudança de registro de oitava* da nota mais grave da frase do baixo:

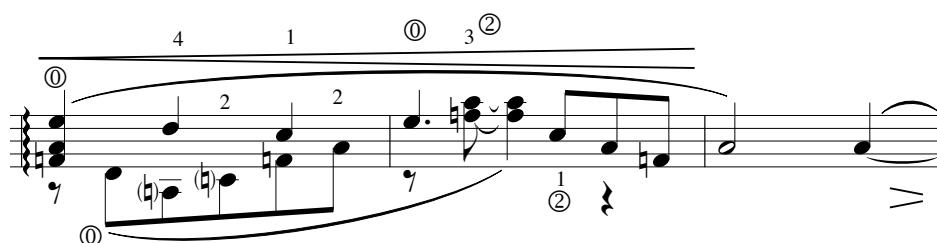


Figura 209 - compassos 20 a 22 – transcrição



Figura 210 - compassos 20 a 22 - original

O final da obra apresenta o motivo inicial deslocado, um tempo antes de onde havia sido tocado todas as vezes anteriores. Neste trecho foi necessária mais uma *mudança de registro de oitava*, porém neste caso foi necessário modificar um trecho da frase, para que se encaixasse na extensão do violão:

Figura 211 - compassos 23 a 27 - transcrição

Figura 212 - compassos 24 a 27 - original

Uma técnica rara foi necessária para realizar as duas últimas notas da peça. Trata-se de um harmônico artificial, em que duas cordas são “roçadas” na altura do que seria o traste de número 24 (o violão tem 19 trastes, normalmente), pelo polegar. O polegar em posição vertical pode realizar esta função, e assim os dedos indicador e médio tocam as duas cordas simultaneamente.

Existe ainda importante efeito de sonoridade que ocorre na nota Fá# agudo, tocada no final do compasso 26. Esta nota encontra ressonância no nono harmônico da sexta corda do violão, como se vê abaixo:

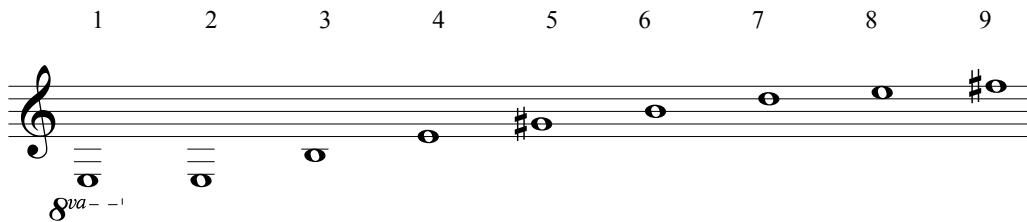


Figure 213 - harmônicos da sexta corda solta - som real

Esta ressonância gera um efeito especial, pois não se trata de um harmônico comumente ressaltado na literatura do violão, e também porque o som desta nota ressoa de forma diferenciada.

3.9 *The Little Shepherd* – Claude Debussy

Mais uma das *Childrens Corner's suite*, esta obra tem uma relação de tempo e som importantíssima, e o contraste entre períodos movimentados, acordes sustentados e melodia solo é o elemento mais característico desta relação. Não encontramos, dentre a bibliografia consultada, informações acerca de qual seria a inspiração, ou os elementos inspiradores desta obra, porém podemos deduzir que se trata de um pastor solitário, que toca sua flauta e ouve o eco do som que realiza. O outro elemento existente seria uma espécie de dança, bastante movimentada, porém com pausas marcantes e expressivas, além de cadências finais muito claras, que demarcam a tonalidade de Lá maior.

A forma da peça se demarca com a alternância destes dois caráteres, sendo **A** – solo de flauta e **B** – dança. A forma final é **ABABAB**. Na intenção de propor este diagrama simples desconsideramos as variações que ocorrem em cada trecho, porém as mesmas são muito relevantes para a direcionalidade e organização da forma (ver acima, em *La fille aux cheveux de lin*).

A tonalidade original foi mantida na transcrição, e foi necessária a *mudança de registro de oitava*, para baixo, de praticamente todos os materiais musicais. O ambiente e clima foi ressaltado pela estrutura de harmônicos do violão (ver *Clair de Lune*, acima) e a parte movimentada foi possível com o uso de *mudanças de registro de oitava* em pontos chave, conforme demonstraremos a seguir.

O primeiro **A**, espécie de solo improvisado, foi realizado com o recurso das *campanellas* (ver acima, em *La Plus que Lente*). As cordas graves ressoam diversas notas desta melodia, o que constrói o ambiente delicado necessário⁴⁷.

⁴⁷ Considerar as armaduras de clave para os exemplos seguintes.



Figura 214 - compasso 1



Figure 215 - compasso 1

O primeiro **B** da obra (compassos 5 a 11) apresenta o movimento de dança supracitado e se encerra lentamente, em dinâmica *ppp*, numa cadênciā que leva à tônica Lá maior. A impressão deste trecho é a de uma dança que se esvai lentamente, até o silêncio, de onde novamente surgirá a flauta solitária do pastor.

A transcrição foi literal (sempre considerar que praticamente toda a obra está transposta uma oitava para baixo) até o compasso 8, onde uma outra *mudança de registro de oitava* foi necessária. Neste caso a mudança foi necessária para possibilitar a realização da melodia, que redundaria muito grave, e com isso tornaria impossível a realização da harmonia do trecho, pois não restariam cordas graves suficientes para tal. Escolhemos o ponto que acreditamos ser o menos ruim para realizar esta mudança, ou seja, em uma articulação da frase:

Figura 216 - compassos 8 a 11 – transcrição

p * - sem unha / no nail

Figura 217 - compassos 8 a 11 - original

Sabemos que é uma opção arriscada, mas, conforme os comentários em outros exemplos deste trabalho, não consideramos a perda suficiente para justificar a não realização da transcrição.

Outro detalhe importantíssimo deste trecho é a *adição de recurso violonístico* que utilizamos para substituir o baixo super grave do original no compasso 10 (isto se repetirá nos compassos 17 e 30). A solução que encontramos para tal problema foi utilizar um recurso tímbrico para substituir o baixo. Como se pode ver marcado na partitura da transcrição, no segundo tempo do compasso 10 deve-se utilizar o polegar sem unhas. A sonoridade obtida por este toque especial é um tanto escura e profunda, e sua combinação com o outro recurso violonístico do terceiro tempo (harmônico) gera um resultado sonoro similar, não morfologicamente, mas sintaticamente.

A segunda ocorrência de **A** foi transcrita de forma similar à primeira. Neste ponto o final da parte **A** é conectado à parte **B** que se segue, o que torna a parte central da obra mais movimentada, inclusive pelo fato de que a parte **B** se encerrará no acorde de dominante, no compasso 17.

No compasso 16 foi necessário uma *mudança de registro de oitava* semelhante à ocorrida no compasso 8.

Figura 218 - compassos 14 a 16 - transcrição

Figura 219 - compassos 14 a 16 - original

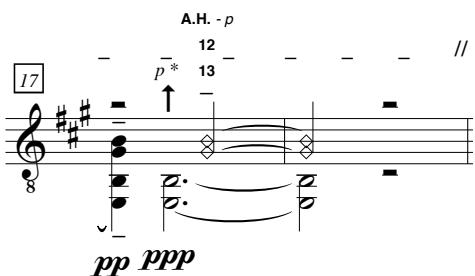


Figura 220 - compasso 17

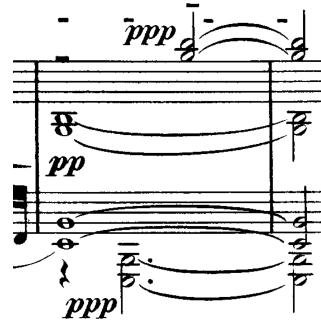


Figura 221 - compasso 17

A terceira ocorrência da parte A (compassos 19 e 20) novamente foi transcrita de forma semelhante às anteriores. A nova parte B apresentou problemas técnicos para a execução da transcrição, pois o compasso 21 se desenvolve em um acorde de Dó# maior, acorde complicado para o violão. A transcrição dos compassos 21 a 23 foi literal, porém sua execução é bastante difícil.

Nos compassos 24 e 25 foi necessária uma *modificação de abertura de acordes*, especificamente no acorde de Lá# menor:

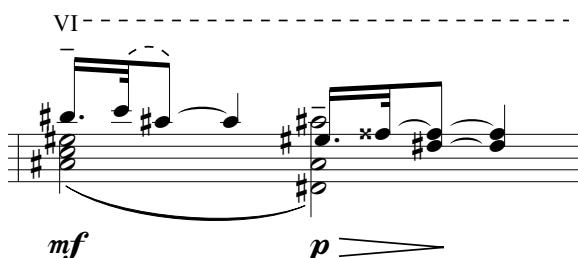


Figura 222 - compasso 24

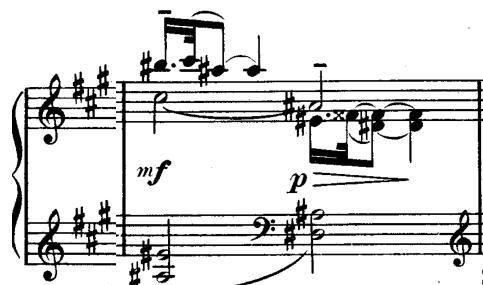


Figura 223 - compasso 24

Outra *mudança de registro de oitava* foi utilizada nos compassos 24 e 25, no segundo acorde. Este acorde não seria possível oitava abaixo, por isso foi necessária a modificação. Não consideramos esta modificação prejudicial, pois o principal elemento de contraste no compasso é a harmonia (associada à dinâmica) e o contraste de altura não é absolutamente necessário.

Este B de estrutura maior e que apresenta novos materiais harmônicos foi considerado por nós o clímax da obra, e poderíamos até mesmo considerar o trecho dos compassos 22 a 26 seria uma parte distinta. Não optamos por esta opção por considerar mais importante a dicotomia entre os dois elementos principais – solo de flauta e dança.

A obra é finalizada por uma repetição literal dos compassos 7 a 11, que acontece nos compassos 27 a 31.

Esta transcrição é uma das mais idiomáticas do presente trabalho, pois os elementos musicais da obra combinam com o instrumento e com seus efeitos. O clima misterioso e delicado, a sonoridade profunda em pianíssimo e o ritmo de dança movimentado.

3.10 *À la manière de...Borodine (valse)* – Maurice Ravel

Esta obra, curiosamente, apresenta harmonia, baixos e material melódico idiomáticos ao violão. Sua realização revelou uma obra tecnicamente fácil, se comparada a outras deste trabalho, e funcional no violão.

“Ravel, como Debussy, tinha uma empatia particular pelos *Cinco Russos*. Admitindo que ele apreciava a música deles por sua diferença, ele também acreditava no impacto benéfico que causavam na música francesa e no papel de oferecerem uma alternativa à influência de Wagner.(...) Ravel mostra sua familiaridade com o estilo de Borodin em um pastiche intitulado *A la manière de...Borodine.*” (KELLY, Barbara L.: History and homage. Artigo presente no livro The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge: 2000. p. 23 Tradução nossa).⁴⁸

A obra se divide em duas partes principais. A primeira (compassos 1 a 32) tem harmonia tonal e cadência, e o foco é a textura misturada a um baixo pedal que mistura as notas da tônica e da dominante. A segunda parte (compassos 33 a 69) tem caráter mais estático, e uma melodia intrincada, que mistura modos e cromatismo. A segunda parte tem um final onde a harmonia se adensa, e também o contraponto, e após um relaxamento deste trecho ocorre o retorno breve do motivo da primeira parte (compassos 70 a 81), que logo depois dá espaço novamente à melodia da segunda parte(compassos 82 a 91), que, em seu caminho descendente se torna cada vez mais intrincada, e conduz a um final de harmonia especial.

A escolha da tonalidade já foi aponta pelos primeiros compassos, pois só seria possível realizar os baixos desta obra se os mesmos estivessem relacionados às cordas soltas. As opções seriam Ré maior e Lá maior. Mi maior já foi descartado por não ter um baixo dominante em corda sota. Lá maior foi posteriormente descartado pela análise da extensão da melodia, que se revelaria ou muito aguda ou muito grave na tonalidade de Lá maior. Portanto, a opção escolhida foi Ré maior. Esta opção seria ainda reforçada pela análise da segunda parte, onde diversos baixos importantíssimos aconteceriam em cordas soltas.

⁴⁸ “Ravel, like Debussy, had a particular empathy towards the Russian “Five”. Admitting that he appreciated their music for its “otherness”, he also believed in its beneficial impact on French music and its role in offering French composers an alternative to Wagner’s influence. (...) Ravel shows his familiarity with Borodin’s style in the pastiche entitled *A la manière de...Borodine.*”

A transcrição da primeira metade da primeira parte da obra foi praticamente literal. Além da *adição de recurso violonístico*, harmônicos nos baixos, foram necessárias apenas algumas omissão de notas, como veremos a seguir⁴⁹:

Figura 224 - compassos 1 a 7

Figura 225 - compassos 1 a 4

O uso do harmônico de mão direita no compasso 1 gera o seguinte resultado sonoro:

Figura 226 - compasso 1 - som resultante

As omissões supracitadas ocorrem nos compassos 14 e 15:

⁴⁹ Considerar as armaduras de clave para os exemplos seguintes.

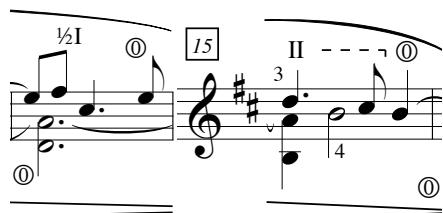


Figura 227 - compassos 14 e 15



Figura 228 - compassos 14 e 15

Na segunda metade da primeira parte o original apresenta uma *modificação de registro de oitava*, para cima. Isso seria inviável ao violão, portanto o contraste entre estas duas partes, na transcrição, está baseado na alteração dinâmica e na mudança de timbre que o intérprete normalmente realiza quando se repete um trecho como este.

Além desta *mudança de registro de oitava* em todos os materiais desta parte, existe outra mudança que ocorre nos baixos, pois seria impossível realizar um desenho tão extenso nos baixos de um violão tendo em conta a existência da melodia desta obra. O exemplo desta modificação está nos compassos 18 e 19:

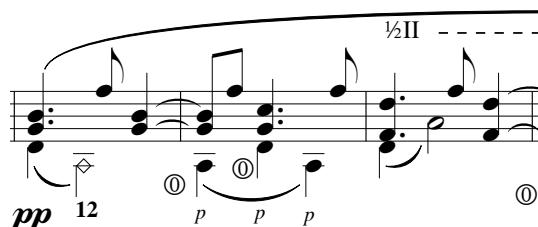


Figura 229 - compassos 17 a 19



Figura 230 - compassos 17 a 19

Apenas no compasso 30 foi necessária uma *omissão de nota*:

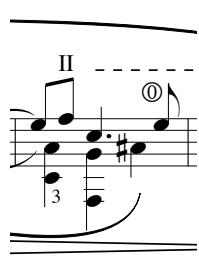


Figura 231 - compasso 30



Figura 232 - compasso 30

A partir do compasso 32, onde se inicia a segunda parte, foi necessário manter a *mudança de registro de oitava* para baixo. Neste ponto consideramos não haver perda, pois assim como no

piano, a melodia em questão soará aguda, preservando assim a “fidelidade musical” (ver Llobet no capítulo 2).

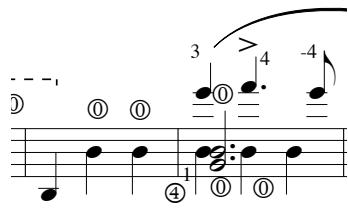


Figura 233 - compassos 32 e 33



Figura 234 - compassos 32 e 33

Neste trecho, dos compassos 32 a 69, diversos recursos de transcrição foram necessários. O critério que utilizamos é o seguinte: é necessário manter a melodia em sua maior clareza possível. Para isso acontecer, a harmonia, fundamental para o trecho, teria que sofrer *modificações de aberturas, estrutura e montagem* em seus *acordes, acompanhadas ou não de omissões*. O baixo pedal foi mantido, porém sem os saltos de oitava, que neste ponto são idiomáticos e fáceis ao piano, mas não ao violão.

Já se percebe uma destas modificações no compasso 33, no exemplo acima.

Figura 235 - compassos 37 a 42 - transcrição

Figura 236 - compassos 37 a 40 - original

Em alguns trechos, como nos compassos 37 a 40, a transcrição foi literal, à exceção da modificação de oitava.



Figura 237 - compassos 41 e 42 - original

No compasso 42 pode-se perceber a *omissão de material musical para possibilitar clara execução da melodia*. Neste caso acreditamos que o procedimento não causa perda grande, pois o mesmo acorde do compasso 42 já havia sido tocado no compasso 41. Seria possível realizar este trecho de forma literal, porém a execução se tornaria demasiado difícil, prejudicando a clareza da melodia, e tornando a transcrição menos idiomática (ver acima, em *Clair de Lune*).

No compasso 45 ocorreu mais uma *mudança de registro de oitava* nos baixos. Esta modificação foi necessária porque a melodia tem caminho descendente, e neste ponto melodia e baixo se tornariam incompatíveis, por existirem na mesma região.

Figura 238 - compassos 43 a 49 - transcrição

Figura 239 - compassos 45 a 49 - original

Este trecho dos compassos 43 a 48 apresenta também diversas *omissões e modificações de aberturas, estrutura e montagem de acordes*.

No compasso 49 os três elementos deste ponto da obra se adaptaram ao violão (ou o violão a eles) da seguinte forma: A melodia continua oitavada para baixo. As notas do acorde são possíveis em cordas soltas, através também da *mudança de registro de oitava*. O baixo pedal pode ser realizado apenas em corda solta, também utilizando o mesmo recurso.

O trecho dos compassos 49 a 56 é um momento extremamente violonístico e idiomático. Este momento é fundamental para a transcrição, pois possibilita um relaxamento (ou até mesmo um descanso) para que se realize o trecho seguinte, de grande dificuldade técnica. Este é um trecho que seria determinante para a escolha da tonalidade, e que poderia impossibilitar a realização da transcrição, pois seria impossível realizar melodia tão aguda caso o baixo pedal não fosse uma corda solta. Situação semelhante existe na segunda parte de *Pavane pour une infante défunte* – ver análise adiante.

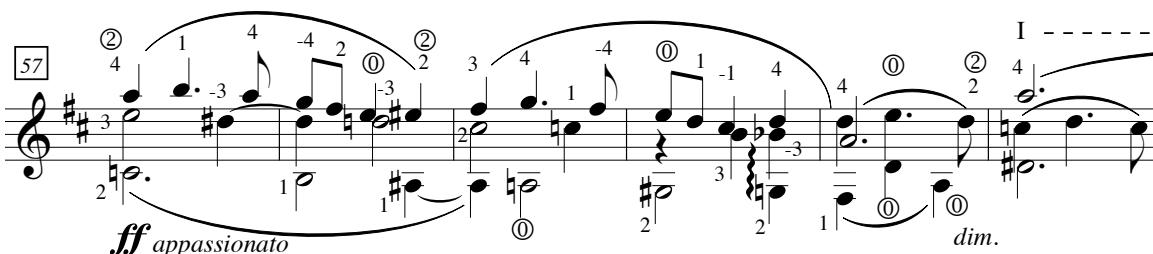


Figura 240 - compassos 57 a 62 - transcrição



Figura 241 - compassos 57 a 60 - original

Neste trecho dos compassos 57 a 60 foi necessária *omissão de material musical*, no caso as dobras de oitava. A escrita mantida ao violão em três vozes é idiomática, porém este trecho apresenta enorme dificuldade técnica, pois os ritmos defasados e o caminho melódico de cada voz torna o trecho complexo ao violão. Por outro lado, a região deste momento é adequada para a realização de trecho tão intenso e complexo. Se este trecho ocorresse uma terça menor de onde ocorreu em nossa transcrição, seria inviável, pois o último baixo da frase, no compasso 61 seria um

Ré#, nota que o violão não possui – e a *mudança de registro de oitava* desta nota não funcionaria, pois a mesma se misturaria com as outras vozes.

Ainda sobre este trecho vale observar que no compasso 61 a nota Lá está abaixo da melodia, e no compasso seguinte acima. Se observarmos o original, não é uma alteração descabida:



Figura 242 - compassos 60 a 62 - original

Preferimos manter a continuidade melódica que existe na voz aguda do original, na passagem do compasso 60 para o 61 – Sib para Lá, ao invés de realizar o salto (que provavelmente foi a opção de Ravel para evitar a dificuldade que a mão esquerda do pianista teria para executar uma décima) que ocorre na dobra de oitava desta mesma voz. Este procedimento, que deduzimos, da escrita pianística de Ravel é semelhante aos que utilizamos em nossas transcrições, pois atesta que em momentos específicos é interessante aceitar uma incoerência de escrita para ganhar uma coerência instrumental.

O trecho dos compassos 61 a 69 apresenta transcrição quase literal, à exceção das *mudanças de registro de oitava*, semelhantes às já citadas acima, que ocorreram na segunda metade da primeira parte da obra. Este é um trecho que aparenta uma desaceleração, pois torna o ritmo constante e a harmonia circular, como na primeira parte da obra. A *mudança de registro de oitava* que ocorre no original (compassos 65 a 69) também não pode ser realizada, assim como na primeira parte da obra.

No retorno do motivo inicial (compassos 70 a 79), nos baixos, foram necessárias *omissões de notas*, além das já presentes *mudanças de registro de oitava*, como nos compassos 17 a 19 (ver acima). Um exemplo desta nova omissão ocorre no compasso 71:

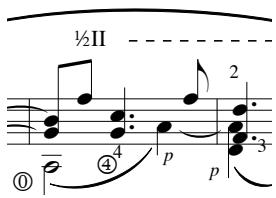


Figura 243 - compasso 71



Figura 244 - compasso 71

Consideramos que o efeito principal aqui é a existência de um baixo pedal, que gere ressonância, por isso esta omissão não causa prejuízo considerável à autenticidade musical do trecho.

Mais uma vez não foi possível realizar a repetição com *mudança de registro de oitava* de um trecho da obra. Os compassos 74 a 77 permaneceram no mesmo registro dos compassos 70 a 73. O contraste ficou a cargo apenas da variação dinâmica e do hábito dos intérpretes de variar a repetição.

Os compassos 78 a 81 foram transcritos literalmente, inclusive com sua *mudança de registro de oitava original*, que agora foi possibilitada pela menor densidade de notas e de ritmo.

No trecho final da obra (compassos 82 a 91) há uma progressiva mudança de “cor” harmônica – do escuro para o claro – e depois a finalização em Ré maior. Optamos por utilizar o termo “cor” pois a estrutura modal do trecho parte de um Ré maior com quinta aumentada (que realiza bordadura para a sexta maior) e progressivamente o modo vai se tornando menor, até chegar ao que seria um Ré lócrio, no compasso 89. O caminho do claro para o escuro é reforçado pela melodia sempre descendente.

Este trecho foi transcrito com o auxílio dos recursos já usados anteriormente. A estrutura dos acordes foi alterada, mas sempre tendo em vista seu funcionamento harmônico (ver acima, em *Menuet sur le nom d'Haydn*), ou seja, não omitimos notas fundamentais, que descharacterizariam a harmonia original.

Figura 245 - compassos 88 a 93 – transcrição



Figura 246 - compassos 88 a 93 - original

O recurso de *mudança de registro de oitava* no baixo foi mais uma vez utilizado, no compasso 90 – ver acima, em *Clair de Lune*.

3.11 *Pavane pour une infante défunte* – Maurice Ravel

Na bibliografia consultada para este trabalho há controvérsia acerca do nome desta obra. Não se sabe ao certo se Ravel apenas utilizou este nome porque o mesmo soaria bonito, ou se de fato há uma intenção na escolha deste nome que carrega tamanho significado.

“Analisando o desempenho de uma performance da *Pavane* executada pela Orquestra Lamoureux na *Revue Musicale* em 1912 Ravel confessou que ele <não mais via suas qualidades. Mas – finalmente! – eu posso certamente ver suas falhas: a influência de Chabrier é flagrante e a forma é bastante pobre.> Isto é outro aspecto do enigma. A *Pavane pour une infante défunte* certamente deve mais à *Pavane* de Fauré do que à de Chabrier, de quem o *Idylle* tem mais em comum com ela no olhar do que no ouvir; e sua estrutura rondó, apesar de repetitiva, é acima de tudo eficiente por dar ao tema principal exposição máxima. Críticos que desprezam a obra como não digna do compositor subestimam a qualidade da melodia que flutua sobre um acompanhamento de estilo alaúde e suas harmonias ambíguas com uma combinação encantadora de seriedade e serenidade.” (LARNER, p. 60 – tradução nossa⁵⁰)

Consideramos a forma desta obra um rondó, com a seguinte estrutura: **ABACA**.

A transcrição desta obra apresentou diversos problemas, e sua realização é arriscada e de difícil defesa. Um dos elementos principais, citado acima, é a melodia da parte A, que na transcrição foi mantida em sua total extensão e articulação. Os principais problemas da transcrição residem na necessidade de diversas *omissões de notas* e também no alto grau de dificuldade de

⁵⁰ “Reviewing a performance of the *Pavane* by the Lamoureux Orchestra in the *Revue Musicale* in 1912 Ravel confessed that he could ‘no longer see it’s qualities. But – alas! – I can certainly see its faults: the Chabrier influence is flagrant and the form quite poor.’ That is another aspect of the enigma. The *Pavane pour une infante défunte* surely owes more to Fauré’s *Pavane* than to anything by Chabrier, whose *Idylle* has more in common with it for the eye than for the ear; and its rondo structure, though repetitive, is effective above all in that it gives the main theme maximum exposure. Critics who dismiss the work as unworthy of the composer underestimate the quality of that melody which floats above its lute-like accompaniment and its ambiguous harmonies with an enchanting combination of seriousness and serenity.”

execução. Por outro lado, diversos elementos fundamentais foram mantidos e realizados de forma satisfatória, e até mesmo interessante, argumento pelo qual decidimos não abandonar o trabalho com esta obra.

A escolha da tonalidade foi complicada, pois existem duas opções que satisfazem pontos diferentes. A primeira opção considerada foi a tonalidade de Lá maior. Esta tonalidade apresenta as vantagens do violão, e funciona muito bem para a realização das partes **A** e **C**. Na parte **B** esta tonalidade não funciona, pois nenhum dos baixos, elemento importantíssimo deste trecho, é possível. A segunda opção, que foi a nossa escolhida, é a tonalidade de Dó maior. Esta é uma tonalidade de dificuldade intermediária para o violão. Esta tonalidade resolve o problema dos baixos na parte **B** (ver abaixo), porém um problema permanece, que é a impossibilidade de execução plena dos últimos compassos da mesma parte **B**, onde algumas omissões foram necessárias.

Tendo em conta que a melodia é o principal elemento da primeira parte, optamos por priorizar a realização mais fluente possível da mesma, e para isso o recurso *omissão e/ou modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia* foi amplamente utilizado nas partes **A**. Diversas *mudanças de registro de oitava* foram também necessárias, como se pode observar nos baixos do compasso 1⁵¹:

⁵¹ Considerar as armaduras de clave para os exemplos seguintes.

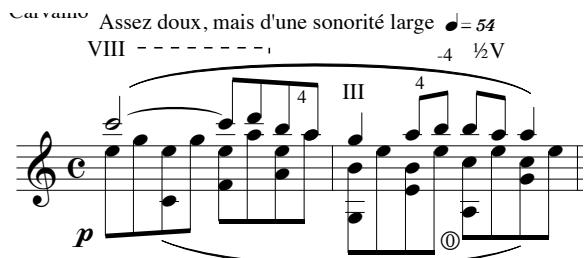


Figura 247 - compassos 1 e 2



Figura 248 - compassos 1 e 2

Seria impossível demonstrar e explicar cada uma das modificações da parte A, por isso optamos por comentar apenas as mais relevantes. O critério utilizado sempre foi o exposto acima. Consideramos que a manutenção da harmonia é necessária, porém os arpejos poderiam ser modificados da forma que fosse necessária – daí, como se pode observar no compasso 5 ou 8, o arpejo foi bastante modificado:

Figura 249 - compassos 5 a 8 - transcrição

Figura 250 - compassos 5 a 8 - original

Nos compassos 7 e 8 o recurso *adição de recurso violonístico* está presente, mais uma vez na forma de harmônicos.

O compasso 9 é mais um exemplo desta modificação no modo de realização dos arpejos, e também da *omissão de notas*:

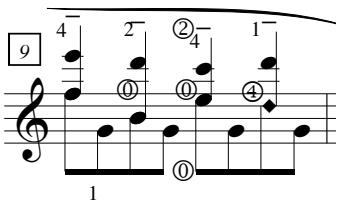


Figura 251 - compasso 9



Figura 252 - compasso 9

A parte **B** da obra tem baixos longos e uma melodia em blocos harmônicos, os quais se misturam com o acompanhamento. Para a realização de baixos longos simultaneamente a materiais complexos (como uma melodia com dobradas) é quase sempre necessário que se tenha baixos e m cordas soltas – daí a escolha da tonalidade de Dó maior.

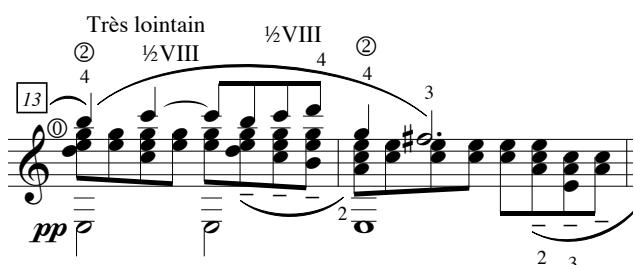


Figura 253 - compassos 13 e 14



Figura 254 - compassos 13 e 14

A transcrição dos primeiros compassos de **B** foi praticamente toda literal. No compasso 17 foi necessária uma *mudança de registro de oitava* no baixo, que se justifica no hábito violonístico de oitavar baixos (ver acima, em *Clair de Lune*).

O principal problema desta transcrição ocorre nos compassos 18 e 19, onde não existiu solução possível para o fato de a melodia estar em região grave, o que impossibilitou a realização da harmonia do trecho, que é fundamental.

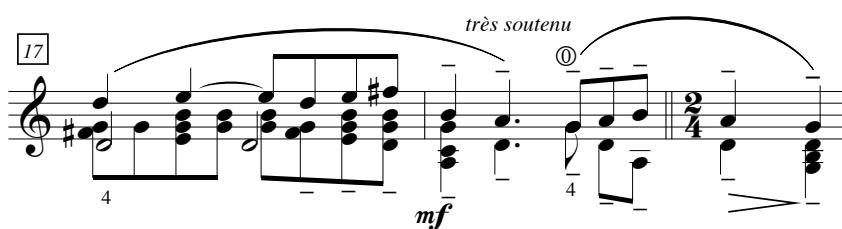


Figura 255 - compassos 17 a 19 - transcrição

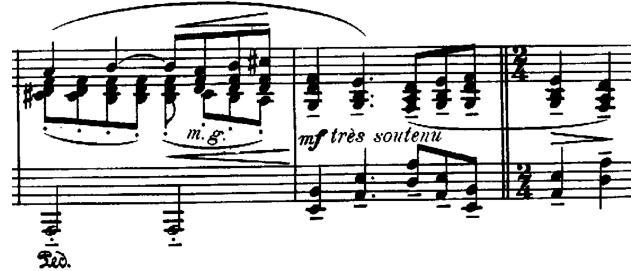


Figura 256 - compassos 17 a 19 - original

Experimentamos *modificar o registro de oitava* da melodia, transpondo a mesma oitava acima. O resultado é desastroso, pois desequilibra toda a frase da parte **B**, que se desenvolve de forma descendente. Também não foi possível inserir notas harmônicas mais agudas que a melodia, pois as mesmas soariam como melodia ao violão, e mesmo que não soassem, também descharacterizariam o trecho, por modificar a textura de forma abusiva.

Infelizmente a única solução que encontramos foi simplesmente omitir a harmonia onde não fosse possível realiza-la.

Na segunda metade de **B** há uma nova situação nos baixos, com novas notas, que são Lá e Ré – ambas cordas soltas do violão.

Figura 257 - compassos 25 a 28 - transcrição

Figura 258 - compassos 25 a 28 - original

No compasso 25 o mesmo problema supracitado (dos compassos 18 e 19), ocorre, porém de maneira mais amena, devido à modificação da harmonia. Neste ponto soma-se a este problema o final do compasso 27, onde mais omissões foram necessárias, e por conseguinte a descaracterização da harmonia, que é o principal elemento do momento em questão.

Como dissemos anteriormente, a tonalidade de Lá maior não proporcionaria o uso dos baixos na parte **B**. Vale dizer, no entanto, que esta tonalidade resolveria de forma satisfatória os problemas dos compassos 18, 19, 25, 26 e 27, pois a melodia estaria transposta uma sexta maior acima da que está escrita da tonalidade de Dó maior, e isso facilitaria a realização das harmonias deste trecho. Consideraremos a ausência da harmonia original em 5 compassos menos grave do que a ausência de baixos em praticamente todo o trecho **B**.

No compasso 29 (ver no exemplo acima) há o retorno de **A**. Agora existem arpejos em cada acorde tocado nos tempos 1 e 3. Estes arpejos foram mantidos na transcrição, e são elemento habitual na técnica violonística. Os recursos e modificações utilizados neste trecho são semelhantes aos utilizados no primeiro **A**.

Ainda nesta parte existe o uso de uma técnica rara ao violão:

1^{er} Mouv't
subitement très doux et très lié

A.H.
13 16 13 15 18 17 15 17 18 15

III

III * - dedo 1 casa 3 corda 1 e casa 4 corda 5
- finger 1 fret 3 string 1 and fret 4 string 5

I * - simile

DIOGO CARVALHO

Figura 259 - compassos 38 a 41 - transcrição

Large

subitement

1^{er} Mouvement

très doux et très lié

Figura 260 - compassos 38 a 41 - original

No compasso 38 o dedo indicador da mão esquerda realiza uma pestana⁵² que pressiona simultaneamente as casas 4 e 3, e depois as casas 2 e 1. Isto é possível devido à uma curvatura obtida com um movimento associado de pulso e cotovelo, e também devido ao andamento lento do trecho, pois uma posição como esta não seria montada rapidamente.

A parte **C** da obra se inicia no compasso 40. O uso dos harmônicos neste trecho foi necessário para realizar a melodia em região aguda.

No exemplo acima, compasso 41, pode-se notar que as modificações continuam acontecendo nos acordes. Apesar das omissões, foi possível manter o desenho melódico desta parte, e também a melodia em blocos harmônicos, apesar de omissões frequentes. Outra omissão frequente neste trecho ocorre com notas que têm função principal apenas de ressonância, como os baixos em quintas no compasso 46 – ver abaixo.

Figura 261 - compassos 46 a 48 - transcrição

Figura 262 - compassos 46 a 48 - original

As *omissões de notas* dos compassos 47 e 48 resultaram em perda harmônica para o trecho, porém não consideramos um fator que impossibilite a transcrição, pois ao menos o cromatismo descendente, a melodia principal e os baixos estão presentes.

O último primeiro acorde do compasso 47 ilustra o critério que utilizamos para realizar as omissões. Se observarmos o acorde final, as notas que faltam (do grave pro agudo) são: a dobra de quinta no baixo (já explicado acima), o quinto grau e o nono grau. A omissão do quinto grau se

⁵² Técnica na qual o dedo indicador da mão esquerda pressiona duas ou mais cordas simultaneamente.

justifica da mesma maneira que a omissão da dobra de quinta no baixo, pois o quinto grau justo em um acorde serve principalmente para gerar ressonância, já que é um dos primeiros harmônicos da tônica, ou seja, já está presente mesmo sem ser tocado. Geralmente, as notas fundamentais de uma acorde no sistema tonal são (além da fundamental) sua terça (define se o acorde é maior ou menor) e sua sétima (ajuda a identificar a função). Tendo isto em conta, o mais razoável foi omitir a nona, e assim obter ao menos um resultado harmônico coerente, embora menos colorido.

No compasso 48, último acorde, a situação é semelhante, mas neste caso omitimos apenas as dobras de oitava.

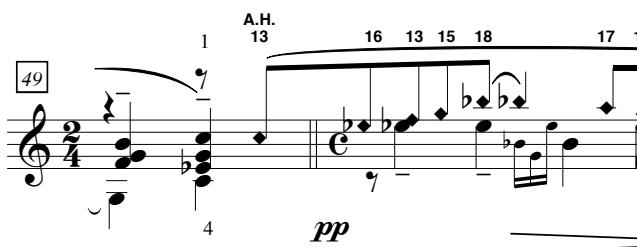


Figura 263 - compassos 49 e 50

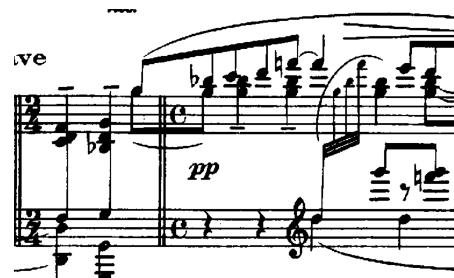


Figura 264 - compassos 49 e 50

No compasso 50 foi necessária uma *simulação tímbrica* (ver acima, em *Menuet sur le nom d'Haydn*), associada a uma *modificação de material musical*. Não seria possível realizar o arpejo que o piano realiza, por isso modificamos o ornamento. Justificamos este processo pois é o que mais se aproxima da “fidelidade musical” (ver capítulo 2 – Llobet).

O retorno de A acontece no compasso 60. Novamente os recursos de A são semelhantes às aparições anteriores.

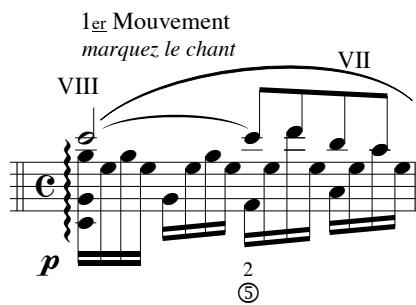


Figura 265 - compasso 60

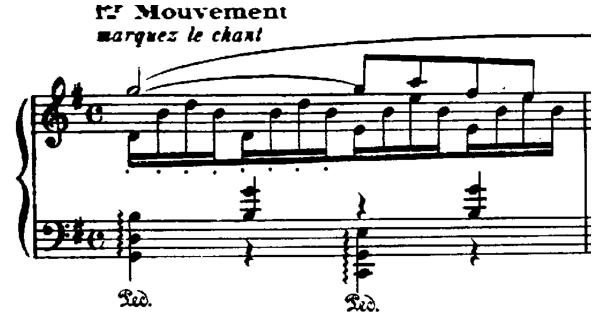


Figura 266 - compasso 60

Figura 267 - compassos 69 a 72 - transcrição

Figura 268 - compassos 69 a 72 - original

Nos compassos finais da obra (exemplo acima) diversas omissões foram necessárias, porém a realização deste trecho ao violão ocorreu satisfatoriamente, pois a grande dinâmica é associada ao efeito do *rasguado*⁵³, e as omissões restringem-se a dobramentos e/ou notas pouco importantes.

Apesar das dificuldades, esta transcrição soa bem ao violão, e consideramos as ausências harmônicas no final da parte **B**, apesar de problemáticas, um problema que pode ser ignorado, se considerarmos o tamanho da obra e a quantidade de eventos bem reproduzidos em outros momentos.

3.12 Doctor Gradus ad Parnassum – Claude Debussy

A transcrição desta obra foi a mais complicada deste trabalho. A grande quantidade de notas em andamento rápido e a textura combinada a grande extensão melódica são os principais problemas para que se realize a obra ao violão – além do fato de a mesma ser uma espécie de estudo para piano. Admitimos que neste caso pode-se argumentar que a transcrição não realiza a “fidelidade musical” em nível satisfatório, ou esperado, como veremos adiante. Por outro lado, a prática de transcrições que extrapolam este limite é frequente, como podemos observar nos

⁵³ Tipo de toque de mão direita, quando o violonista utiliza um único movimento para acertar todas as cordas, normalmente com um só dedo – neste caso o polegar.

experimentos polêmicos de Kazuhito Yamashita (ver capítulo 1) e até mesmo nos experimentos de Francisco Tárrega. É claro que uma sinfonia de Beethoven nunca será reproduzida de maneira fiel ao violão, e tampouco ao piano, porém as transcrições de Liszt (ver introdução) são, nas últimas décadas, reconhecidas como obras importantíssimas da literatura pianística, e transcrições da mais alta qualidade.

“Hoje já não parece necessário ‘defender’ a arte da transcrição, e os arranjos voltaram a integrar o repertório sem mais problemas. Na primeira metade do século XX, a tendência a condená-los era um sintoma da era do rádio, das gravações e do anti-romantismo. Considerava-se que o legado do passado era sagrado, não devendo ser submetido a reelaborações ou filtragem através de padrões de épocas posteriores.” (WATSON, p. 164. 1989)

O objetivo da realização de uma transcrição não pode ser a fidelidade absoluta, pois esta só é possível quando se executa a obra em seu meio original.

Tendo isto em conta, os experimentos não podem trazer mal aos instrumentos, e sim ampliar e testar os limites da técnica e da interpretação. À música os experimentos também não trazem mal. Não se trata de transcrições que corrompam ou destruam o significado das obras, e, com as atuais formas de difusão de informação, não se corre o risco de divulgar erroneamente determinada obra, pois o original é de acesso fácil a grande parte dos ouvintes, estudantes e interessados. WATSON comenta esta questão:

“(...) Em certa medida, a variedade estilística e o alcance histórico das transcrições de Liszt destinavam-se a pôr ao alcance de pianistas e do público muita música que de outra forma dificilmente poderiam estudar ou ouvir. Ele abrange desde Palestrina e Lassus a alguns de seus contemporâneos mais jovens. Seu século foi aliás a era privilegiada dos arranjos e adaptações, e temos de admitir que em nome da “transcrição” foram cometidos alguns dos piores crimes da história da música. Liszt, em compensação, integra uma corrente das mais ilustres nesse terreno.” (WATSON, p. 164. 1989)

Esta é a primeira parte da suíte *Chindren's Corner*, dedicado à filha do compositor. O título da obra provavelmente faz uma brincadeira com a coleção de peças e exercícios, dedicados ao aprendizado pianístico, de Muzio Clementi (1752-1832) – intitulada *Gradus ad Parnassum*. A obra de Clementi era muito estudada na época de Debussy. A expressão *Gradus ad Parnassum* se refere ao aprendizado gradual, passo a passo.

Ao longo da obra o motivo proposto em semicolcheias, provavelmente uma variação ou paródia de um dos exercícios de Clementi, é variado, modificado e tem seu tempo dobrado, na parte lenta central, como se um estudante estivesse experimentando e estudando o motivo de diversas formas.

No primeiro trecho da obra o motivo é apresentado com sua característica marcante, que é a repetição da mesma nota (na mesma oitava ou não) na primeira e na quarta semicolcheias⁵⁴:



Figura 269 - motivo principal

Modérément animé

Figura 270 - compassos 1 e 2 - transcrição

Modérément animé

Figura 271 - compassos 1 e 2 - original

A escolha da tonalidade se baseou na necessidade do baixo em corda solta, para que se executassem as notas rápidas do motivo principal. As opções seriam então: Mi maior, Lá maior e Ré maior – esta já descartada por oferecer apenas três cordas para a realização do material motívico, o que seria impossível. Mi maior redundaria excessivamente grave ou excessivamente agudo (a depender da escolha de oitava) para o material motívico dos primeiros compassos. Lá maior apresentou-se como a melhor alternativa.

No compasso 1 já existe a *omissão de material musical*, pois não existe uma outra nota Lá ainda mais grave do que a quinta corda solta.

Todo este primeiro trecho, até o compasso 6 foi transcrito de forma quase literal. A única exceção é a não possibilidade de sustentação da nota localizada no segundo tempo do compasso 3, no grave (ver original abaixo).

⁵⁴ Considerar as armaduras de clave para os exemplos seguintes.

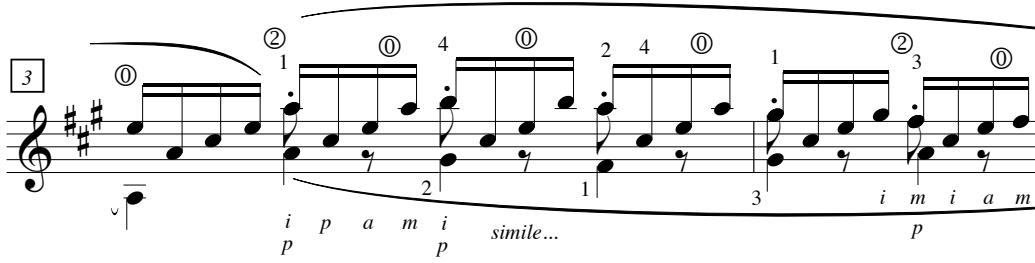


Figura 272 - compassos 3 e 4 - transcrição



Figura 273 - compassos 3 e 4 - original

Outro problema técnico deste trecho é a extrema dificuldade que resulta da articulação original. Ao violão o uso do staccato é complexo, pois implica que um dos dedos realize o corte da nota tocada – normalmente um dedo da mão direita. Isso gera um desequilíbrio que é compensado pelo andamento lento, ausência de outras notas simultâneas ou próximas, etc. Neste caso esta possibilidade não existe, por isso há tamanha dificuldade. A solução que encontramos para este problema, na interpretação, é ressaltar ainda mais o legato que se segue, nos compassos 5 e 6, para que pelo menos o contraste apareça, mesmo que as articulações não estejam exatas.

No compasso 7 a *mudança de registro de oitava* é imprescindível, pois não há uma nota Ré grave no violão. Neste momento consideramos a opção de afinar a sexta corda do violão em Ré, mas tal recurso traria diversos outros problemas à execução da obra (como o retorno da parte rápida, no compasso 45, com uma baixo pedal de dominante – Mi), e por isso o abandonamos.

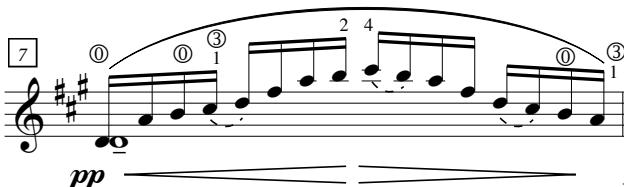


Figura 274 - compasso 7

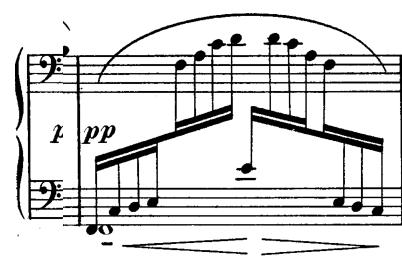


Figure 275 - compasso 7

Não consideramos esta *mudança de registro de oitava* muito prejudicial, pois, como em outros casos acima, ocorre em uma mudança de trecho, onde novo material é apresentado. Neste ponto o motivo principal é variado, pela primeira vez. Nesta variação Debussy abandona a repetição da mesma nota nas primeiras e quartas semicolcheias, mas mantém a ideia de uma sequência de quatro notas, porém composta agora de uma engenhosa combinação de notas.

A terceira variação do motivo acontece no compasso 13, após uma interrupção rítmica do ciclo de semicolcheias. Nesta variação o foco agora está totalmente na primeira semicolcheia, novamente não há a repetição da mesma nota na quarta semicolcheia. Existe uma outra construção musical: a repetição da mesma nota nas cabeças de tempo e a variação das outras notas, que geram efeitos harmônicos é uma ideia musical totalmente distinta da que ocorreu nos primeiros compassos.

Figura 276 - compassos 12 a 14 - transcrição

Figura 277 - compassos 12 a 14 - original

A exceção da *mudança de registro de oitava*, a transcrição dos compassos 12 a 21 (toda este trecho da terceira variação do motivo) é literal.

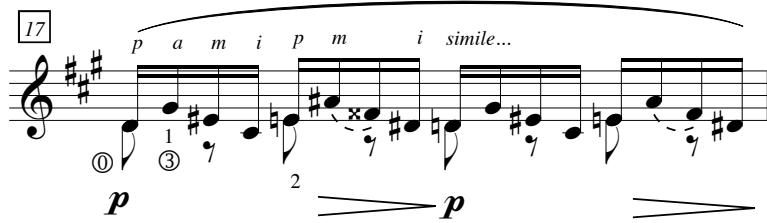


Figura 278 - compasso 17 - transcrição

O ponto de interesse para a transcrição neste momento é a intrincada técnica de mão direita necessária para tocar este trecho – a partir do compasso 17 (ver acima) – no qual os acentos recaem sempre sobre as cabeças de tempo. O dedo mais forte da mão direita é o polegar, responsável pelas cordas mais graves, ou seja, é idiomático ao violonista executar as cabeças de tempo com o polegar. O problema reside no fato de que neste ponto da obra existem notas mais graves do que as cabeças de tempo, e que precisam ser executadas em cordas mais graves. Optamos então por um uso técnico raro e difícil, que é o cruzamento dos dedos da mão direita, ou seja, o indicador ataca uma corda mais grave da que o polegar ataca. A outra opção seria inverter os papéis, tornando o indicador o dedo responsável pelas cabeças de tempo. Esta alternativa resultou mais difícil, pois dela dependeria um movimento antinatural da mão direita. Este recurso foi utilizado também na parte final da obra, onde esta terceira variação do motivo principal é utilizada novamente.

No compasso 22 há a repetição do motivo principal. A organização formal se baseia, ou se orienta nos retornos do próprio, que ocorrem nos compassos 1, 22, 33 (variado) e 45.

No compasso 24 surge a quarta variação no motivo principal, agora estruturado em um arco de oito semicolcheias, posteriormente também variado, no compasso 27.

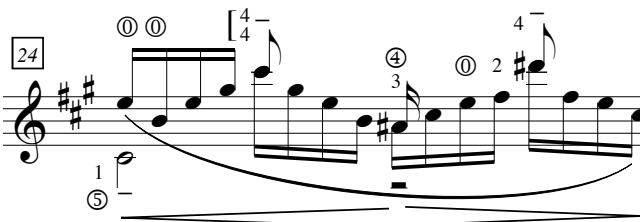


Figura 279 - compasso 24

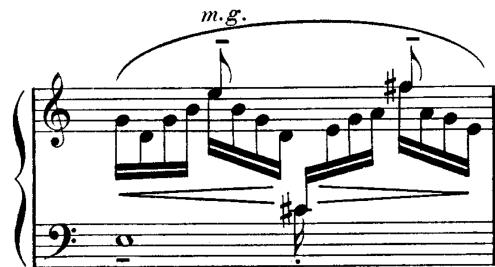


Figura 280 - compasso 24

A transcrição deste trecho (compassos 24 a 32) foi literal até o compasso 28, onde foi necessária a *modificação de materiais musicais para possibilitar clara execução da melodia*, processo que se repetiu no compasso 29 (ver acima, em *Clair de Lune*).

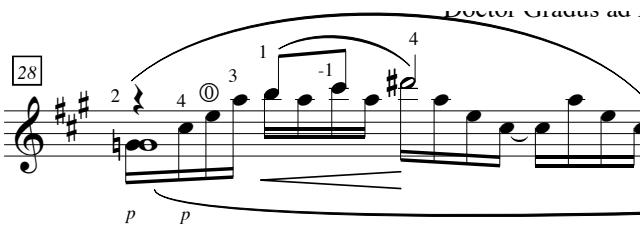


Figura 281 - compasso 28

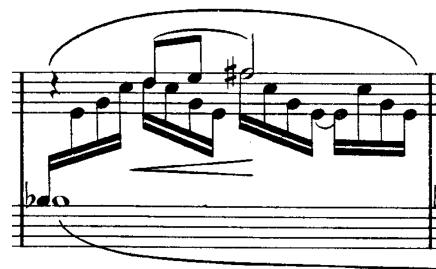


Figura 282 - compasso 28

Nos compassos 31 e 32 existe uma longa escala descendente, com extensão de três oitavas e uma terça maior. Tal extensão é possível no violão, porém não da nota onde a escala parte - um Si uma sétima maior acima do Dó central. Com este problema em vista, surgiu uma dúvida que terminou não resolvida em nossa transcrição: Qual alternativa seria a mais “fiel” à obra original?

1 - Realizar a *mudança de registro de oitava* no meio da frase descendente:

A transcription of the descending scale from compassos 31 and 32. The notation includes fingerings (e.g., ①, ②, ③, ④, ⑤), dynamic markings (dim.), and performance instructions like "Retenu". The scale spans three octaves. The key signature changes to ½ CII at the end. The time signature is common time.

Figura 283 - compassos 31 e 32 – transcrição – opção 1

2 - Simplesmente omitir dois tempos e realizar uma longa escala descendente, atendo-se assim à ideia de que o importante aqui é o som de uma escala descendente, independente de seu tamanho exato:

A transcription of the descending scale from compassos 31 and 32, option 2. This version maintains a continuous descending scale without the register change. It includes fingerings (e.g., ①, ②, ③, ④, ⑤), dynamic markings (dim.), and performance instructions like "Retenu". The key signature changes to ½ CII at the end. The time signature is common time.

Figure 284 - compassos 31 e 32 - opção 2

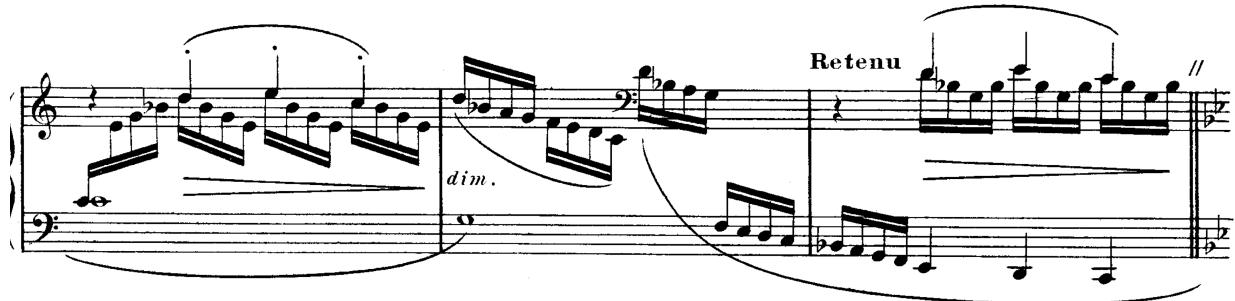


Figura 285 - compassos 30 a 32 - original

Este é um dos pontos citados no início da análise desta transcrição, em que a realização da mesma é arriscada e discutível.

Em defesa da opção 2: Se levarmos em conta o estilo de composição desta obra, ou até mesmo deste compositor, podemos afirmar que em diversos momentos o elemento composicional mais importante não é a métrica e nem a simetria, e sim a sonoridade almejada. Este argumento é particularmente cabível neste trecho, que é apenas uma finalização de uma parte da obra (seria absurdo considerar esta hipótese nos primeiros compassos). Além disso, uma escala descendente não é um material musical especialmente relevante, e especialmente sua repetição. Se concluirmos que o efeito desejado por Debussy é o de uma escala descendente - que tem um funcionamento específico no piano, totalmente diferente do violão – não seria absurdo omitir dois tempos no compasso 31. Para se realizar uma transcrição são necessárias diversas omissões de notas e materiais musicais, a omissão de um trecho, nesta situação, poderia ser considerada da mesma maneira.

Em defesa da opção 1: Não seria legítimo omitir dois tempos de uma obra. A omissão destes dois tempos resultaria em dano ainda maior do que a *mudança de registro de oitava* no meio do compasso 31, pois modificaria o equilíbrio métrico do trecho. Não há, na literatura que pesquisamos para esta dissertação, exemplos de omissão de tempos ou até mesmo trechos de obras transcritas.

Tendo estes argumentos em mente, consideramos que musicalmente a opção 2 é a mais “musical”, e também a mais discutível. Em nossa transcrição optamos por manter a opção 1, principalmente devido à falta de exemplos na literatura. No futuro prosseguiremos com esta pesquisa, a fim de alcançar uma compreensão maior desta questão e, assim esperamos, uma solução mais embasada.

A parte central (compassos 33 a 44) da obra apresenta o motivo principal em sua quinta variação, agora em colcheias. Contribui para uma parte central contrastante a harmonia, pois a

tonalidade dos compassos 33 a 36 está um tom abaixo da original, e a dos compassos 37 e 44 está dois tons abaixo da original. A transcrição deste trecho foi literal, à exceção das *mudanças de registro de oitava* nos baixos (ver acima, em *Clair de Lune*) e de uma *omissão de nota* na voz aguda do compasso 39:

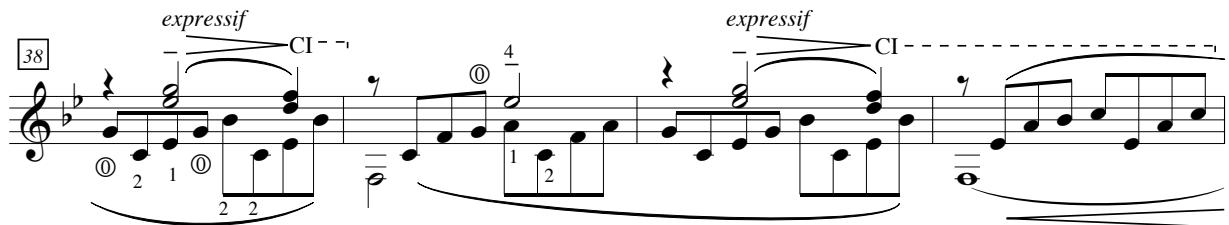


Figura 286 - compassos 38 a 41 - transcrição



Figura 287 - compassos 37 a 40 - original

A omissão ocorreu por impossibilidade de se executar simultaneamente um terça no agudo e o motivo principal no grave. Optamos por manter o motivo principal em sua escrita correta, e assim foi necessária a omissão do material agudo. Não consideramos que este problema justificaria a não realização desta transcrição.

O último retorno do motivo principal (compasso 45) se dá com uma peculiaridade harmônica: Há um baixo pedal de dominante. Este ponto foi crucial para a escolha da tonalidade, e a opção de não afinar a sexta corda do violão em Ré, conforme comentamos acima.

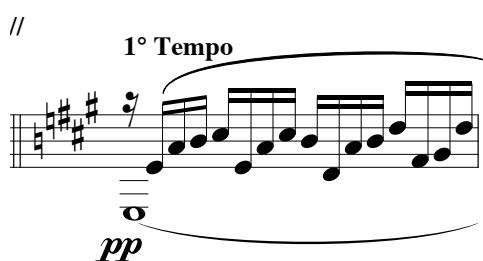


Figura 288 - compasso 45

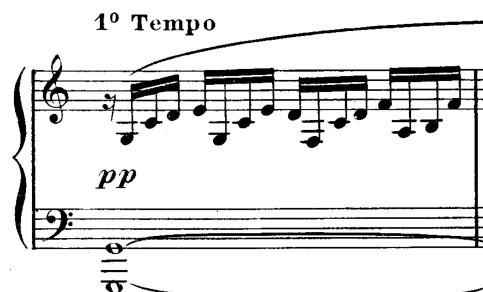


Figura 289 - compasso 45

Foi necessária também a *omissão de nota*, na dobrade oitava do baixo. Até o compasso 54 a repetição original é literal, e por conseguinte também a transcrição. No compasso 55 existe uma *mudança de registro de oitava* no meio de uma frase:

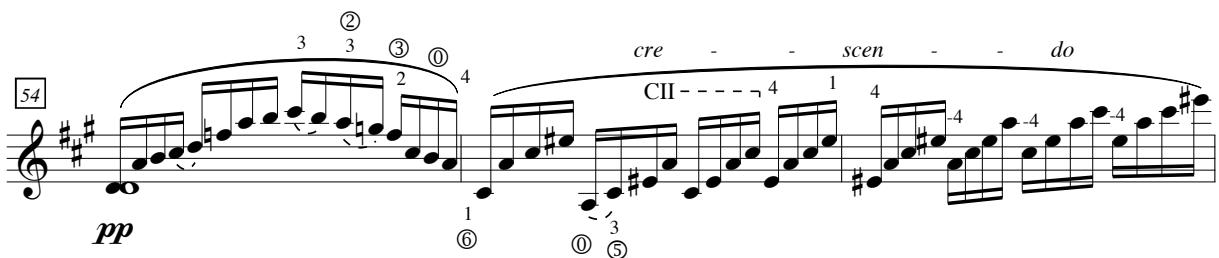


Figura 290 - compassos 54 a 56 - transcrição

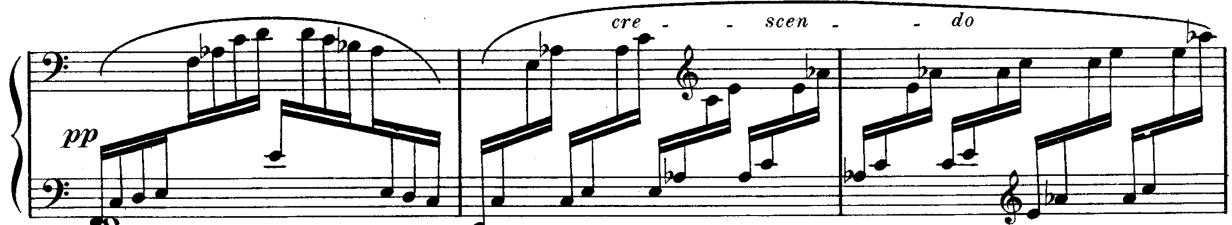


Figura 291 - compassos 54 a 56 - original

Esta mudança “corrigé” a mudança anterior, que ocorreu no compasso 51, e “traz” o violão de volta à altura original.

No compasso 57 se inicia o trecho final da obra, que apresenta dificuldade técnica absurda para esta transcrição, por se tratar de trecho agudo, rápido e com desenhos melódicos e de arpejos não idiomáticos. Estes arpejos não poderiam ser modificados como foram os de *Clair de Lune*, por exemplo, pois aqui eles são o motivo principal da obra. A altura também não poderia ser alterada, pois isso destruiria o clímax melódico e tímbrico da obra.

O motivo principal é utilizado novamente, mas neste momento a quarta semicolcheia está em registro oitava a cima. Na região super aguda seria impossível realizar o desenho original, por isso optamos por manter o desenho dos primeiros compassos, com a mesma nota repetida das semicolcheias 1 e 4:

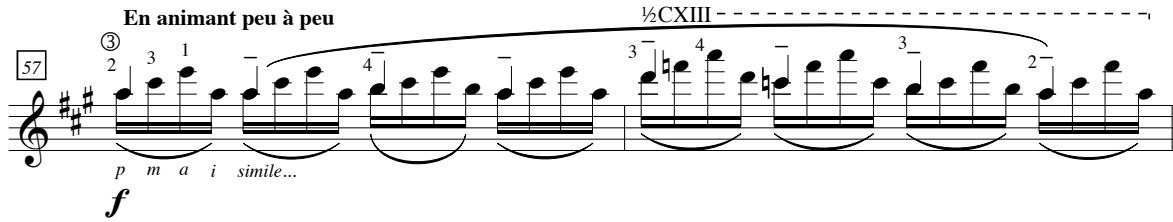


Figura 292 - compassos 57 e 58 - transcrição

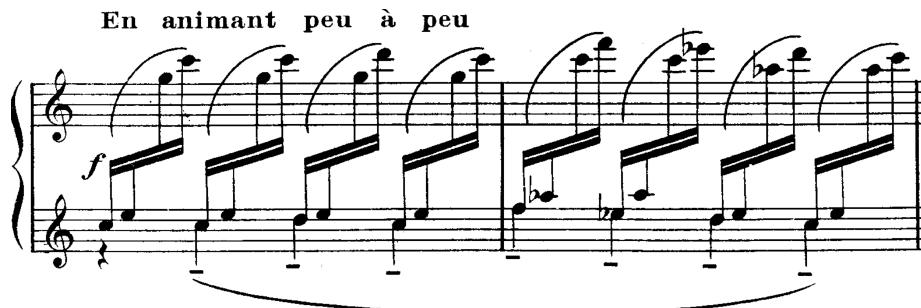


Figura 293 - compassos 57 e 58 - original

No compasso 60 existe um outro problema da transcrição, que é a impossibilidade de manter a duração das notas das cabeças de tempo, porque a nota imediatamente seguinte à cabeça do tempo tem que ser tocada na mesma corda, devido ao fato de um intervalo de segunda separar a nota de sua anterior, o que torna sua execução em outra corda muito difícil.

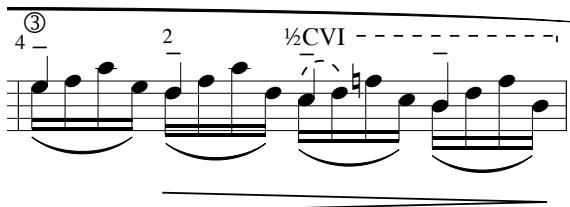


Figura 294 - compasso 60



Figura 295 - compasso 60

Não consideramos este fato um problema em relação ao destaque da melodia, pois a própria localização rítmica da nota, associada ao fato de ser tocada com o polegar (ou seja, mais forte) proporciona o destaque necessário. O maior problema é a perda do efeito *legato* do trecho. Este é mais um ponto onde a transcrição se torna arriscada.

Figura 296 - compassos 61 e 62 – transcrição



Figura 297 - compassos 61 e 62 - original

No compasso 61 foi possível assumir o desenho literal do arpejo, sem a necessidade de mudar o registro de oitava da última nota. Escolhemos o início da frase para realizar a mudança, ou seja, o tempo dois do compasso 61.

O problema de articulação, citado acima, relacionado à não duração total das notas das cabeças de tempo ocorre novamente nos compassos 64, 65 e 66.

Figura 298 - compasso 64

Figura 299 - compasso 64

A *mudança de registro de oitava* que existe no original no compasso 66, que repete o compasso 65 oitava acima, não foi possível na transcrição. Assim como na segunda metade da primeira parte de *A la maniére de...Borodine* (ver acima), o contraste entre os dois compassos ficará a cargo do intérprete, que normalmente não repetiria dois compassos de maneira igual.

Nos compassos 67 e 68 (que são repetidos em 69 e 70) foram necessárias modificações na estrutura dos arpejos. O critério que utilizamos é o de respeitar a harmonia, pois neste caso o material motivico não é tão relevante, e também seria impossível reproduzir o desenho original:

Très animé
½CII

Figura 300 - compassos 67 e 68 – transcrição

Très animé

Figura 301 - compassos 67 e 68 - original

Além da modificação nos arpejos, a *mudança de registro de oitava*, para baixo, que havia sido necessária no compasso 66 foi mantida, pois estes quatro compassos não seriam possíveis oitava acima.

No compasso 71 foram necessárias mudanças nos arpejos e também no registro de oitava. O arpejo teve que ser modificado pois no tempo dois o dedo 4, da mão esquerda, realiza o baixo Lá, o que o impossibilita de realizar o Mi agudo na segunda semicolcheia, como havia acontecido no primeiro tempo. A *mudança de registro de oitava* ocorre porque seria dificílimo realizar este trecho oitava abaixo.

CIX

Figura 302 - compasso 71

Figura 303 - compasso 71

No compasso 72 existe outra *mudança de registro de oitava*, pois a escrita do piano neste momento ficou grave demais. Afora este item, a transcrição dos compassos 72 a 76 (final) foi literal.

Figura 304 - compassos 72 a 76 - transcrição

Figura 305 - compassos 72 a 76 - original

Conforme comentamos no início desta análise, o fato desta obra ser pensada como um estudo para piano dificultou demais sua transcrição. Na transcrição o final (no exemplo acima) não realiza o efeito desejado, que só um piano na região grave poderia realizar. Este efeito é necessário para a concepção do original, em sua relação com a ideia de um pianista estudando.

Por outro lado, a ideia de um pianista estudando pode ser pensada do ângulo violonístico, e neste sentido este é um estudo muito complexo para o violão, difícil.

CONCLUSÃO

A maioria das obras selecionadas para este trabalho foram transcritas para o violão sem que ocorressem perdas censuráveis. Onde elas existem justifica-se o trabalho como experimentação. Os limites entre uma transcrição aceitável e uma experimentação forçada são de difícil determinação, o que é um argumento a favor da atividade em si. Esse fato deixa a possibilidade em aberto, e a dúvida enriquece a discussão, além de motivar a pesquisa.

Liszt, notadamente um dos maiores compositores e pianistas do século XIX, acreditava nesta atividade, - ou possivelmente não teria trabalhado tanto para transcrever um número absurdamente alto de obras⁵⁵. Suas transcrições foram consideradas, durante muito tempo, experimentações forçadas, mas posteriormente seu valor foi reconhecido. Isto não significa que o público preferirá ouvir uma sinfonia de Beethoven ao piano, mas tampouco significa que a transcrição para piano não “funcione” como obra artística.

Consideramos também que as propostas técnico-violonísticas deste trabalho podem ser interessantes para a literatura do instrumento, pois existem situações raras, especiais e dificílimas que só aconteceriam no ato de transcrever este repertório.

Acreditamos que o trabalho iniciado por Tárrega no final do século XIX deve continuar, e autores como Ravel e Debussy podem ser mais tocados no violão.

⁵⁵ Segundo WATSON, que se baseou no catálogo de Searle, existem (atribuídas a Liszt), para piano solo 83 “adaptações livres, sobretudo operísticas” e 125 “arranjos mais estritos de obras sinfônicas, canções, excertos de operas, etc.” Para piano a quarto mãos há 67 obras e para dois pianos há 25. Diversas destas obras são originais do mesmo compositor para orquestra.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

- ABRAMOVAY, Juliano Taques Bittencourt. **Direcionalidade na composição da Sonata para Flauta, Viola e Harpa de Claude Debussy.** Monografia. Faculdade Santa Marcelina. São Paulo: 2009
- BARKER, Steve. BARKER, Mick. **Steve Howe Guitar Pieces.** Wise Publications, 1980.
- BERLIOZ, Hector. **Orchestration Treatise.** Trad. Hugh Macdonald. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- BOYD, Malcolm. **Arrangement – Transcription.** Em: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Stanley Sadie, 1980
- CARLEVARO, Abel. **Abel Carlevaro Guitar Masterclass.** Heidelberg: Chanterelle, 1988.
- CARVALHO, Diogo. **Os prelúdios de Francisco Tárrega.** Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: ECA-USP, 2007
- COSTA, Gustavo Vieira. **O processo de transcrição para violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók:** Tese de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2007.
- DUDEQUE, Norton. **História do violão.** Editora UFPR.
- GLOEDEN, Edelton. **O Ressurgimento do violão no século XX:** Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. Tese de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1996.
- JOHNSON, Graham, STOKES, Richard. **A French Song Companion.** Oxford – University Press.
- KIMBALL, Carol. **Song:** A Guide do Style and Literature. Redmond: Pst...Inc, 1996.
- LA RUE, Jan. **Guidelines for style analysis.** New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1970.
- LARNER, Gerald. **Maurice Ravel.** London: Phaidon Press Limited, 1996.
- MASSIN, Jean & Brigitte. **História da música ocidental.** Trad. Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekkind e Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MAWER, Deborah. **The Cambridge Companion to Ravel.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- PUJOL, Emilio. **El dilema del sonido en la guitarra.** Buenos Aires: Ricordi, 1966
- PUJOL, Emilio. **Tárrega:** Ensayo Biográfico.
- ROBERTS, Paul. **Claude Debussy.** London: Phaidon Press Limited, 2008.
- SCHULLER, Gunther. **O velho jazz.** Trad. Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- SUMMERFIELD, Maurice J. **The Classical Guitar:** It's evolution, players and personalities since 1800. Quarta edição. Ashley Mark publishing company, 1996.
- TREZISE, Simon. **The Cambridge Companion to Debussy.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- TURNBULL, Harvey. **The guitar:** from the Renaissance to the Present Day. Connecticut: The Brol Strummer, Ltd, 1991 (relançamento da edição original de 1974)
- ULRICH, Michels. **Atlas de Música I.** Trad. António Manuel Cardo, Flávio Pinho, Jorge Simões, Rogério Miguel Puga e Sara Mendes. Lisboa: Gradiva, 2003.
- ULRICH, Michels. **Atlas de Música II.** Trad. António Manuel Cardo, Flávio Pinho, Jorge Simões, Rogério Miguel Puga e Sara Mendes. Lisboa: Gradiva, 2007.
- WADE, Graham. **A Concise History of the Classic Guitar.** Pacific: Mel Bay Publications, 2001.
- WATSON, Derek. **Liszt.** Trad, Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

Dicionário:

Dicionário GROVE de música. Edição concisa. Editado por Stanley SADIE. Editora-assistente: Alison LATHAM. Trad: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

Partituras:

BACH, Johann Sebastian. **3 Sonatas BWV 1001/1003/1005:** Arranged for Guitar from the Sonatas for Solo Violin. Edition Manuel Barrueco. Mainz: Schott, 1998.

DEBUSSY, Claude. **Etudes, Children's Corner, Images Book II and others works for piano:** New York: Dover Publications, 1992.

DEBUSSY, Claude. **Piano Music:** Second edition, Corrected by Beveridge Webster. New York: Dover Publications, 1973.

DEBUSSY, Claude. **Complete preludes:** New York: Dover Publications, 1989.

de FALLA, Manuel. **Siete Canciones populares Españolas:** Reprints of editions after 1909 by Ildefonso Alier. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 2000.

de FALLA, Manuel. **Siete Canciones populares Españolas:** Transcrição para violão e voz por Miguel LLOBET, revisado por Emilio PUJOL. Paris: Editions Max Eschig, 1957.

FAURÉ, Gabriel. **Sérénade toscane.** Paris: J. Hamelle, 1879.

FAURÉ, Gabriel. **Mandoline.** Paris: J. Hamelle, 1891.

RAVEL, Maurice. **"Le Tombeau de Couperin" and other works for solo piano.** New York: Dover Publications, 1997.

RAVEL, Maurice. **Piano Masterpieces of Maurice Ravel.** New York: Dover Publications, 1986.

RAVEL, Maurice. **Ma mere l'Oye.** Paris: Editions Durand & Cie, ?.

TÁRREGA, Francisco. **Opere per chitarra:** Vol. 1 – Preludi. Revisione di Mario Gangi. Ancona – Milano: Edizioni BÈRBEN, 1971.

Internet:

ZANON, Fábio. **A Arte do Violão.** Programa Radiofônico n. 1: O legado de Tárrega: Llobet e Pujol. Disponível em <http://aadv.110mb.com/zanon_aadv-01.html>

STEVENSON, Christine. **Notesfromapianist.** Blog. Post publicado em 01 de março de 2012. Disponível em <<http://notesfromapianist.wordpress.com/2012/03/01/f-is-for-flaxen-and-fille-the-girl-with-the-flaxen-hair-la-fille-aux-cheveux-de-lin-debussy/>>

Artigos:

LOCKSPEISER, Edward. **The French Song in the 19th Century. The Musical Quarterly.** Oxford University Press, Vol. 26, No. 2, pp. 192-199, Apr., 1940.

PHILLIPS, Edward R. **Smoke, Mirrors and Prisms:** Tonal Contradiction in Faure. **Music Analysis.** Blackwell Publishing, Vol. 12, No. 1, pp. 3-24, Mar., 1993.

SOMER, Avo. **Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy.**
Music Theory Spectrum. University of California Press on behalf of the Society for Music Theory, Vol. 17, No 2, pp. 215-241, Autumn, 1995.

ANEXO I

Menuet sur le nom d'Haydn

Transcrição para violão por:

Transcribed for guitar by:

Diogo Carvalho

Maurice Ravel

Mouvement de Menuet

The sheet music consists of five staves of musical notation for guitar, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F# major). The time signature varies between common time (3/4) and half time (2/4).

- Staff 1:** Labeled "Mouvement de Menuet". Dynamics include **p** and **f**. Fingerings: ①, 2, 3, ②, ③, ④, -4. Lettering: H, A, Y, D, N.
- Staff 2:** Dynamics: **p**. Fingerings: ①, 2, ②, ③, ④, ⑤, ⑥. Lettering: II, ½II, II.
- Staff 3:** Dynamics: **mf**. Fingerings: 1, 2, ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥. Lettering: H, A, Y.
- Staff 4:** Dynamics: **mf**. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25. Lettering: N.H., IX, II, ½V.
- Staff 5:** Dynamics: **pp**, **f**. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25. Lettering: IV.

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Menuet sur le nom d'Haydn

30 4 1 ① 4 -4 1 ① 4 ① 3 II 4 2 ①

3 ③ *mf* 3 *p* 2 *pp*

35 3 II 4 2 ① V 3 ① 3 ① 4 1 ① 3 II 4 > ()

① 3 *pp*

40 2 -2 3 >-3 2 * ① 2 > H A 1 Y-1

-1 1 -1

40

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

III D N 2 ① ① ① 1/2X 1/2X 1/2V

45 3 1 1/2X 1/2X 1/2V

45

Retenu ① ① ① 4 VI 4 IV ① 1 3 rall. - - -

50 1 4 ① ① ① 4 p H A Y D N

* - acentuar nota mi
- accent on E

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved



Clair de Lune

Transcrito para violão por:

Transcribed for guitar by:

Diogo Carvalho Andante très expressif

Claude Debussy

Andante très expressif

pp

**Harm. - mão direita
- right hand**

simile...

Tempo rubato

peu à peu cresc. et animé

DIOGO CARVALHO

Clair de Lune

21

II - - - - 6 II* 6 1/2V 1/2II II - - - - IV VII - - ,

dim. molto

25

VII

Un poco mosso

pp 1 2 4 2

28

V

p p p p i m

30

32

IX

VII VI VII

CII* - Corda 1 livre
- String 1 free

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

DIOGO CARVALHO

CVI* - Corda 1 livre
- String 1 free

Clair de Lune

Musical score page 34. Measure 34 starts with a grace note (4) followed by eighth-note pairs. Measure 35 begins with a grace note (-4). Measure 36 starts with a grace note (1/2IX). Measure 37 starts with a grace note (A.H.12). Measure 38 starts with a grace note (cresc.). Measures 39 and 40 end with grace notes (V 20) and (17).

En animant

Musical score page 36. Measure 36 starts with a grace note (12). Measure 37 starts with a grace note (V). Measure 38 starts with a grace note (1/2V). Measure 39 starts with a grace note (2). Measure 40 starts with a grace note (2 1/2X). Measure 41 starts with a grace note (3). Measure 42 starts with a grace note (più cresc.).

Musical score page 38. Measure 38 starts with a grace note (1/2X). Measure 39 starts with a grace note (2). Measure 40 starts with a grace note (4). Measure 41 starts with a grace note (1). Measure 42 starts with a grace note (2). Measure 43 starts with a grace note (4). Measure 44 starts with a grace note (N.H.).

Musical score page 40. Measure 40 starts with a grace note (-4). Measure 41 starts with a grace note (V). Measure 42 starts with a grace note (-1). Measure 43 starts with a grace note (4). Measure 44 starts with a grace note (1). Measure 45 starts with a grace note (-1). Measure 46 starts with a grace note (①). Measure 47 starts with a grace note (2). Measure 48 starts with a grace note (3). Measure 49 starts with a grace note (②). Measure 50 starts with a grace note (③). Measure 51 starts with a grace note (dim.).

Musical score page 43. Measure 43 starts with a grace note (Calmato). Measure 44 starts with a grace note (2). Measure 45 starts with a grace note (4). Measure 46 starts with a grace note (-4). Measure 47 starts with a grace note (3). Measure 48 starts with a grace note (①). Measure 49 starts with a grace note (4). Measure 50 starts with a grace note (1/2VII). Measure 51 starts with a grace note (1/2II). Measure 52 starts with a grace note (④).

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Clair de Lune

46 1/2VII
1/2II 1/2IX 1/2II - - -
1/2VII - - - - -
1/2VII - - - - -
A.H. 19
19

Tempo 1° A.H. 24 21

49 A.H. 19
1/2VII - - - - -
1/2VII - - - - -
1/2VII - - - - -
A.H. 24 21
19 ① 1 4 4 - 4
4 ⑥ ppp

1/2VI - - - - , 1/2IV - - - - , 1/2II - - - -

52 1/2VI - - - - , 1/2IV - - - - , 1/2II - - - -
19 21 19 17 19 17 2 21 2 17 16 17 16 - 1
4 ⑥ ① 3 ⑤ 3 ⑥ ① ① 2 ⑥ ① ① 2 ⑥ ① ① 2
19 21 19 17 19 17 2 21 2 17 16 17 16 - 1

1/2II - - - - , 1/2II - - - - , 1/2II - - - -

55 1/2II - - - - , 1/2II - - - - , 1/2II - - - -
14 16 14 19 14 12 14 12 15 12 15 14 - 1
2 3 ⑥ ① ④ 1 ① ① 3 ⑥ ① ① 4 ⑥ ① ① 2 ⑥ ① ① 2
14 16 14 19 14 12 14 12 15 12 15 14 - 1

1/2VII

58 1/2VII
14 12 14 13 12 ⑥ ⑥ N.H. ① 3 - 3
3 ① 2 ⑥ ④ 1 > ① ① 2 ⑥ N.H.
14 12 14 13 12 ⑥ ⑥ N.H. ① 3 - 3
3 ① 2 ⑥ ④ 1 > ① ① 2 ⑥ N.H.

Clair de Lune

VII

62

II

2

4 ① 1

⑥

② 1 -1

⑤

morendo jusqu'à la fin

66

V $\frac{1}{2}$ VI*

①

pp

V $\frac{1}{2}$ VI*

4

V

A.H. 20

17

IX

68

V

20

17

V

20

17

20

24

①

④

② 2

4

$\frac{1}{2}$ VI* - corda 1 solta
- string 1 released

Golliwogg's cake walk

Transcrição para violão por:
Diogo Carvalho

Claude Debussy

Allegro giusto

measures 1-26

measures 27-32

measures 33-38

measures 39-44

measures 45-50

measures 51-56

measures 57-62

measures 63-68

measures 69-74

measures 75-80

measures 81-86

measures 87-92

measures 93-98

measures 99-104

measures 105-110

measures 111-116

measures 117-122

measures 123-128

measures 129-134

measures 135-140

measures 141-146

measures 147-152

measures 153-158

measures 159-164

measures 165-170

measures 171-176

measures 177-182

measures 183-188

measures 189-194

measures 195-200

measures 201-206

measures 207-212

measures 213-218

measures 219-224

measures 225-230

measures 231-236

measures 237-242

measures 243-248

measures 249-254

measures 255-260

measures 261-266

measures 267-272

measures 273-278

measures 279-284

measures 285-290

measures 291-296

measures 297-302

measures 303-308

measures 309-314

measures 315-320

measures 321-326

measures 327-332

measures 333-338

measures 339-344

measures 345-350

measures 351-356

measures 357-362

measures 363-368

measures 369-374

measures 375-380

measures 381-386

measures 387-392

measures 393-398

measures 399-404

measures 405-410

measures 411-416

measures 417-422

measures 423-428

measures 429-434

measures 435-440

measures 441-446

measures 447-452

measures 453-458

measures 459-464

measures 465-470

measures 471-476

measures 477-482

measures 483-488

measures 489-494

measures 495-496

measures 497-498

measures 499-500

measures 501-502

measures 503-504

measures 505-506

measures 507-508

measures 509-510

measures 511-512

measures 513-514

measures 515-516

measures 517-518

measures 519-520

measures 521-522

measures 523-524

measures 525-526

measures 527-528

measures 529-530

measures 531-532

measures 533-534

measures 535-536

measures 537-538

measures 539-540

measures 541-542

measures 543-544

measures 545-546

measures 547-548

measures 549-550

measures 551-552

measures 553-554

measures 555-556

measures 557-558

measures 559-560

measures 561-562

measures 563-564

measures 565-566

measures 567-568

measures 569-570

measures 571-572

measures 573-574

measures 575-576

measures 577-578

measures 579-580

measures 581-582

measures 583-584

measures 585-586

measures 587-588

measures 589-590

measures 591-592

measures 593-594

measures 595-596

measures 597-598

measures 599-600

measures 601-602

measures 603-604

measures 605-606

measures 607-608

measures 609-610

measures 611-612

measures 613-614

measures 615-616

measures 617-618

measures 619-620

measures 621-622

measures 623-624

measures 625-626

measures 627-628

measures 629-630

measures 631-632

measures 633-634

measures 635-636

measures 637-638

measures 639-640

measures 641-642

measures 643-644

measures 645-646

measures 647-648

measures 649-650

measures 651-652

measures 653-654

measures 655-656

measures 657-658

measures 659-660

measures 661-662

measures 663-664

measures 665-666

measures 667-668

measures 669-670

measures 671-672

measures 673-674

measures 675-676

measures 677-678

measures 679-680

measures 681-682

measures 683-684

measures 685-686

measures 687-688

measures 689-690

measures 691-692

measures 693-694

measures 695-696

measures 697-698

measures 699-700

measures 701-702

measures 703-704

measures 705-706

measures 707-708

measures 709-710

measures 711-712

measures 713-714

measures 715-716

measures 717-718

measures 719-720

measures 721-722

measures 723-724

measures 725-726

measures 727-728

measures 729-729

measures 730-731

measures 732-733

measures 734-735

measures 736-737

measures 738-739

measures 740-741

measures 742-743

measures 744-745

measures 746-747

measures 748-749

measures 750-751

measures 752-753

measures 754-755

measures 756-757

measures 758-759

measures 760-761

measures 762-763

measures 764-765

measures 766-767

measures 768-769

measures 770-771

measures 772-773

measures 774-775

measures 776-777

measures 778-779

measures 780-781

measures 782-783

measures 784-785

measures 786-787

measures 788-789

measures 790-791

measures 792-793

measures 794-795

measures 796-797

measures 798-799

measures 800-801

measures 802-803

measures 804-805

measures 806-807

measures 808-809

measures 810-811

measures 812-813

measures 814-815

measures 816-817

measures 818-819

measures 820-821

measures 822-823

measures 824-825

measures 826-827

measures 828-829

measures 830-831

measures 832-833

measures 834-835

measures 836-837

measures 838-839

measures 840-841

measures 842-843

measures 844-845

measures 846-847

measures 848-849

measures 850-851

measures 852-853

measures 854-855

measures 856-857

measures 858-859

measures 860-861

measures 862-863

measures 864-865

measures 866-867

measures 868-869

measures 870-871

measures 872-873

measures 874-875

measures 876-877

measures 878-879

measures 880-881

measures 882-883

measures 884-885

measures 886-887

measures 888-889

measures 890-891

measures 892-893

measures 894-895

measures 896-897

measures 898-899

measures 900-901

measures 902-903

measures 904-905

measures 906-907

measures 908-909

measures 910-911

measures 912-913

measures 914-915

measures 916-917

measures 918-919

measures 920-921

measures 922-923

measures 924-925

measures 926-927

measures 928-929

measures 930-931

measures 932-933

measures 934-935

measures 936-937

measures 938-939

measures 940-941

measures 942-943

measures 944-945

measures 946-947

measures 948-949

measures 950-951

measures 952-953

measures 954-955

measures 956-957

measures 958-959

measures 960-961

measures 962-963

measures 964-965

measures 966-967

measures 968-969

measures 970-971

measures 972-973

measures 974-975

measures 976-977

measures 978-979

measures 980-981

measures 982-983

measures 984-985

measures 986-987

measures 988-989

measures 990-991

measures 992-993

measures 994-995

measures 996-997

measures 998-999

measures 999-1000

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Golliwogg's cake walk

A.H.
21

① 3 2
IV - - - , 3 4 ①

p più *p* *f* <> *ff* *p* <> >

p <> >

② 4 2
③ 2

f <> *ff* *p* <> *p*

Un peu moins vite

$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}I$ $\frac{1}{2}II$

p più *p* *pp*

④ 2 ① 1
⑤ 3 $\frac{1}{2}III$ 4 2 1 ① $\frac{1}{2}III$ ④ 2 ① 1
<*pp*>

4

55

pp

Cédez
avec une grande émotion

A Tempo
A.H.
21 19 21 21 19 21

p 3 2 1
4 1 -1 4 -4

p ① *pp* *pp*

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Golliwogg's cake walk

Musical score for piano, page 65, measures 2-4. The score consists of two staves. The left staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 2 starts with a dynamic **p**. Measure 3 begins with a dynamic **pp**. Measure 4 begins with a dynamic **mf**. Measure 2 includes fingerings 3, 2, and 3. Measure 3 includes fingerings 3, 1, and 3. Measure 4 includes fingerings 3, 1, and 3. Measure 2 has a tempo marking "A Tempo A.H." with a 21 19 21 pattern. Measures 3 and 4 have a tempo marking "Cédez" with a 21 19 21 pattern. Measure 4 ends with a dynamic **f** and a circled ①.

82

VII 2 ① -2 4 ① 1

dim.

p Retenu 1

più p 1 3 1 ①

89

pp

Toujours retenu

pp

1° Tempo

p

95

p

molto

f

sff

Golliwogg's cake walk

101

p cre - scen - do f ff v v

106 A.H. 21 ① II

p < > < > > p < >

112 ① A.H. 21

p 2 4 1 f sff p < > p < >

117

f f ff p < > f ff p . .

122

p < > p < > f ff ff



© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

La Plus Que Lente

Retenu ③ **Rubato** ① 4 3 **molto dim.** **p** **En serrant** ① 4 ① ½II ① VII **cre** **scen**

Rubato 4 -4 **A.H. 13 14 12 14 16** **IV** **VI** **do** **N.H.** 2 ⑤ **p** **p** **p** **p** **mf**

Appassionato **I** **IV** **VI** **a** **f** **ff**

I **½I** 4 3 **I**

Retenu 4 2 **cresc.** **dim. molto**

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

La Plus Que Lente

Mouv^t (Rubato)

IV

60 *pp*

II**

65 *f*

A.H. 26 26 28 A.H. 26 24 28 26 24

dim. *p* *l^eger*

70 *p* *pp*

Retenu

76 *p* *p* *p* simile...

V

80 II*** II II*** II Cédez A.H. 12

Cédez encore plus

84 *p* *f*

Tempo animé $\frac{1}{2}$ V

N.H. *p com/with i*

Pedal 1 soga corda 2 soga 3 o corda 1 soga 2

II** - Dedo 1 segura corda 3 casa 3 e corda 1 casa 2
- Finger 1 holds string 3 fret 3 and string 1 fret 2

© 2008 - Todos

DIOGO CARVALHO

II*** - Dedo 1 segura corda 1 casa 2 e deixa corda 4 livre
- Finger 1 holds string 1 fret 2 and let string 4 free
All rights Reserved



© 2008 - Todos os direitos reservados - *All rights reserved*



© 2008 - Todos os direitos reservados - *All rights reserved*

Transcrito para violão por:
Transcribed for guitar by:
Diogo Carvalho

The Little Nigar

Claude Debussy

Allegro giusto

f très rythmé **f** marcato **mf** e dim.

f **mf** simile...

dim. **cresc. molto** **mf** **f** **f** VIII Un peu retenu
A.H. - p com/with

pp doux et expressif a Tempo

p **pp** **pp** VI

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

The Little Trigal

30

35

Retenu a Tempo

cresc.

f *ff*

42

mf e dim.

f

mf

48

dim.

cresc. molto

54

a Tempo

ff *pp* *doux et expressif*

p

DIogo CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

The Little Nigar

61

pp <> <>> *p*

68

cresc. *f* *Retenu* *a Tempo* *ff*

73

mf *e dim.*

78

f *mf* *dim.*

83

cresc. molto <> *ff*

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

La fille aux cheveux de lin

Transcrito para violão por:
Transcribed for guitar by:
Diogo Carvalho

Claude Debussy

1 = 66 Très calme et doucement expressif

p sans rigueur

II * - Corda 6 solta
- String 6 free



II** - Corda 1 solta
- String 1 released

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

The musical score for 'La fille aux cheveux de lin' by Debussy, page 20, features two staves of music. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Various dynamic markings are present, including **p** (piano) and **mf** (mezzo-forte). The score includes Roman numerals I, VI, A.H., VII, IX, II, and III, along with specific note counts such as 4, 3, 18, 20, 21, 19, 21, 14, 12, 16, and 14.

Murmuré et en retenant peu à peu

32

12

pp

II* II II II* IV

DIogo CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Pavane de la Belle au bois dormant

Transcrito para violão por:

Transcribed for guitar by:

Diogo Carvalho

Maurice Ravel

Lent $\text{♩} = 58$

pp expressif

$\frac{1}{2}\text{CV}$

Rall. $\frac{1}{2}\text{CIII}$ $\frac{1}{2}\text{CV}$

pp sul ponticello

N.H. * - mão direita
- right hand

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

To Mademoiselle Jeanne Leleu

Transcrito para violão por:
Transcribed for guitar by:
Diogo Carvalho

Maurice Ravel



The Little Shepherd

Transcrição para violão por:
Transcribed for guitar by:
Diogo Carvalho

Claude Debussy

Très modéré

p très doux et délicatement expressif

14

p

II IV - - - II IV - - -, II
3 3 4 3 ① Cédez - - - -

piú **p**

*p * - sem unha / no nail*

$\frac{1}{2}J^*$ - corda 1 solta

- string 1 released

DIOGO CABRALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

The Little Shepherd
au Mouv^t

in poco più forte

17 A.H. - *p* 12 13 3 2 1 3 3 3 3 ②

Plus mouvementé Poco animato

21 IV 4 3 4 3 3 3 1 ½I 1 3

p *cre* — — — — *scen* —

23 ½VI 3 4 1 ② 1 3 1 VI —

— do ⑤ *mf* — **p** —

Un peu retenu
(en conservant le rythme)

25 — — — — — — — —

p — *piú p* — — — *pp* — *pp* —

II 3 4 ① Cédez — — // A.H. - *p*

28 — — — — — — — —

p — *pp* — — — — **DIOGO CARVALHO** — *ppp* —

À la manière de...Borodine

(Valse)

Transcrito para violão por:
Transcribed for guitar by:
 Diogo Carvalho

Maurice Ravel

Allegro giusto.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

À la manière de...Borodine

[36]

[43]

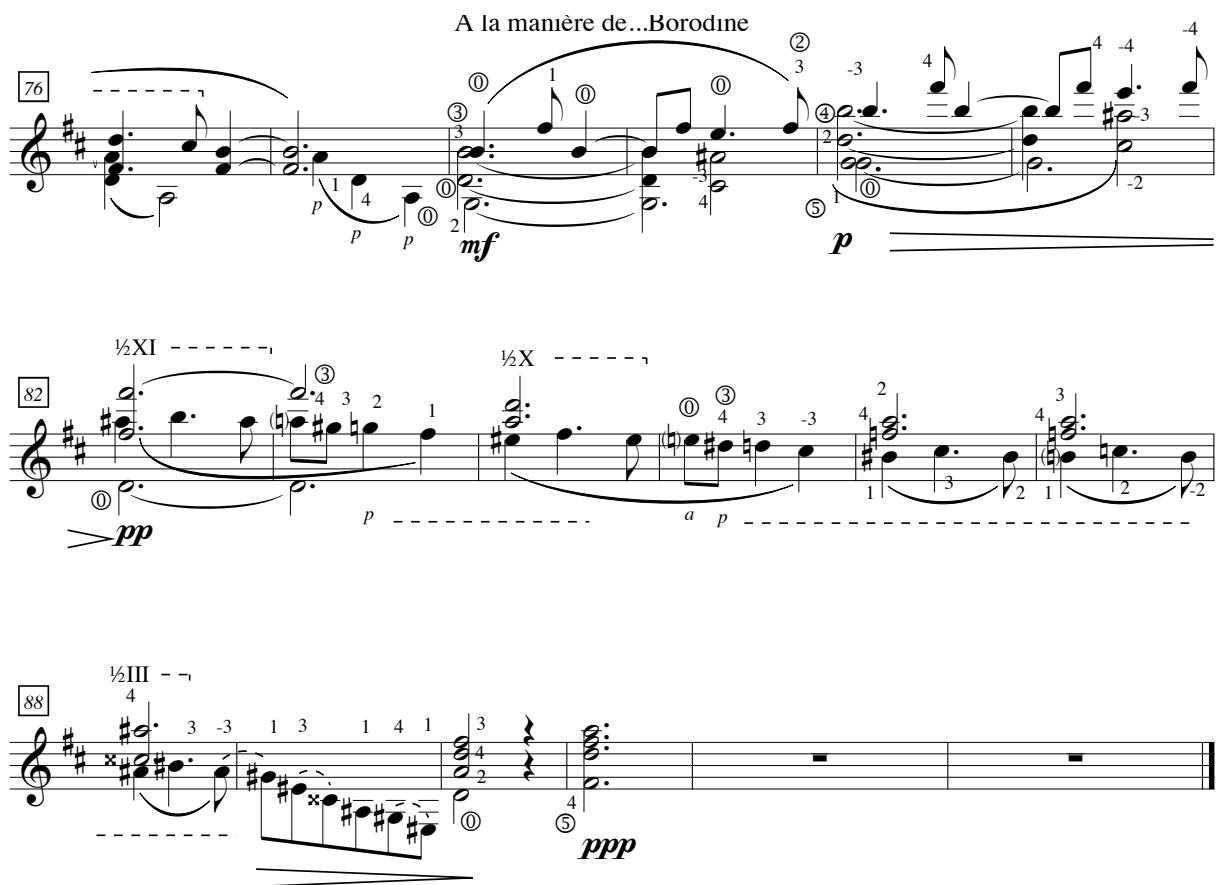
[50]

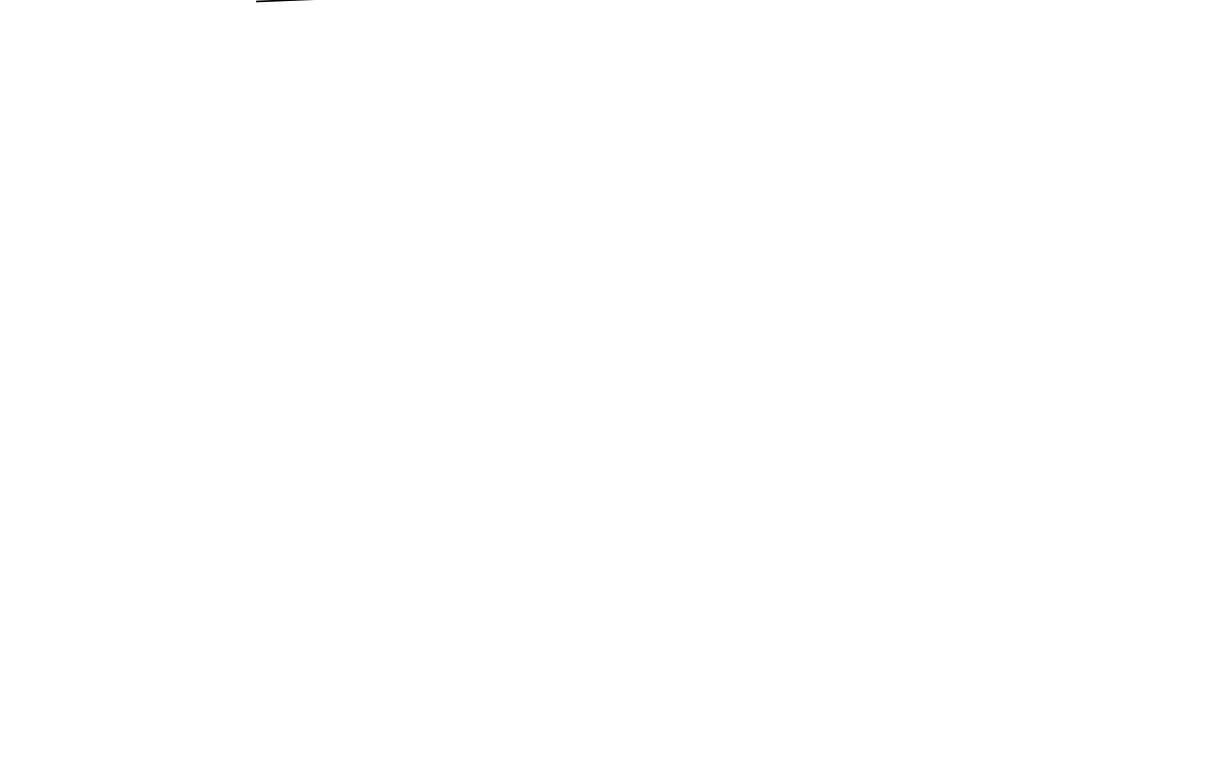
[57]

[64]

[70]

A la manière de...Borodine

[76] 

[82] 

[88] 



© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Pavane pour une infante défunte

Transcrito para violão por:

Transcribed for guitar by:

Diogo Carvalho Assez doux, mais d'une sonorité large. — 55

Maurice Ravel

Musical score for piano, page 17, measures 4-5. The score consists of two staves. The left staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 4 starts with a forte dynamic (mf) and ends with a fermata over the last note. Measure 5 begins with a dynamic instruction 'très soutenu' above a bracket. Measure 6 starts with a dynamic instruction '①' above a bracket, followed by a measure ending with a fermata. Measure 7 starts with a dynamic instruction 'c' above a bracket, followed by a measure ending with a fermata. Measure 8 starts with a dynamic instruction 'ppp' above a bracket.

A.H. * - escrito onde soa
- *written in loco*

N.H. * - mão direita
- *right hand*

DIOGO CARVALHO

Pavane pour une infante défunte

21 V 4
2 2 3
4 4 4
pp 2

en peu plus lent
III VIII
1/2 VII
mf f > > >
p > >

Reprenez le mouvement

III 4 -4 1/2 V
4 1 4 1/2 VII 2 -2 3 3 3 4 VII
① ⑥ ① ⑥ ① ⑥ ① ⑥

Cédez
En mesure
un peu reten
33
1 5
⑥ p ① ③ pp

Large III * I *
ff pp 2 N.H. * 3 4 3
13 16 13 15 18 17 15 17 18 15

III * - dedo 1 casa 3 corda 1 e casa 4 corda 5
- finger 1 fret 3 string 1 and fret 4 string 5

I * - simile

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

N.H. * - mão direita
- *right hand*

AH.
13

49

16 13 15 18 17 15 17 18 15

pp

4

3

3

Detailed description: The image shows a page from a piano score. The key signature is one sharp. Measure 49 starts with a forte dynamic (f) followed by a measure of rests. Measure 50 begins with a piano dynamic (pp). The left hand plays eighth-note chords in the bass and middle registers. The right hand plays sixteenth-note patterns in the treble and middle registers. Measure 50 concludes with a forte dynamic (f).

53

I

A.H. 13

13

I

A.H. 13

16 18 20 23

22 20 22 23 20

p

3

3

ff

sfs

Pavane pour une infante défunte

61

② 4 1 1 4

$\frac{1}{2}X$ - 4 1 2 $\frac{1}{2}VII$ VIII - - - 4 1 ② 1 2 4 - 4 1

3 2 2 3 ① 1 2 ① ① ① 1 ① ① ① 3 1 3 4 N.H. N.H. ⑥ ④

2 65 Cédez ① 2 ① ① N.H. N.H. Reprenez le mouvement A.H. ② 21 4 4 1 ① ① ① ①

4 3 3 1 V pp

III VIII VII En élargissant beaucoup 69 p p p 1 > 2 3 2 1 f ff 2

Doctor Gradus ad Parnassum

Transcrito para violão por:
Transcribed for guitar by:
 Diogo Carvalho

Claude Debussy

Modérément animé

p égal et sans sécheresse

CVII - - - - , ½CII - - - - , CII - - - -

CVI - - - - , ½CII - - - - , CII - - - -

CVII - - - - , CIX - - - -

cresc.



© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Doctor Gradus ad Parnassum
CVII

[14]

[17]

[19]

[21]

[24]

[26]

DIOGO CARVALHO

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Musical score for 'Doctor Gradus ad Parnassum' CIX, page 28. The score consists of two staves of music for piano. The left staff begins with a dynamic of p . The right staff begins with a dynamic of p . The music features various note heads, some with accidentals like sharps and flats, and some with circled numbers like 1, -1, 2, 3, 4, and ①. There are also several horizontal bars under the notes. A large bracket covers both staves, and a dashed line extends from the top of the bracket across the page.

Sheet music for trumpet part 30. The page number [30] is in the top left corner. The music consists of two staves. The first staff starts with a dynamic **N.H.** (Non-Halt) and includes fingerings 2 1 ① 3, 4, -4, 1, and a fermata over the last note. The second staff begins with **CVII*** followed by a series of grace notes and a dynamic **Retenu**. Fingerings include ④ ①, 1 4 ①, ① 3, 4, 5, and ①. The music ends with a dynamic **dim.**, a fermata, and a double bar line with repeat dots. Fingerings 4 and 5 are also present on the second staff.

1° Tempo

Animez un peu

p expressif **pp**

pìù p

3-3 **①①** **③②** **①②** **1/2 CI** **①**

Musical score for piano, page 38, showing two staves of music. The left staff starts with a dynamic *expressif* and a measure ending in a fermata. The right staff begins with a measure labeled 4. Both staves feature eighth-note patterns and sustained notes, with various dynamics and performance instructions like CI and 1 2.

CVII* - manter o baixo
- *keep the bass*

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved



Doctor Gradus ad Parnassum

© 2008 - Todos os direitos reservados - All rights reserved

Doctor Gradus ad Parnassum

63

m i a m p i a m

64

65

CV* CV

CV* CV

Très animé

½CII

66

p f v

67

p f v

68

f v

69

f v

CIX

70

f v

71

f v

72

f v

½CIX

½CII

½CII

più f ff

ff

ff

CV* - corda 2 solta
- *string 2 released*



ANEXO II

Sérénade Toscane

Transcrito para violão e voz por:
Transcribed for guitar and voice by:
 Diogo Carvalho

Gabriel Fauré

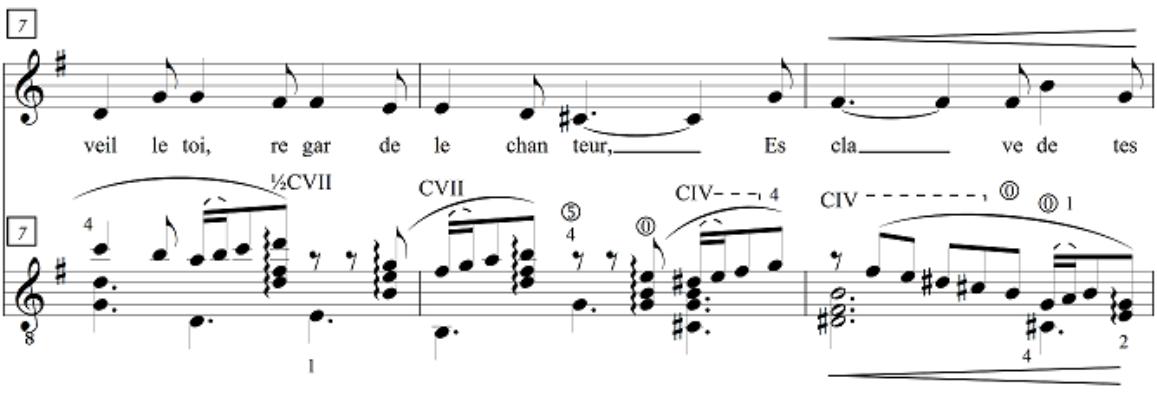
Andante con moto quasi Allegretto

Voice 

Guitar 

Andante con moto quasi Allegretto
lassia vibrare sempre

4 

7 

Sérénade Toscane

The musical score consists of eight staves of music for voice and piano. The vocal part is in soprano clef, and the piano part includes both treble and bass staves.

Staff 1: Measures 10-11. The vocal line starts with "yeux, dans la nui clai ref", followed by a piano accompaniment section with hand positions indicated below the notes.

Staff 2: Measures 12-13. The vocal line continues with "E veil le toi mon à me," and the piano accompaniment begins with a dynamic *cresc.*

Staff 3: Measures 14-15. The vocal line starts with "ma pen sé e, En tends ma voix par la bri se em por té e:", and the piano accompaniment features chords labeled $\frac{1}{2}\text{CII}$ and $\frac{1}{2}\text{CV}$.

Staff 4: Measures 16-17. The vocal line starts with "En tends ma voix chan ter! _____" and ends with "En tends ma voix pleu". The piano accompaniment includes a dynamic *dim.*

Staff 5: Measures 18-19. The vocal line starts with "rer, dans la ro sé", and the piano accompaniment features a melodic line labeled $\frac{1}{2}\text{CV}$.

Staff 6: Measures 20-21. The vocal line continues with "cl 2 -2 4", and the piano accompaniment includes a dynamic *sempre dolce*.

* - nota pode ser feita presa na cas a VII, deixando a corda seis livre

Sérénade Toscane

[22] *mf*

Sous ta fe nêtre en vain ma voix ex pi re. Et

[22] 3 2 CII

①

[25]

cha que nuit je re dis mou mar ty re, Sans autre a bri que la voûte

[25]

[28]

e toi lé e Le vent bri se ma voix et la nuit est gla

[28]

[31]

cé cé Mon chant s'e teint en un ac cent su prê me, Ma

[31]

Sérénade Toscane

34

lè vre tremble en mur__ mu rant__ je t'ai me. Je ne peux plus__ chan

35

36

37

dim.

ter! Ah! dai gue te__ mon trer! daigue ap pa

38

39

40

più mosso.

rai tre!

41

più mosso.

sempre legg.

42

43

più mosso f

Si j'é tais sûr que tu ne veux pa rai tre

② 4 ① ③ ④ ① ② ③ ④

3º - deixar o dedo 3 preso por todo o compasso

Sérénade Toscane

46 *ritorno al 1° Tempo*

Je m'en i rais, pour t'ou bli er, de man der au som

46 ritorno al 1° Tempo dolce

49 *p*

meil De me ber cer jus qu'au ma tin ver meil, De me ber

49 CVII CIV

52 cer jus qu'à nc plus t'ai mer!

52 CVII

54 dolcissimo

à Mme la Princesse ED. de POLIGNAC

Mandoline

Transcrito para violão e voz por:
Transcribed for guitar and voice by:
Diogo Carvalho

Gabriel Fauré

Mandoline

9

9

CVI CVII

11

C'est Tir cis et c'est A min te Et c'est l'é ter nel Cli

11

4 2 4 ½CVII 4 ½CV ⑤ 2

14

tan dre Et c'est Da mis qui, pour main te cru

14

4 ① 3 ½CV 3 ① ① 4 ⑤ ½CV ① 3

16

mf

el le Fit maint vers ten

16

5 4 1 ½CII CII

Mandoline

18

mf

— dre. — Leurs cour tes ves tes de soie,

18

②

1 3 4 ④ ① ③ ④

mf

20

— 3 — — 3 —

Leurs lon gues ro bes à queues, Leur e le gan ce, leur joie —

20

½CIII — 2 4 3 4 3 ④ ①

22

dimin. *p*

— Et leurs mol les om bres bleues

22

⑥ 1 3 4 2 4 ③ ½CVI —

pp sempre

24

p sempre

— Tour bil lon nent dans l'ex ta se D'u ne lu ne rose et

24

1 ② ⑤ 4

Mandoline

[26] **p**

gri se, CVI - CVIII Et la man do li ne

[26] **semper pp**

[28]

ja se Par mi les rfis sons de bri se.

[28]

[30] **mf**

Les don neurs de sé ré na des.

[30]

[32]

Et les bel les é cou teu ses É chan gent des pro pos

[32]

CV

Mandoline

ANEXO III
Venetianisches Gondellied

Komponiert 1830

Andante sostenuto

M. B. 75.

ROMANZA

I.—BARCAROLA

Mendelsshon

F. TÁRREGA

Andante sostenuto

C 5 C 5 C 5

C 7 C 8 arm 12 C 8 arm 12

C 3 C 7 C 7 C 8 arm 12

C 8 arm 12 sf dim.

lamentando mf arm arm 19 19 C 2 dim.

pp arm arm 19 19 ar. 8^{as}

arm 12 arm 12 arm 19 arm 19

ANEXO IV

Fonte abaixo:

POCCI 2004

Guitar Reference

**Guida al Repertorio Moderno e
Contemporaneo della Chitarra
compilata ed edita da Vincenzo Poccia**

*Guide to the Guitarist's
Modern and Contemporary
Repertoire
compiled and edited by Vincenzo Poccia*

VP MUSIC MEDIA

© Copyright by Vincenzo Poccia

All Rights Reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

VP MUSIC MEDIA

E-mail: info@vpmuscmedia.com

VPMM 1013

January 2004

DE VITTORIO Roberto (1939) Argentina

DE VITTORIO Roberto (1939) Argentina

Compositore e chitarrista, nato in Buenos Aires.
Composer and guitarist, born in Buenos Aires.

- AGA *APOCALIPSIS DE BUENOS AIRES (in MUSICA ELEGIA ARGENTINA Op.2001) <CIRCULO GUIT.ARGETINO,2001>
- AGA CADENCIA de la RAPSODIA PARA GUITARRA Y ORQUESTA <CIRCULO GUIT.ARGETINO>
- AGA INVENCION <RANDOLPH>
- AGA NOCTURNA N.1 <INST.LUCCHELLI BONADEO>
- AGA NOCTURNA N.2 <INST.LUCCHELLI BONADEO,1974 [I.L.B.306]>
- AGA PIEZAS PORTENAS <BARRY>
- AGA PIEZAS PORTENAS: 1. AL FINAL DEL CALLEJON, 2. LA ULTIMA FERIA <Publicazione Autore,1980>
- AGA PIEZAS PORTENAS: 1. EL VALS DEL NOCTAMBULO, 2. UN FAROL Y UN GATO <Publicazione Autore,1980>
- AGA PRELUDIOS 4 Y 5 <INST.LUCCHELLI BONADEO,1975 [I.L.B.307]>
- AGA PRELUDIOS 4 Y 5 <MUSICOS ARGENT.WEB PAGES>
- AGA SONATA N.1 <INST.LUCCHELLI BONADEO,1974 [I.L.B.302]>
- AGA SUITE <INST.LUCCHELLI BONADEO>
- AGA TRES PRELUDIOS <NUNES>
- AGA VARIACIONES SOBRE MARCELINO PAN Y VINO <INST.LUCCHELLI BONADEO,1977 [I.L.B.404]>
- AGA VARIACIONES SOBRE MARCELINO PAN Y VINO <MUSICOS ARGENT.WEB PAGES>
- AGA VARIACIONES SOBRE UNTEMPO DE GASPAR SANZ <INST.LUCCHELLI BONADEO,1983 [I.L.B.406]>
- AGA VARIACIONES SOBRE UNTEMPO DE GASPAR SANZ <MUSICOS ARGENT.WEB PAGES>
- AGB DIEZ DUOS (2 chit) <BARRY>
- AGB DIEZ DUOS (2 chit) <INST.LUCCHELLI BONADEO>
- BGW PIEZAS SINTETICAS (rec/fi,chit) <BARRY [1029]>
- BGW SONATA N.1 (fi,chit) <CIRCULO GUIT.ARGETINO>
- NGC RAPSODIA (chit,orch) <inedito>

DE VOCHT Lodewijk - Belgium

Compositore, direttore d'orchestra, nato e morto in Anversa.
Composer, conductor, born and dead in Antwerp.

- AGA FANTASIA OP DE NAAM BACH (1974) <CEBEDIM>
- AGA LANDLIJKE SUITE (1970/74) <DE MONTE>
- AGA PASTORALEN <CEBEDIM>
- AGA ULENSPIEGEL BALLADE (1968) <CEBEDIM>

DE VOS MALAN Jacques

- XXG LETTERS FROM HELSINKI (voce,fl,clar,clit,vno,vnc,pno,perc) <SEESAN>

DEAN Roger

- AGA *SONO VI: PLAKA (in AUSTRALIAN GUITAR MINIATURES) <RED HOUSE EDITIONS,1998 [RH 946]>

DEANE Raymond (1953) Ireland

- BGW EPilogue (ob,cht) (1973, rev. 1990) |8'| <CONTEMPORARY MUSIC CENTRE>
- XXG MÓRCHUID CLOC H is GANNCHUID CRÉ (orch*) (1987) |25'| <CONTEMPORARY MUSIC CENTRE>
- XXG VAMPIRELLA / COMPANY OF WOLVES (sopr,sax,cht,pno,org,vnc,perc,tape) |25'| <CONTEMPORARY MUSIC CENTRE>

DEASON David

- AGA SONATA-FANTASY <AMERICAN MUSIC CENTRE>
- BGP FOUR PIECES (chit,clav) <SEESAN>

DEBSKI Krzysztof (1953) Poland

- AGA NA DOBRE I NA ZLE <SWIAT GITARY [NR.1/2002]>

DEBUSSY Claude (1862-1918) France

Compositore, nato in Saint-Germain-en-Laye morto in Parigi.

- AGA ARABESQUE (N.1 da 2 ARABESQUES) (trascr. M.Parodi) <RICORDI AMERICANA [BA 10271]>
- AGA ARABESQUE (arr. A.Gliklilh) <CPP/BELWIN,1994 [8464 CGTX]>
- AGA *ARABESQUE (in THE MUSIC OF FRANCE (arr. A.Gliklilh)) <WARNER BROS.,1995 [GFP507]>
- AGA *CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (trascr. E.Sainz de la Maza) (in DREI BEARBEITUNGEN FÜR GITARRE) <GITARRE & LAUTE [GAL 164]>
- AGA CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (trascr. F.Kleynjans) <LEMOINE,1994 [26170 H.L.]>
- AGA CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (trascr. J.Azpiroz) <BELTZ,1993 [G-1038]>
- AGA CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (trascr. M.Parodi) <RICORDI AMERICANA,1950 [BA 10272]>
- AGA CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (trascr. Rossi) <BERBEN,2012 [B-1234]>
- AGA *CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (in IMPRESSIONS (trascr. C.Barbosa-Lima)) <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>
- AGA *CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (in PARKENING AND THE GUITAR Vol.2 (arr. C.Parkening)) <SHERRY-BRENER [CP7]>
- AGA *CLAIR DE LUNE (da SUITE BERGAMESQUE) (in THE MUSIC OF FRANCE (arr. A.Gliklilh)) <WARNER BROS.,1995 [GFP507]>
- AGA *DANSE BOHÉMIENNE (1880) (in VIER TÄNZE (trascr. A.Krause)) <SCHOTT [GA 493]>
- AGA *DANSESUES DE DELPHES (da PRÉLUDES libro 1) (trascr. M.Parodi) (in ALBUM CONTENENDO 11 OBRAS FAMOSAS Y 1 ORIGINAL) <KORN,1951 [L6.537]>
- AGA *DANSESUES DE DELPHES (da PRÉLUDES libro 1) (trascr. M.Parodi) (in ALBUM CONTENENDO 11 OBRAS FAMOSAS Y 1 ORIGINAL) <RICORDI AMERICANA [BA 12766]>
- AGA *DANSESUES DE DELPHES (da PRÉLUDES libro 1) (in IMPRESSIONS (trascr. C.Barbosa-Lima)) <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>

- AGA DES PAS SUR LA NEIGE [da PRÉLUDES libro 1] (trascr. Rossi) <BERBEN [B.2123 B.]>
- AGA *DES PAS SUR LA NEIGE [da PRÉLUDES libro 1] (in DEBUSSY & FAURE (trascr. J.Griggs/C.Barbosa-Lima)) <CPP/BELWIN,1994 [EL03948]>
- AGA *DR.GRADUS AD PARNASSUM [da CHILDREN'S CORNER] (trascr. C.Postlewate) (in HOMAGE TO VILLA-LOBOS AND OTHER COMPOSITIONS) <MEL BAY [MB98711]>
- AGA DR.GRADUS AD PARNASSUM [da CHILDREN'S CORNER] (trascr. Rossi) <BERBEN [B.2054 B.]>
- AGA *DR.GRADUS AD PARNASSUM [da CHILDREN'S CORNER] (in 3 COMPOSITIONES (trascr. M.Parodi)) <RICORDI AMERICANA,1955 [BA 11234]>
- AGA *DR.GRADUS AD PARNASSUM [da CHILDREN'S CORNER] (in IMPRESSIONS (trascr. C.Barbosa-Lima)) <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>
- AGA *GOLLIWOG'S CAKEWALK [da CHILDREN'S CORNER] (trascr. V.Pakhomov) (in PEZZI DA CONCERTO Volume 30) |2'30'| <SOVIETSKI KOMPISITOR,1987 [c 7638 k]>
- AGA *GOLLIWOG'S CAKEWALK [da CHILDREN'S CORNER] (in IMPRESSIONS (trascr. C.Barbosa-Lima)) |2'30'| <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>
- AGA *GOLLIWOG'S CAKEWALK [da CHILDREN'S CORNER] (in VIER TÄNZE (trascr. A.Krause)) |2'30'| <SCHEOTT [GA 493]>
- AGA LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (da PRÉLUDES libro 1) (trascr. J.Azpiroz) |2'30'| <BERBEN [B.2384 B.]>
- AGA LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (da PRÉLUDES libro 1) (trascr. L.Almeida) |2'15'| <BRASILIANCE [BV 753]>
- AGA LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (da PRÉLUDES libro 1) (trascr. L.Almeida) |2'15'| <MEL BAY [MB983971]>
- AGA *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (da PRÉLUDES libro 1) (in 3 COMPOSITIONES (trascr. M.Parodi)) |2'15'| <RICORDI AMERICANA,1955 [BA 11234]>
- AGA *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (da PRÉLUDES libro 1) (in IMPRESSIONS (trascr. C.Barbosa-Lima)) |2'15'| <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>
- AGA *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN (da PRÉLUDES libro 1) (in PARKENING AND THE GUITAR Vol.2 (arr. C.Parkening)) |2'15'| <SHERRY-BRENER [CP7]>
- AGA LA PLUIE QUI LENTE (trascr. Rossi) <BERBEN [B.2033 B.]>
- AGA *LA PLUIE QUI LENTE (in DEBUSSY & FAURE (trascr. J.Griggs/C.Barbosa-Lima)) <CPP/BELWIN,1994 [EL03948]>
- AGA *LA PUERTA DEL VINO (trascr. C.Postlewate) (in HOMAGE TO VILLA-LOBOS AND OTHER COMPOSITIONS) <MEL BAY [MB98711]>
- AGA LE PETIT BERGER (trascr. J.Azpiroz) |2'30'| <BERBEN [B.2385 B.]>
- AGA *LE PETIT BERGER (in IMPRESSIONS (trascr. C.Barbosa-Lima)) |2'30'| <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>
- AGA *LE PETIT BERGER (in VIER TÄNZE (trascr. A.Krause)) |2'30'| <SCHEOTT [GA 493]>
- AGA LE PETIT NÉGRÉ (trascr. J.Azpiroz) |1'30'| <LEDUC [A.L. 22721]>
- AGA *MAZURKA (1909) (in VIER TÄNZE (trascr. A.Krause)) <SCHEOTT [GA 493]>
- AGA MINSTRELS [da PRÉLUDES libro 1] (trascr. M.Castelnovo-Tedesco) |5'| <SVININI ZERBONI,1995 [S.10689 Z.]>
- AGA REVÉRIE (trascr. Rossi) <BERBEN [B.2214 B.]>
- AGA *REVÉRIE (in IMPRESSIONS (trascr. C.Barbosa-Lima)) <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>
- AGA *REVÉRIE (in PARKENING AND THE GUITAR Vol.2 (arr. C.Parkening)) |5'| <SCHEOTT [CP7]>
- AGA *SERENATA (trascr. W.Maksimienko) (in REPETORIO DEL CHITARRISTA Volume 23) <SOVIETSKI KOMPISITOR,1982 [c 5266 k]>
- AGA THE LITTLE SHEPHERD (da CHILDREN'S CORNER) (trascr. L.Almeida) <BRASILIANCE [BV 72]>
- AGA THE LITTLE SHEPHERD (da CHILDREN'S CORNER) (trascr. L.Almeida) <COMPLETE ANTHOLOGY OF GUITAR SOLOS> <MEL BAY [MB99738]>
- AGA *THE LITTLE SHEPHERD (da CHILDREN'S CORNER) (in 3 COMPOSITIONES (trascr. M.Parodi)) <RICORDI AMERICANA,1955 [BA 11234]>
- AGA *THE LITTLE SHEPHERD (da CHILDREN'S CORNER) (in PARKENING AND THE GUITAR Vol.2 (arr. C.Parkening)) <SHERRY-BRENER [CP7]>
- AGB *2 ARABESQUES (2 chit) (1888/91) (in DUOS DE GUITARE N.2 (trascr. M.et S.FRANCERIES)) <FUZEAU [0684]>
- AGB 2 ARABESQUES (trascr. A.Krause) (2 chit) <BREITKOPF & HARTEL [BB8224]>
- AGB 3 PRÉLUDES (trascr. A.Krause) (2 chit) <MASTERPIECES FOR TWO GUITARS trascr. R.Pick) |<MEL BAY,1996 [MB95428]>
- AGB CHILDREN'S CORNER (Suite) (trascr. A.Krause) (2 chit) (1906/8) <SCHEOTT [GA 491]>
- Doctor Gradus ad Parnassum, Jimbo's Lullaby, Sérénade for the Doll, The Snow is Dancing, The Little Shepherd, Golliwogg's cake-walk
- AGB *CLAIR DE LUNE [da SUITE BERGAMESQUE] (2 chit) (in DUOS DE GUITARE N.2 (trascr. M.et S.FRANCERIES)) <FUZEAU [0684]>
- AGB *CLAIR DE LUNE [da SUITE BERGAMESQUE] (2 chit) (in GUITAR DUETS (trascr. Ken Shihata)) <GENDAI GUITAR [GG159]>
- AGB CLAIR DE LUNE [da SUITE BERGAMESQUE] (trascr. J.Martinez Zárate) (2 chit) <COLUMBIA [CO 175]>
- AGB DANSE BOHÉMIENNE (trascr. Bruck/Rose) (2 chit) <SCHEOTT [GA 460]>
- AGB *DANSESUES DE DELPHES (da PRÉLUDES libro 2 (chit) (in 5 PRÉLUDES (trascr. J.Herreaux and J.-M. Trehard) <BILLAUDOT,2000>)

DECADT Jan (1914-1995) Belgium

- AGB *GOLLIWOG'S CAKEWALK [da CHILDREN'S CORNER] (2 chit) [in DUOS DE GUITARE N.1 (trascr. M. et S. FRANCERIES - G. REYNE) | 2'30"] <PUZEAU [0542]>
 - AGB *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN [da PRÉLUDES libro 1] (2 chit) [in 5 PRÉLUDES (trascr. J. Herreux et J.-M. Trehard)] | 2'15" <BILLAUDOT, 2000>
 - AGB *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN [da PRÉLUDES libro 1] (2 chit) [in DUOS DE GUITARE N.1 (trascr. M. et S. FRANCERIES - G. REYNE) | 2'15"] <PUZEAU [0542]>
 - AGB *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN [da PRÉLUDES libro 1] (2 chit) [in DUOS DE MUSIQUE FRANÇAISE (trascr. J. Martinez-Zarate) | 2'15"] <LEMONE, 1992 [25282 H.L.]>
 - AGB *LA FILLE DEL VINO (2 chit) [in 5 PRÉLUDES (trascr. J. Herreux et J.-M. Trehard) | <BILLAUDOT, 2000>]
 - AGB *LA SERENADE INTERROMPUE (2 chit) [in 5 PRÉLUDES (trascr. J. Herreux et J.-M. Trehard) | <BILLAUDOT, 2000>]
 - AGB *LA SERENADE INTERROMPUE (2 chit) [in DUOS DE GUITARE N.2 (trascr. M. et S. FRANCERIES) | <PUZEAU [0684]>]
 - AGB *LE PETIT BERGER (2 chit) [in DUOS DE MUSIQUE FRANÇAISE (trascr. J. Martinez-Zarate) | 2'30"] <LEMONE, 1992 [25282 H.L.]>
 - AGB *LE PETIT NÈGRE (2 chit) [in DUOS DE MUSIQUE FRANÇAISE (trascr. J. Martinez-Zarate) | 2'15"] <LEMONE, 1992 [25282 H.L.]>
 - AGB *MINI-SUITE [da PRÉLUDES libro 1] (2 chit) [in 5 PRÉLUDES (trascr. J. Herreux et J.-M. Trehard) | <BILLAUDOT, 2000>]
 - AGB *PASSAPIE (2 chit) [in PETITE SUITE & PASSAPIE (trascr. K. Yamashita)] <GENDAI GUITAR [G010]>
 - AGB PETITE SUITE (2 chit) [trascr. J. Yamashita] <GENDAI GUITAR [G052]>
 - AGB *PETITE SUITE (2 chit) [in PETITE SUITE & PASSAPIE (trascr. K. Yamashita)] <GENDAI GUITAR [G010]>
 - AGB *PRÉLUDE N.8 (2 chit) [in MASTERPIECES FOR TWO GUITARS trascr. R. Pick] <TELAY, 1996 [MB95428]>
 - AGB RÉVERIE (arr. Peter Newbrey) (2 chit) <CLASSICAL GUITAR [April 1986]>
 - AGB RÉVERIE (trascr. Fey) (2 chit) <MARGAUX [em 2064]>
 - AGB RÉVERIE (trascr. L. Almeida) (2 chit) <BAZILLIANCE [BP 142]>
 - AGB *THE LITTLE SHEPHERD [da CHILDREN'S CORNER] (2 chit) [in DUOS DE GUITARE N.2 (trascr. M. et S. FRANCERIES) | <PUZEAU [0684]>]
 - AGB *THE LITTLE SHEPHERD [da CHILDREN'S CORNER] (2 chit) [in MASTERPIECES FOR TWO GUITARS trascr. R. Pick] <TELAY, 1996 [MB95428]>
 - AGC CLAIR DE LUNE [da SUITE BERGMASQUE] (trascr. L. Almeida: 1 alto guitar, 2 guitars) (3 chit) <BAZILLIANCE [BP 515]>
 - AGD GOLLIWOG'S CAKEWALK [da CHILDREN'S CORNER] (trascr. Maria Lord) (4 chit) | 2'30" | <MARGAUX [em 4004]>
 - AGD *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN [da PRÉLUDES libro 1] (4 chit) [in TWO PIECES (trascr. J. Sparks) | 2'15" | <DOBERMAN [DO 169]>]
 - AGD *LA FILLE (4 chit) [in TWO PIECES (trascr. J. Sparks) | <DOBERMAN [DO 169]>]
 - AGD SOIRÉE DANS GRANADA (trascr. James Smith) (4 chit) | <DOBERMAN [DO 329]>
 - BGS LE PETIT NÈGRE (trascr. J. de Souza-Antunes) (chit, vnc) | 1'30" | <LEDUC [A.L. 29775]>
 - BGW ARABESCA (N.1 da 2 ARABESQUES) (trascr. L. Almeida) (clar, chit) <BAZILLIANCE [BP 260]>
 - BGW DANSE (?) (trascr. L. Almeida) (clar, chit) <BAZILLIANCE [BP 261]>
 - BGW DANSE (?) (trascr. L. Almeida) (fl, chit) <BAZILLIANCE [BP 262]>
 - BGW LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN [da PRÉLUDES libro 1] (trascr. Nesyba) (fl, chit) | 2'15" | <SCHOTT [ED 12161]>
 - BGW LE PETIT BERGER (trascr. Gangi/Gatti) (fl, chit) | 2'30" | <BERBEN [E.2589 B.]>
 - BGW LE PETIT NÈGRE (trascr. Gebauer) (fl, chit) | 1'30" | <LEDUC [A.L. 27308]>
 - KGE *LE PETIT NÈGRE (arr. Jan-Olof Eriksson) (ins-chit) [in COLLECTION - Book 3 (Music for Guitar Orchestra Vol.13)] | 1'30" | <VISS, 1992 [92138]>
- DECADT Jan (1914-1995) Belgium**
Compositore, nato in Ypres.
Composer, born in Ypres.
- AGA PAVANI (1970) <METROPOLIS>
 - DECORTI Claudio - Italia**
 - AGA 4 COMPOSIZIONI (Old Style Jazz Song, Rêverie, Toccata, Sudamerica) <ECO [EM 1590]>
 - AGA FIVE PIECES FOR CLASSICAL GUITAR (Walzer, Sonatina, Adagio, Rêverie, La Fontanella) <LATHKILL [LMP200037]>
 - AGA SETTE PEZZI <CARISCH>
 - BGW WEST COAST MOONLIGHT (vno, chit) <LATHKILL [LMP200047]>
 - BGW BRASILIA (fl, chit) <LATHKILL [LMP200046]>
- DECOUTS Michel (1936)**
- SXK T'Ai (voce, clav, chit-el, perc, cntr) (1972) <CDMC>
- DEL Jan**
- BGW SONATINA (rec, chit) (1970) <SUPRAPHON>
- DEDEROS M. (1908-1987)**
- AGA GINVITO ALLA CHITARRA (Metodo) <BERBEN [E.1201 B.]>
- DEDMAN Malcolm**
- AGA MOSAICS <ANGLIAN>
- DEFAYE Jean-Michel (1932) France**
- AGA IMPROVISATION <LEDUC [A.L. 27007]>
- DEPOSSÉ René (1905-1988) Belgium**
Compositore e direttore d'orchestra, nato in Spa.

- Composer and conductor, born in Spa.
- AGA ALLEGROTTI ET GAVOTTE <SCHOTT FRÈRES, 1971 [SF 9247]>
 - AGA *ALLEGROTTI ET GAVOTTE (in MUSICA NOVA) <SCHOTT FRÈRES [SF 9407]>
 - AGA #BORD DE MER [in GUITARE D'AUJOURD'HUI] <SCHOTT FRÈRES [SF 9290]>
 - AGA THÈME ET TROIS VARIATIONS (1972) <CEBEBEM>
 - DEGENHARDT Annette - Germany**
 - AGA "ES GEHT EINE DUNKLE WOLF" (Theme und Variationen) <inedito>
 - AGA A DOUBLE JIG FOR YOU AND ME <inedito>
 - AGA AN AIR IN CLARE ZWISCHENTÖNE <inedito>
 - AGA COMMUNIQUE ET MARK KNOFFLER <inedito>
 - AGA INVENTION <inedito>
 - AGA LEISURE <inedito>
 - AGA LIND FÜR DIR INDIANER <inedito>
 - AGA MARGINAL <inedito>
 - AGA REQUIEM <inedito>
 - AGA TWELVE WALTZES <inedito>
 - AGA UNTERSTICHIEN <inedito>
 - DEGESE Vicente**
 - AGA ALTES DE PAJARITOS (Scherzo n.1) <RICORDI AMERICANA>
 - AGA AMANECER SOBRE EL PARANA (Polka litoraleña) <RICORDI AMERICANA, 1965 [BA 12385]>
 - AGA CANCIÓN DE OLVIDO (Triste) <RICORDI AMERICANA, 1963 [BA 12286]>
 - AGA CORTANDO CAMPO (Estilo) <Pubblicazione Autore, 1949>
 - DEGNER Fritz**
 - AGA LICHTS ÜBUNGEN FÜR GITARRE <DIS Gitarre>
 - SGP DAS RICHTIGE PFERD (voce, chit) <DIS Gitarre>
 - SGP DER FEUERREITER (voce, chit) <inedito>
 - SGP DIE BÖSER BEINCHEN (voce, chit) <inedito>
 - SGP EIN STÜNDLICHEN WOHL VOR TAG (Text: Eduard Mörike) (voce, chit) <inedito>
 - SGP ENGLELLER ZU WEIHNACHTEN (voce, chit) <DIS Gitarre>
 - SGP ERBEIGNIS (voce, chit) <inedito>
 - SGP ES REGNET (voce, chit) <inedito>
 - SGP GUTSCHECHTLIEDCHEN (voce, chit) <DIS Gitarre>
 - SGP HAB' UN MEIN ALTES WEIB (voce, chit) <DIS Gitarre (Nr. 5/1227)>
 - SGP MARIEN-LIEDER (Text: S. Reuschle-Röhlemann) (voce, chit) <inedito>
 - SGP MODERNE GITARRELIEDER (voce, chit) <DIS Gitarre>
 - SGP PLÄPERMÜNDELCHEN (voce, chit) <inedito>
 - SGP PRINZESSCHEN (voce, chit) <inedito>
 - SGP PUPPENDOKTOR (voce, chit) <DIS Gitarre>
 - SGP PUSTEMURME (voce, chit) <inedito>
 - SGP SCHILFLEIDER II (Text: Nikolaus Lenau) (voce, chit) <ÖSTERREICHISCHE GIT.>
 - SGP SCHILFLEIDER (Text: Nikolaus Lenau) (voce, chit) [in MODERNE GITARRE LIEDER] <DIS Gitarre>
 - SGP SCHÖN ROTRAUT (Text: Eduard Mörike) (voce, chit) <DIS Gitarre>
 - DEGNI Vincenzo (1911-1992) Italia**
Chitarrista, nato in Canosa (Bari) e morto in Milano.
Guitarist, born in Canosa (Bari) and dead in Milano.
 - AGA BREVI MELODIE PER PICCOLE MANI (Il fascicolo) <RICORDI [132053]>
 - AGA BREVI MELODIE PER PICCOLE MANI (Il fascicolo) <RICORDI [132258]>
 - AGA PANDANGUILLO <CURCI, 1969 [9061]>
 - AGA GIIGA E PAVANI <METRON>
 - AGA MOTO PERPETUO <CURCI [8971]>
 - AGA PRELUDIO <RICORDI [131740]>
 - AGA SERENATA ALL'ANTICA <BERBEN [E.1191 B.]>
 - AGA *VARIAZIONI SU UNO STUDIO DI AGUDO (in 3 COMPOSIZIONI CLASSICHE) <CURCI [E.8827 C.]>
 - DEHLER Wolfgang**
 - SGP #FÜNF KIESSEL IM BACH (text by Rose Nyland) (voce, chit) [in ...UND DIE LIEBE BRAUCHT EIN DACH] <NEUE MUSIK, 1971 [NM 285]>
 - DEJOUR Christophe**
 - AGA THE BUNNY JUMP BLUES <SHEET MUSIC NOW>
 - AGA THE HOME ALONE BLUES <SHEET MUSIC NOW>
 - AGA THE SNICK SNACK BOOGIE <SHEET MUSIC NOW>
 - DEL BARBA Oscar (1968)**
 - AGA BOUREE <inedito>
 - DEL CERRO Pablo**
 - AGA #DON MILANIO (Chacarera) [in ATAHUALPA 78 (versión para guitarra Pablo Anapios)] <KORN, 1978 [16.447]>
 - AGA *EL BIEN PERDIDO (Chacarera) [in ATAHUALPA 78 (versión para guitarra Pablo Anapios)] <KORN, 1978 [16.447]>
 - AGA *EL MAL DORMIDO (Gato) [in ATAHUALPA 78 (versión para guitarra Pablo Anapios)] <KORN, 1978 [16.447]>
 - AGA *EL TUJUMBANO (Gato) [in ATAHUALPA 78 (versión para guitarra Pablo Anapios)] <KORN, 1978 [16.447]>
 - AGA #LA DEL CAMPO (Chacarera) [in ATAHUALPA 78 (versión para guitarra Pablo Anapios)] <KORN, 1976 [16.447]>
 - AGA #LA NADITA (Chacarera) [in ATAHUALPA 78 (versión para guitarra Pablo Anapios)] <KORN, 1978 [16.447]>
 - AGA #MELODÍAS DEL ADIOS (Canción) [in ATAHUALPA 78 (versión para guitarra Pablo Anapios)] <KORN, 1978 [16.447]>
 - DEL MEDICO J.P.**
 - AGA 5 PIÈCES DU TEMPS JADIS (in Trubador, La Tambourin, La Damoiselle, Les Damoiselles, Le petit âne) <COMBRE [C05644]>
 - AGA ROMANCELLA <COMBRE [C05529]>

RANTA Michael (1942) Germany

- AGA ULTIMO (1989) <R.RANHEVO WEB PAGES>
 - AGA VIRÓSA (2002) <R.RANHEVO WEB PAGES>
 - AGA VIRÓSA (2002) <SEICORDE WEB PAGES>
 - AGA WE SHALL OVERCOME (Trad. Amerika arranged) <R.RANHEVO WEB PAGES>

- AGD C15 EASY GUITAR QUARTETS (10 arranged pieces of Swedish melodies, 2 Scottish, 1 traditional, 2 original pieces) (4 chit) <BJORN ALMVIKENS>

- AGD DANZA (4 chit) <R.RANHEVO WEB PAGES>
 - AGD DEN BLOMSTERTID (Svensk psalm arranged) (4 chit) <R.RANHEVO WEB PAGES>

- AGD GRENADIN (very easy) (4 chit) <R.RANHEVO WEB PAGES>
 - AGD LOCH LOMOND (4 chit) <R.RANHEVO WEB PAGES>
 - AGD ROSE (4 chit) <R.RANHEVO WEB PAGES>
 - AGD THE BLUE BELLS OF SCOTLAND (4 chit) <R.RANHEVO WEB PAGES>
 - AGD UTT I VÅR HAGE (4 chit) <R.RANHEVO WEB PAGES>

RANTA Michael (1942) Germany
 - XKG HORINOUCHI (2 chit, Schlagzeug-Ensemble) (1971) <FEEDBACK-STUDIO>
 - XKG TRANSIT I (Für Streichquintett, chit, perco, einen improvisierenden Solisten) (1976) <FEEDBACK-STUDIO>

RASHKOVSKY Israel - Israel
 - AGA ADION ASTOR (Hommage à A.Piazzolla) (1995) [9'30"]
 - AGA IMPROMPTU D'UNE MANIÈRE IMPRESSIONNISTE <inedito>
 - AGA MEDITERRANEAN PICTURE <inedito>
 - AGA ON THE WAY TO OAZIS <inedito>
 - AGA SEMITIC MELODY - ISRAELI MUSIC CENTRE ..
 - AGA SONATINA - ISRAELI MUSIC INSTITUTE ..
 - AGA TOCCATA ORIENTAL (1994) [5'] <inedito>
 - AGA TWO PRELUDES <ISRAELI MUSIC INSTITUTE>
 - AGA TWO PRELUDES NN.3, 4 - <inedito>
 - AGA TWO PRELUDES NN.5, 6 - <inedito>
 - AGA VARIATIONS ON ISRAELI FOLK SONG "BETWEEN THE RIVERS TIBER AND EUPHRATES" (1995) [6'] <inedito>
 - BGW SKETCHES FROM HEBRON (fl, chit) <inedito>

RASMUSSEN Karl Åge (1947) Denmark
 - AGA JOIN (Encore II) (1985) <HANSEN>
 - AGA LONGSONGS (Encore I) (1977) [11'] ..<HANSEN [WH 29871]>
 - BGW DULAILA (fl, chit) (1988) [14'] ..<HANSEN>
 - CGX PROLOGUE AND MYTH (fis, chit-el, perco) (1971) <HANSEN, 1970>
 - FKG A CALL TO GOD & DREAM (fl, clar, chit-el, perco, vno, vnc) ..<HANSEN>
 - SGF WHEN I WAS HAPPY I WROTE NO SONGS (bar, chit) (1967)
 - ..<HANSEN, 1977>

- SXK LOVE IS IN THE WORLD (soprano, chit, perco) (1974/75) <HANSEN>
 - XXG BERRIO MASK (fl, clar, chit, perco, pno, vno, vnc) (1977) <HANSEN>
 - XXG UPLAND CONCERTO (fl, clar, chit, perco, pno, vno, vnc) (1981) ..<HANSEN>
 - XXG MOVEMENTS ON A MOVING LINE (orch*) (1987) <HANSEN>
 - XXG PIANISSIMO FURIOSO (fl, clar, chit, perc, pno, vno/vla, vnc) (1982) ..<HANSEN>
 - XXG SYMPHONIE CLASSIQUE (orch*) (1969) [14'] ..<HANSEN>
 - ZXG MAJAKOVSKIJ (Scenic Concert Piece) (2 har, 10 puppets, vno/vla, vnc, clar, fl, chit-el, perco) (1977/78) ..<HANSEN>

RASO DEL MOLINO José
 - AGA CINCO IMPRESIONES <MÓSICA MUNDANA>
 - BGW TRÍPTICO (pno, chit) <MÓSICA MUNDANA>

RASORENOV S. - Russia
 - AGA *ESTUDO [in ANTOLOGIA PARA GUITARRA DE AUTORES RUSSOS] ..<FERMATA DE BRASIL>
 - AGA *I DUE GALLI [in "REPOTORIO DEL CHITARRISTA" Volume 23] ..<SOVIETSKI KOMPONITOR, 1982 [c 6266 K]>
 - AGA *IMPROPTU [in "PEZZI PER CHITARRA A SEI CORDE"] ..<SOVIETSKI KOMPONITOR, 1962 [c 2621 K]>
 - AGA *PRELUDIO [in "PEZZI PER CHITARRA A SEI CORDE"] ..<SOVIETSKI KOMPONITOR, 1962 [c 2621 K]>
 - AGA *Tema CON VARIACIONES [in "REPOTORIO DEL CHITARRISTA" Volume 31] ..<SOVIETSKI KOMPONITOR, 1986 [c 7559 K]>

RATHBURN Eldon (1916) Canada
 Compositore, nato in Queenstown (New Brunswick).
 Composer, born in Queenstown (New Brunswick).
 - BGS BOUT (in 3 rounds) (cntrb, chit) (1971) [10'] <CANADIAN MUSIC CENTRE [MI 8206 R234bc]>
 - XXG CITY ON GOLD (Suite: The honky-tonks of Dawson, A ghost town revisited, The Chilkoot paes, July 1898, Hynd and epilogue) (orch*) (1967) [18'] <CANADIAN MUSIC CENTRE [MI 1100 R234cl]>
 - XXG NOCTURNES (orch*) (1953) [4'] <CANADIAN MUSIC CENTRE [MI 1200 R234no]>
 - XXG THE METAMORPHIC TEN (fis, mand, banjo, chit/chit-el, cntrb, arp, pno/cel, 3 perco) (1971) [20'] <CANADIAN MUSIC CENTRE>

RATHMELL Robert (1965) USA
 - AGA *POEM AND REFLECTIONS [in WINNER'S CIRCLE 1994 - THE GPA SET PIECE COMPETITION] [7'] <NEL BAY, 1995 [MB95490]>

RATZKESKI Torsten (1954)
 - AGA PANTASIA (1981) <TREKEL>
 - AGA MISSING ALEXANDRA (8 Ragtimes pieces) <UNIVERSAL, 1992 [UE 10987]>
 - AGA SCHRITT FÜR SCHRITT (Kurzweiliger Etüdenkurs) < SCHOTT [ED 7327]>
 - AGA SINFONIA (1984) <TREKEL>
 - AGA SIX STUDIES <SOUNDBOARD [Vol.XVII n.2/1990]>
 - AGA TRÄUME (1979) <TREKEL>
 - AGA TRINITIUM I, II, III (1984/86) <TREKEL>
 - AGA VALSER (1981) <inedito>

- AGC ZWEI RICERCARE (1983) <TREKEL>
- AGC 4 RAGS (2 chit) <NOETZEL>
- AGC CHAMBER MUSIC (2 chit) (1987) <NOETZEL>
- AGC PASSACAGLIA UND FUGE (2 chit) (1982) <TREKEL>
- AGC PRELUDES UND FUGE (Hommage à Bach) (2 chit) (1985) <inedito>
- AGC PRELUDES (2 chit) (1983) <TREKEL>
- AGC BURNED COOKIE RAG (3 chit) <NOGATZ [K&N 1350]>
- AGC CÁNDIDAS Y TANGO (3 chit) (1985) <NOETZEL>
- AGC PILL O' PALLE'S DANCE COLLECTION (3 chit) (1985) <NOETZEL>
- AGC VARIATIONEN (3 chit) (1982) <TREKEL>
- AGD 2 EASY QUARTETS (4 chit) <NOGATZ [K&N 1227]>
- AGD DIE ROSE VON CIVAN (4 chit) <TREKEL>
- AGD DIE VERPASTE ROMANZE (4 chit) <VOGT & FRITZ [V&F 1069]>
- AGD TRES CANCIONES MEXICANAS (4 chit) (1981) <TREKEL>
- BGW SARABANDE, THEMA UND VARIATIONEN (rec, chit) <TREKEL>
- KGE DAHLMANN'S SHUBIDUA (ins-chit) <NOGATZ [K&N 1351]>
- KGE INTRO (ins-chit) <PÖTT>
- SGP DER PISCUM (5 Lieder Op.21) (voce, chit) (1986) <inedito>
- SGP PSALM 13 (voce, chit) <inedito>

RAULT Pascal

- AGA CLIN D'OEIL «LES CAHIERS DE LA GUITARE [1^o Trim 1990]»

RAUTAVAARA Einojuhani (1928) Finland
Compositore, nato in Helsinki.
Composer, born in Helsinki.

- AGA MONOLOGUES OF THE UNICORN (1990) [6'] <FAZER>
- AGA PARTITA (1958) [6'] <LEMOINEN, 1990 (25200 H.L.)>
- AGA SERENADES OF THE UNICORN (1977) [8'] <SCHIRMER>
- AGA «SERENADES OF THE UNICORN (1977) [in TWENTIETH CENTURY GUITAR MUSIC]» [8'] <SCHIRMER, 1984 (446201)>
- BGW SONATA (fl, chit) (1975) [7'] <FAZER [P07784-21]>
- BGW SONATA op.83 (fl, chit) (1975) [6'30"] <SCHIRMER>

RAVEL Maurice (1875-1937) France
Compositore e pianista, nato in Ciboure (Pirenei) morto in Parigi.
Composer and pianist, born in Ciboure (Pirenei) dead in Paris.

- AGA À LA MANIÈRE DE BORODIN (arr. J.Bream) <GUITAR REVIEW [NK 96/1994]>
- AGA MINIUT SUR LE NOM DE HAYDN (arr. Giovanni De Chiario) <GUJATIR INTERN. [June 1985]>
- AGA «PAVANE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT» [da "Ma mère l'oye"] (trascr. B.Bolt) (1908/10) [in GUITAR CLASSIC IN TAB] [1'45"] <TELSTAR [MB96845]>
- AGA «PAVANE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT» [da "Ma mère l'oye"] (trascr. C.Parkening) (1908/10) [in PARKENING AND THE GUITAR Vol.1] [1'45"] <SHERRY-BRENNER [CP6]>
- AGA «PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE» (1899) [in CLASSIC GUITAR ARTISTRY (arr. D.Niedzi)] <SHERRY-BRENNER [SB3]>
- AGA «PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE» (1899) [in IMPRESSIONS (trascr. C.Barboza-Lima)] <GUITAR SOLO PUBL. [GSP 17]>
- AGA «PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE» (1899) [in THE MUSIC OF FRANCE (arr. A.Gliklich)] <WARNER BROS., 1995 (9079507)>
- AGA «PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE» (trascr. B.Bolt) [in GUITAR CLASSIC IN TAB] <TELSTAR [MB96845]>
- AGA «PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE» (trascr. C.Parkening) [in PARKENING AND THE GUITAR Vol.1] <SHERRY-BRENNER [CP6]>
- AGA PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. G.Cubbay/Duarte) <SCOTT [GA 494]>
- AGA PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. G.Cubbay/Duarte) <SCOTT [GA 494]>
- AGA PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. M.Castelnovo-Tedesco) [5'] <SUVINI ZERBONI, 1995 (S.10688 Z.)>
- AGA PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. R.Dynes) [6'] <ORPHÉE [PNWY-46]>
- AGA PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. R.Franklin) <COLUMBIA [CO 249]>
- AGA PIÈCE EN FORME DE HABANERA (trascr. J.Azpiazu) (1907) [2'45"] <LEDUC [A.I. 22722]>
- AGA PRELUDE (à Mademoiselle Jeanne Leleu) (trascr. Richard Yates) (1913) <R.YATES WEB PAGES, 1999>
- AGB PAVANE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT (da "Ma mère l'oye") (trascr. B.Nicolas) (2 chit) <B.NICOLAS, 1989>
- AGB PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. C.Kilvington) (2 chit) <ED.HILL/WIHTSCHINSKY>
- AGB PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. C.Kilvington) (2 chit) <ED.HILL/WIHTSCHINSKY>
- AGC SOMATING POUR PIANO: Second Movement (arr. J.Covey) (3 chit) <J.COVSY WEB PAGES>
- AGD #«LAIDERONNETTE, IMPÉRATRICE DES PAGODES» [da "Ma Mère l'oye"] (4 chit) (1908/10) [in 2 PIECES (trascr. J.Sparkes)] <DOBERMAN [DO 16]>
- AGD MA MÈRE L'OYE (trascr. Primo Beraldo) (4 chit) <BERDEN, 1995 [E.3798 B.]>
- AGD Pavane de la belle au bois dormant, Petit poucet, "Laideronnette, impératrice des pagodes", Les entretiens de la belle et de la bête, Les jardin féeérique
- AGD MOTHER GOOSE SUITE (arr. G.Caluda) (4 chit) <PLUCKED STRING, 1993 [PSE 039]>
- AGD #PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (4 chit) [in 2 PIECES (trascr. J.Sparkes)] <DOBERMAN [DO 16]>
- AGD PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. C.Kilvington) (4 chit) <CORDA, 1990 [OMP 314]>
- AGD PAVANE POUR UNNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. O.Fraga) (4 chit) <DATA MUSIC, 1997>

RAVINALE Irma (1937) Italia

- AGD PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. R.Burley) (4 chit) <GUITAR IN ENSEMBLE [1043]>
- BGS PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. C.Kilvington) (vla, chit) <CORDA [CMF 633]>
- BGS PIÈCE EN FORME DE HABANERA (trascr. J.de Sousa-Antunes) (chit, vcl) [2'45"] <LEDUC [A.L. 29376]>
- BGW PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. C.Kilvington) (2 chit & fl, chit) <CORDA [CMF 203]>
- BGW PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. K.Ragossnig) (fl, chit) <MAX ESHIG [ME 8584]>
- BGW PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (trascr. Nesyba) (fl, chit) <SCHOTT [ED 12214]>
- BGW PIÈCE EN FORME DE HABANERA (trascr. J.Ketchum/P.Segal) (fl, chit) [2'45"] <LEDUC [A.L. 25503]>
- KGE *PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (arr. Jan-Olof Eriksson) (ins-chit) [in COLLECTION - Book 3 (Music for Guitar Orchestra Vol.13)] <VISS, 1992 [92138]>
- SGP "LA-BAS, VERS L'ÉGLISE" (from "Cinq Mélodies populaires Grecques", 1904) (trascr. L.Almeida) (voce, chit) (1904/6) <BRAZILLIANNE [BP 807]>

RAVINALE Irma (1937) Italia

- AGA IMPROVISAZIONE (1978) <BERBEN, 1979 [E.2338 B.]>
- AGA *SOMBREAS [in 8 PEZZI DI AUTORI CONTEMPORANEI] <RICORDI, 1985 [133885]>
- AGB JONLYT (2 chit) <RCA>
- BGS DUE (vno, chit) <EDIPAN [EP 7201]>
- CGK SERENATA (fl, vla, chit) <inedito>
- EXG SEQUENTIA (chit, quart-arc) <RCA>
- LGO DIALOGHI (vla, chit, orch) <inedito>
- NGC SINFORIA CONCERTANTE (chit, orch) (1974/75) [15'20"] <CURCI [9829]>

RAWSTHORNE Alan (1905-1971) Great Britain

Compositore, nato in Haslingden (Lancashire) morto in Cambridge.
Composer, born in Haslingden (Lancashire) dead in Cambridge.

- AGA ELEGY (1971) <OXFORD, 1975>

RAXACH Enrique (1932)

- XKG INTERFACE FROM THE ECOTERIC GARDEN" (coro, orch*) (1972) [14'] <DONEMUS>

XKG SINE NOMINE (sopr, orch*) (1973) [23'] <DONEMUS>

RAYNARD Karel (1947) Czech Republic

- AGA ELIANA (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2235]>
- AGA PISEN LITNI NOCI (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2238]>
- AGB ELIANA (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2235]>
- AGB PISEN LITNI NOCI (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2238]>
- AGC ELIANA (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2235]>
- AGC PISEN LITNI NOCI (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2238]>
- AGD ELIANA (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2235]>
- AGD PISEN LITNI NOCI (1/2/3/4 chit) <PANTON, 1983 [P2238]>

RAYMOND Jean-Marie

- AGA ALLEGRIQUE EN FORME DE VALSE <HORTENSIA>
- AGA BERCEUSE ET DANSE ENFANTINE <DUBOIS>
- AGA CHANSON D'ELFE <NOISTRÉALES>
- AGA COMME UN PAVANE <HORTENSIA>
- AGA COMPLAINTE <DUBOIS>
- AGA SOUVENIRS DE GERVAIS <HORTENSIA>
- AGB AU LOIN VERS LE SUD (dans) (2 chit) <HORTENSIA>
- AGB GERALDA (2 chit) <HORTENSIA>
- AGR SAMBA (2 chit) <AUSTRALIES>

RAZZANO José - Argentina

- AGA *MILONGA DEL PRÓN DEL CAMPO (Cancion, paroles A.Yupanqui) [in ALBUM N.22 adatp. B.Miranda] <GORZON [EG 22]>

RAZZI Fausto (1932) Italia

- Compositore, nato in Roma.
- Composer, born in Rome.
- AGA *INVENZIONE (2000) [in MUSICA INCERTA] <UT ORPHEUS, 2000 [CH 64]>
- SGP FRAMMENTO 2 (testi di Federico Garcia Lorca) (voce, chit) [8'45"] <EDIPAN [BP 7629]>
- XKG DIE HELLE STIMME (coro, orch*) (1963) <SUVINI ZERBONI>

REA John

- EXG COM-POSSESSION (vno, vla, vnc, 2 chit) <CANADIAN MUSIC CENTRE>

READ Gardner (1913) USA

- Compositore, nato in Evanston (Illinois).
- Composer, born in Evanston (Illinois).
- AGA CANZONE DI NOTTE Op.127 (1971) <BERBEN, 1972 [E.1632 B.]>
- CGK INCIDENTAL MUSIC FOR GARCIA LORCA'S "YERMA" Op.115 (fl, chit, tom-tom) <inedito>
- XVG INCIDENTAL MUSIC FOR GARCIA LORCA'S "THE SHOEMAKER'S PRODIGIOUS WIFE" Op.101 (voci, fl, tr, chit) <inedito>
- XVG INCIDENTAL MUSIC FOR JAMES FORTHY'S "SEVEN SCENES FOR YENI" (voci-m, fl, tr, chit) <inedito>

READ Martin - Great Britain

- Compositore, nato in Birmingham.
- Composer, born in Birmingham.
- AGA "DAY DREAM - WET AND WINDY OUTSIDE !" <SIBELIUSMUSIC>

REALE Paul (1943) USA

- AGA CRWTH MYTH <SEESAM>
- AGA INTAVOLATURA <SEESAM>
- AGA LACHRIMAE <SEESAM>
- DKG THE MYSTERIOUS DEATH OF THE MAGIC REALIST (vla, vnc, clav, chit) <AMERICAN COMPOSERS>

REBAY Ferdinand (1880-1953) Austria

- AGA #15 PEZZI [in LEICHT SPIELBARE KLEINIGKEITEN] <HLADKY [V.H.1528]>
- AGA ALBUMBLATT und KLEINER MARSCH <HLADKY, 1954 [V.H.1613]>
- AGA #DANCE SONG [in ALBUM ORIGINALE di V.Olcott-Bickford Op.133] <AMERICAN GUITAR SOCIETY, 1939 [AGS 121]>
- AGA #POLKA SONG [in ALBUM ORIGINALE di V.Olcott-Bickford Op.133] <AMERICAN GUITAR SOCIETY, 1939 [AGS 121]>
- AGA FUNFZIG VOLKS- UND KINDERLIEDER <HLADKY>
- AGA KLEINE STUDIE & LIEBESLIED <GUITAR REVIEW>
- AGA #LOVE SONG [in ALBUM ORIGINALE di V.Olcott-Bickford Op.133] <AMERICAN GUITAR SOCIETY, 1939 [AGS 121]>
- AGA RUSSISCHER TANZ <HLADKY, 1954 [V.H.1627]>
- AGA SARABANDE <ÖSTERREICHISCHE GIT.>
- AGA TANZLIED <HLADKY, 1954 [V.H.1628]>
- AGA #VARIATIONEN ÜBER DAS VOLKSLIED "DAS LIEBEN BRINGT GROSS LEID..." (in DER JUNGE GITARRIST-SOLIST) <HLADKY, 1950 [V.H.1519]>

- AGA VOLKSLIED <ÖSTERREICHISCHE GIT.>

- AGA WIEGENLIED UND MELODIE (Kleine Studie) <HLADKY, 1954 [V.H.1612]>

- AGA ZWEI MINUTEN <HLADKY, 1954 [V.H.1614]>

- AGB DUOS FÜR ZWEI GITAREN Heft 1: 12 kleine Stücke (2 chit) <HLADKY [V.H.1517]>

- AGB DUOS FÜR ZWEI GITAREN Heft 2: 9 Vortragstücke (2 chit) <HLADKY [V.H.1518]>

- AGB DUOS FÜR ZWEI GITAREN Heft 3: 6 Studien nach berühmten Studien von Czerny bis Chopin (2 chit) <HLADKY [V.H.1520]>

- AGB DUOS FÜR ZWEI GITAREN Heft 4: Spezial-Studien (2 chit) <HLADKY [V.H.1521]>

- BGP "DANE LEICHT VARIATIONEN ÜBER DAS KINDERWIEGENLIED "SCHLAF, KINDLIN, SCHLAF" (chit, pno) [in LEICHT SPIELBARE KLEINIGKEITEN] <HLADKY [V.H.1528]>

- BGW HISTORISCHE SUITES (fl, chit) <inedito>

- BGM SONATE (in 8) (fl, chit) <inedito>

- BGW SPANISCHE SERENADE (fl, chit) <inedito>

- BGW VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA VON MOZART (fl, chit) <inedito>

REBELLO Arnaldo

- AGA TOADA BARÉ (trascr. Eduardo Zoega) <RICORDI BRASILEIRA [br 2836]>
- AGA VALSA AMAZÔNICA N.1 (Valéria Réglia) (trascr. Eduardo Zoega) <RICORDI BRASILEIRA [br 2878]>
- AGA VALSA AMAZÔNICA N.2 (Vlécília Réglia) (trascr. E.Celio Monteiro) (1922) <RICORDI BRASILEIRA [br 2873]>
- AGA VALSA AMAZÔNICA N.3 (Lucia) (trascr. Eduardo Zoega) <RICORDI BRASILEIRA [br 2879]>

REBIKOV Vladimir Ivanovic (1866-1920) Russia

- Compositore, nato in Krasnojarsk (Siberia) morto in Jalta (Crimea).
- Composer, born in Krasnojarsk (Siberia) dead in Jalta (Crimea).

REBOURS Gérard (1950) France

Gitarrista e compositore, nato in Paris.

Guitarist and composer, born in Paris.

- AGA BRANSLE COUPÉ DE BAR LE DUC (renaissance guitar) <inedito>
- AGA CINQ CITATIONS <COMBRE>

- AGA CINO DANSES <COMBRE, 1992 [005459]>

- AGA DE GRAND MATIN ME SUIS LEVE (popular song from the Lauguedoc arranged) (1976) <CLASSICAL GUITAR [July/August 1983]>

- AGA DE GRAND MATIN ME SUIS LEVE (popular song from the Lauguedoc arranged) (1976) <LES CAHIERS DE LA GUITARE [3° Trim 1983]>

- AGA EAGLES VARIATIONS <inedito>

- AGA ELECTRIC RHAPSODY <inedito>

- AGA ÉTUDE n.8 (1980) <CLASSICAL GUITAR [November/December 1982]>

- AGA ÉTUDE n.8 (1980) <LES CAHIERS DE LA GUITARE [2° Trim 1982]>

- AGA ÉTUDE n.9 <CLASSICAL GUITAR [April 1988]>

- AGA ÉTUDES 1-5 (interval studies) <TRANSATLANTIQUES [TROO 1717]>

- AGA ÉTUDES 11-15 (n.11 Pentatonique, n.12 Dark Blues, n.13 Valse Musette, n.14 Atonale, n.15 Bruitiste) <inedito>

- AGA ÉTUDES 6-10 (Arpeggio studies) <TRANSATLANTIQUES [TROO 1842]>

- AGA ÉTUDES n.1, n.3 <LES CAHIERS DE LA GUITARE [4° Trim 1983]>

- AGA LA DUMOND (4 course renaissance guitar)

- AGA MENS AGITAT MOLAM <inedito>

- AGA NIGHT CLAD RHAPSODIE <inedito>

- AGA PETIT NOCTURNE <LES CAHIERS DE LA GUITARE [3° Trim 1990]>

- AGA PROGRESSION (10 pieces) <TRANSATLANTIQUES [TROO 1853]>

- AGA QUATRE FANTASIES <MARTIN>

- AGA SHORT STUDIES 1-5 <GUITAR WORLD [n.47 to 41]>

- AGA SOMETHING 1 <inedito>

- AGA SOMETHING 2 <inedito>

- AGA THE BAROQUE HOUSE OF THE RISING SUN (baroque guitar) <inedito>

- AGA TROIS APPROCHES: N.1 L'ENFANTINE (in REPERTOIRE PEDAGOGIQUE Volume 3) <TRANSATLANTIQUES, 1989 [TROO 1802]>

- AGA TROIS APPROCHES: N.2 L'ADOLESCENTE (étude N.10) (da ÉTUDES 6-10) <TRANSATLANTIQUES [TROO 1840]>