

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

**REPERTÓRIO BARROCO E SUAS POSSIBILIDADES AO VIOLÃO:
ASPECTOS TEÓRICOS E MÉTODOS TRANSCRITIVOS A PARTIR
DAS CORDAS DEDILHADAS**

RENATO DE CARVALHO CARDOSO

Programa de Pós-Graduação em Música,
curso de Mestrado.

Linha de pesquisa: Epistemologia e
práxis do processo criativo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes
Pupo Nogueira.

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

REPERTÓRIO BARROCO E SUAS POSSIBILIDADES AO VIOLÃO: ASPECTOS
TEÓRICOS E MÉTODOS TRANSCRITIVOS A PARTIR DAS CORDAS
DEDILHADAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Epistemologia e práxis do processo criativo.

Área de concentração: Práticas interpretativas, *Performance* historicamente informada e Transcrição musical.

Autor: Renato de Carvalho Cardoso

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira.

São Paulo

2014

RENATO DE CARVALHO CARDOSO

REPERTÓRIO BARROCO E SUAS POSSIBILIDADES AO VIOLÃO: ASPECTOS
TEÓRICOS E MÉTODOS TRANSCRITIVOS A PARTIR DAS CORDAS
DEDILHADAS

Banca examinadora:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira
Instituto de Artes UNESP – São Paulo

2^a Examinadora: Prof^a. Dr^a Dorotéia Machado Kerr
Instituto de Artes UNESP – São Paulo

3^a Examinadora: Prof^a. Dr^a Celina Bordallo Charlier
New York University – Abu Dhabi

São Paulo, 19 de julho de 2014

Agradecimentos

À professora Dra. Gisela Nogueira, por me ajudar a dar sentido à minha prática violonística e pelos anos dedicados à minha evolução como músico.

À Brunna, pelo companheirismo, ouvido atento e cuidados afetuosos.

Aos meus pais, Syrlene e Riva, pela persistência em tentar entender e acompanhar este projeto de pesquisa, pelo caráter que me ensinaram a ter e pelo estímulo musical em minha educação.

Aos meus irmãos, Willy e Flávia, pelo estímulo pessoal e pelo nosso primeiro violão.

À toda minha família, pela confiança que sempre tiveram em meu caminho musical e pelo amor proporcional à sua quantidade de membros.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos de mestrado.

Às professoras da banca de defesa Prof^a. Dr^a Dorotéia Kerr, Prof^a. Dr^a Celina Charlier, pelo cuidado e tempo empreendido.

Ao professor Dr. Paulo Castagna, pela participação na banca de qualificação, pelos textos indicados e conversas humanísticas.

Aos colegas de pós-graduação João Rizek, Rodrigo Lopes, Alexandre Rohl, Fernando Lacerda, Atilio Rocha, Paulo Martelli, Cláudio Faga, pelo compartilhamento de nossas lutas, desenvolvimento intelectual e questões técnicas.

Aos colegas do mundo virtual Ralf Bachmann, Donald Sauter, Robin Rolfhamre, Tilman Hoppstock, pela colaboração com textos e gentilezas.

Aos professores e intérpretes de instrumentos antigos Guilherme de Camargo, Hopkinson Smith, Rafael Bonavita, por compartilharem sua especialidade comigo.

Aos meus colegas da Fábrica de Cultura, pelas conversas e pelas práticas intelectuais e artísticas.

Ao amigo Affonso Henrique, pelo empréstimo de seu violão e sua disponibilidade para conversas.

Resumo

Este trabalho propõe um diálogo entre as áreas de Música Antiga e de Práticas Interpretativas em instrumentos modernos. Para tal empreitada, discute as bases ideológicas do Movimento de *Performance* Histórica que tendem a um distanciamento entre as áreas, especialmente a associação paradigmática entre Música Antiga e instrumentos de época. Com a finalidade de elaboração de um método transcritivo para o violão do repertório de guitarra barroca, alaúde barroco e teorba, partiu-se da revisão bibliográfica de edições e textos acadêmicos que tratam da transcrição do repertório barroco ao violão, com ênfase nestes instrumentos. Essas publicações foram classificadas de acordo com seu método de transcrição, categorizando-as a partir da alteração da afinação do violão. Para o repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas do Barroco, proponho como método a transcrição direta, que consiste na mudança da afinação do violão de acordo com o instrumento referencial do repertório, permitindo uma leitura direta da tablatura, com ferramentas delimitadas para adaptação do texto musical, sem a necessidade de confecção de uma edição musical. Essa proposta permite um contato perene com as fontes primárias e seus modos de escrita, além de propiciar uma facilidade de execução e um volume elevado de transcrições.

Palavras-chave: *performance* historicamente informada ao violão; transcrição musical; transcrição direta; barroco ao violão.

Abstract

This study proposes a dialogue across fields of Early Music and the Interpretative Practices in modern instruments. For this, it discusses the ideological basis of the Historically Informed *Performance* Movement which tends to create a distance between such areas, especially the paradigmatic association between early music and period instruments. Aiming to develop a method of arrangement of the repertoire of baroque guitar, theorbo and baroque lute for the modern guitar, this study has departed from the literature review of editions and academic literature about guitar arrangement of the baroque repertoire, with emphasis on the aforementioned instruments. These publications have been classified according to their method of transcription, thus categorizing them from the alteration of the tuning of the guitar. I propose the direct arrangement method to the repertoire of plucked string instruments of the Baroque, which consists of changing the guitar tuning according to the reference instrument's repertoire, allowing a direct reading of the tablature, with delimited tools for adaptation of the musical text, without the need of editing the music. This proposal allows for a perennial contact with the primary sources and its notation forms, in addition to providing an ease of execution and a large amount of arrangement.

Keywords: historically informed *performance* on the guitar; musical arrangement; direct arrangement; baroque music on the guitar.

Índice de Exemplos

Ex.1 – Sobreposição de notas no alaúde barroco	30
Ex. 2 – Estilo misto em tablatura italiana	46
Ex. 3 – Notação de acorde na tablatura francesa para guitarra	46
Ex. 4 – Encordoamento reentrante de guitarra barroca.....	50
Ex.5 – Encordoamento semi-reentrante de guitarra barroca	50
Ex.6 – Encordoamento convencional de guitarra barroca	51
Ex. 7 – Alinhamento das cordas na adaptação do violão para guitarra barroca.....	55
Ex.8 – Condução de linha descendente usando a 6ª corda do violão	58
Ex. 9 – Comparação entre a tablatura e as notas implícitas	59
Ex. 10 – Tabela de referência do sistema de alfabeto para cifras modernas.....	61
Ex. 11 – Articulação do <i>battente</i> para equilíbrio de sonoridade	62
Ex. 12 – Adaptação da cifra para digitação de mão esquerda.....	62
Ex. 13 – Articulação de mão esquerda com meia pestana e dedos duplos	64
Ex. 14 – Adaptação dos acordes para o violão.....	64
Ex. 15 – Uso do indicador da mão direita para reforçar oitava grave da 4ª ordem.....	65
Ex. 16 – Uso do polegar para tocar duas cordas simultaneamente.....	66
Ex. 17 – Adição de nota em oitava pertencente à 3ª ordem da guitarra barroca	67
Ex. 18 – Vozes independentes em mesma oitava.....	67
Ex. 19 – Uso seletivo do bordão da 4ª ordem	68
Ex. 20 – Disposição natural das notas em acordes.	69
Ex. 21 – Acordes dissonantes com intervalos de segunda.	70
Ex. 22 – Sequência de acordes fechados e dissonantes	70
Ex. 23 – Ornamentos em duas cordas para guitarra barroca.....	71
Ex.24 – <i>Campanelas</i> estendidas	71
Ex. 25 – <i>Acciaccatura</i> em transcrição convencional.....	78
Ex. 26 - Notas sublinhadas que não soariam na transcrição para o violão.	81
Ex. 27 - Transposição de oitava nos baixos	83
Ex. 28 – Tombeau de Lenclos, c.8-9.	83
Ex. 29 – Relação entre tablatura e a emissão de notas no alaúde barroco	84
Ex. 30 – Tabela básica de transposição de oitava dos bordões	86
Ex. 31 – Bordões em Ré maior.....	87

Ex. 32 – Bordões Sib Maior ou Sol menor	87
Ex. 33 – <i>Scordatura</i> dos bordões em edições modernas.....	88
Ex. 34 - Notas do espaço inferior da tablatura	90
Ex. 35 – Exemplo de transcrição direta ao violão	91
Ex. 36 – Deslocamento temporal do baixo	92
Ex. 37– <i>Les Castagnettes</i> c.2 e 3, original e transcrição direta.....	93
Ex. 38–Versão original e resultado de alteração temporal da nota circulada.	93
Ex. 39 – Adaptação de trecho com acordes cuja nota mais grave deve ser transposta em oitava.....	94
Ex. 40 – Técnica de arpejo e resultado da condução dos baixos.....	94
Ex. 41 – Transposição de oitava do tenor para contralto.....	95
Ex. 42 - Condução do baixo à maneira da guitarra barroca	96
Ex. 43 – Combinação de procedimentos para adaptação do baixo	97
Ex. 44 – Bordão conduzido como voz do tenor	97
Ex. 45 – Comparação de três versões de época.....	98
Ex. 46 – Capotasto na segunda casa do violão.....	100
Ex. 47 – Ênfase do bordão da sétima ordem para tonalidade de Sol menor.....	101
Ex.48 – Capotasto alternativo.....	101
Ex.49 – Capotasto para execução de <i>Tombeau de M. Cajetan</i>	102
Ex. 50 – Pedal em Lá bemol na música <i>Tombeau de M. Cajetan</i>	103
Ex. 51 – Prelúdio I em Fá maior de Weiss.....	107
Ex.52 – Transposição de oitava em linhas melódicas	110
Ex. 53 – Arpejo que extrapola a tessitura do violão	110
Ex. 54 – Escalas em oitavas típicas do alaúde barroco.....	111
Ex. 55 – Ponto culminante do <i>Très Viste</i> c.140-145 em Lá menor	112
Ex. 56 – Ponto culminante do <i>Très Viste</i> c.140-145 em tablatura.....	113
Ex. 57 – Deslocamento do Sol# na versão de tablatura	114
Ex. 58 – Acorde com deslocamento rítmico de notas em <i>stile brisé</i>	115
Ex. 59 – Cadências finais do repertório francês	116
Ex. 60- Transferência do conteúdo da segunda corda da teorba.	123
Ex. 61 – Encordoamento de teorba sugerido por Thomas Mace (1676).....	124
Ex. 62 – Transferência do conteúdo da 2ª corda da teorba em notação italiana para o violão.....	125

Ex. 63 – Transferência do conteúdo da 2ª corda da teorba em notação francesa para o violão.....	125
Ex. 64 – Bordões da teorba ao violão em tablatura italiana.....	126
Ex. 65 – Bordões da teorba ao violão em tablatura francesa	127
Ex.66 – Acorde de Fá maior, na tablatura para teorba e na transcrição ao violão	127
Ex. 67 – Sequência diatônica em que todos os bordões são transpostos em oitava.	130
Ex. 68 – Trecho escalar (<i>Passaggio</i>) de 27 notas.....	130
Ex. 69 – Transposição em oitava em trecho com acompanhamento ornamentado.....	131
Ex. 70 – Melodia na região aguda da teorba e baixos adaptados	131
Ex. 71 – Acorde de teorba adaptado para outra posição ao violão.....	132
Ex. 72 – Reformulação de digitação mais radical para um acorde.....	133
Ex. 73 – Acorde de Lá maior, omitindo nota dobrada em uníssono.	134
Ex. 74 – <i>Strascino</i> (ligados de mão esquerda) para execução de <i>tiratas</i>	134
Ex. 75 – Escalas em <i>campanela</i> que automaticamente se transferem ao violão com reentrante.....	135
Ex. 76 – Uníssonos com função de efeito, explorando diversas cordas da teorba.....	136
Ex. 77 – Jogo de notas entre as cordas da teorba	137
Ex. 78 – Trinado em duas cordas (<i>cross-strings</i>) na teorba.....	138
Ex. 79 – Terminação de trinado em duas cordas.....	138
Ex. 80 – Modelo primeiro de arpejamento ascendente para teorba.....	141

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 - Perspectivas teóricas sobre a prática de música barroca ao violão	10
1.1 Valores na escolha do instrumento para a música barroca.....	10
1.1.2 Escolha do instrumento	13
1.1.3 Associação atual.....	19
1.1.4 Arte e ciência nas práticas historicamente orientadas.....	20
1.1.5 Diretrizes para uma interpretação historicamente informada.....	22
1.1.6 Considerações sobre a escolha do instrumento.....	24
1.2 Considerações sobre a flexibilidade na escolha do instrumento para peças musicais no período barroco.....	25
1.3 Das particularidades interpretativas dos instrumentos de corda dedilhada e sua relação com o violão	28
1.3.2 Ligaduras	31
1.3.3 Ornamentação	32
1.3.4 Relação de afinação entre as cordas.....	34
1.4 Métodos transcritivos	35
1.4.1 Análise e proposição	36
Capítulo 2 - A guitarra barroca e o bordão reentrante	44
2.1 Identificação da problemática para transcrição da guitarra barroca e metodologia .	49
2.2 Encordoamento semi-reentrante	53
2.3 Encordoamento reentrante.....	56
2.4 Encordoamento convencional.....	57
2.5 Alfabeto e técnica <i>battente</i>	59
2.6 Exemplos extraídos do repertório	63
2.6.1 Adaptação da digitação da 4ª ordem	63
2.6.2 Condução de vozes.....	66
2.6.3 A caracterização do repertório na transcrição.....	68
2.7 Considerações sobre a transcrição do repertório italiano, espanhol e francês	72
Capítulo 3 - O alaúde barroco e o uso da <i>scordatura</i>	75
3.1 Considerações sobre edições musicais.....	77
3.2 Da metodologia de expansão do modelo.....	79

3.2.1 Apresentação das proposições	80
3.2.2 Encaminhamento das proposições	80
3.3 Condução da linha do baixo	81
3.3.1 Técnicas principais de adaptação da linha do baixo	82
3.3.2 Técnicas para leitura direta.....	85
3.3.3 Outras soluções para a condução da linha do baixo.....	92
3.4 Peças em diferentes tonalidades	99
3.5 Prelúdios e <i>Tombeaux</i>	103
3.6 Técnicas de adaptação do texto musical.....	108
3.6.1 Transposição de oitava em linhas melódicas.....	109
3.6.2 Ponto culminante no <i>Très Viste</i> de J. S. Bach	111
3.6.3 Adaptação de acordes através de arpejamento	113
3.7 Considerações sobre a transcrição do repertório francês e alemão.....	116
3.7.1 Da experiência de abordar este repertório e tocá-lo ao violão.....	117
3.7.2 Das possibilidades de futuras investigações.....	118
3.7.3 Considerações artísticas.....	118
Capítulo 4 – A teorba e a transcrição direta	120
4.1 Da transcrição direta e sua metodologia	122
4.2 Transcrição convencional e transcrição direta.....	128
4.3 Técnicas para leitura direta.....	129
4.4 Técnicas idiomáticas da teorba adaptadas ao violão.....	134
4.5 Questões interpretativas	139
4.5.1 Arpejos	140
4.6 Considerações sobre o repertório italiano e francês	142
Considerações finais.....	144
Referências bibliográficas.....	148
Anexo I - Tabela de afinações.....	157
Anexo II – Lista de peças revisadas	159
Anexo III – Programa dos recitais de qualificação e defesa	165

Introdução

Este trabalho versa sobre soluções e caminhos para a transcrição e interpretação de obras do período barroco ao violão. O trabalho se desenvolve por uma dimensão dupla, primeiro em uma abordagem teórico-filosófica sobre a *performance* historicamente orientada a partir de instrumentos modernos; depois, em uma dimensão empírica, trata da revisão bibliográfica e técnica empreendida sobre transcrição musical do período barroco para o violão, de modo a propiciar a generalização de seus métodos empregados, a comparação dos métodos mais eficientes e a ampliação do corpo teórico ao qual estão vinculados. O limite temático das transcrições estende-se aos três instrumentos de cordas dedilhadas mais representativos do período: guitarra barroca, alaúde barroco e teorba.

O objetivo geral é a aproximação das áreas de Música Antiga e de Práticas Interpretativas dos instrumentos modernos, especificamente o violão. Essa aproximação se dá por vários caminhos, um deles, pelo diálogo entre publicações de ambas as áreas, já que violonistas também publicam trabalhos inéditos sobre esse repertório e suas práticas e podem ter uma prática do repertório que cumpra grande parte das exigências da área de Música Antiga. Outro caminho estaria na ação dos ‘instrumentistas de época’¹ em diluírem as fronteiras que separam os diversos instrumentistas pela participação mista em festivais, congressos e publicações, assim como a opção de violonistas tornarem-se instrumentistas de cordas dedilhadas antigas. Por último, pelo caminho ideológico, que impede a legitimação em relação à interpretação do repertório barroco por instrumentistas modernos, tanto do ponto de vista historicamente orientado, como por outros pontos de vista.

Atualmente, para a música barroca, existem excelentes trabalhos escritos e pesquisados por violonistas e uma prática ainda maior deste repertório, executada por violonistas mundo afora. Entre os autores, destaco a obra de Tilman Hoppstock, por suas edições científicas da obra para alaúde de Johann Sebastian Bach, em que apresenta todas as fontes dessa música para comparação, seus livros sobre este conjunto de obras e seu reconhecido trabalho como editor de transcrições (HOPPSTOCK, 1998, 2010, 2013). A dissertação sobre contínuo nas cordas dedilhadas de Gisela Nogueira,

¹ Instrumentista de época é entendido neste trabalho como o profissional que tem como ponto de partida o uso de instrumentos do período barroco, de tratados de época e de afinação e temperamento de acordo com convenções de época, conforme Ornoy (2006, 2008).

defendida em 1985, que antecipa em alguns anos o renomado livro publicado por Nigel North sobre realização de baixo contínuo nas cordas dedilhadas, também uma pioneira contribuição na literatura do assunto (NOGUEIRA, 1985; NORTH, 1987). A edição comentada das *Seis Suítes para violoncelo* de J. S. Bach, com especial destaque para o capítulo *Arranging, Interpreting, and Performing the Music of J. S. Bach* de Stanley Yates nos traz um rico conteúdo sobre transcrição idiomática e estilística, ornamentação e expressão na obra deste compositor (YATES, 1998). Menciono ainda o trabalho de Robin Rolfhamre (2010), *French Baroque Lute Music from 1650-1700*, em que o autor analisa as práticas musicais de época, categoriza os sinais de ornamentação e aponta para a prática deste repertório ao violão de 11 cordas (ROLFHAMRE, 2010). Os trabalhos acima mencionados contribuem não só para a prática puramente violonística, mas também para a bibliografia da Música Antiga.

No que tange à reflexão teórica e social sobre o assunto, tal produção do conhecimento é raramente levada em conta pelos intérpretes e musicólogos que dedicam-se exclusivamente à Música Antiga, conforme observado em citações, *reviews* e participação desses autores em congressos de Música Antiga. Porém, essa prática violonística tem uma função social consideravelmente importante, por exemplo, na divulgação deste repertório para um público cada vez mais amplo. Especialmente no Brasil, em que a quantidade de violonistas supera em muito a quantidade de músicos que tocam réplicas de instrumentos antigos. Em relação à formação de conhecimento acadêmico, os violonistas também são importante fonte de estudo para a aplicabilidade de princípios historicamente orientados e na própria discussão teórica sobre esses assuntos, discutindo linhas interpretativas da *performance* musical. É uma fatalidade para ambas as áreas que este tipo de diálogo, no âmbito acadêmico e no âmbito da *performance* deixe de acontecer, pois a sociedade e o mercado passam cada vez mais a exigir músicos de formação ampla e com capacidade de socialização e cooperação.

O objetivo específico deste trabalho é possibilitar a execução do repertório das cordas dedilhadas barrocas, nomeadamente, a guitarra barroca, o alaúde barroco e a teorba, ao violão, de maneira idiomática e estilística, diretamente das tablaturas de época.

A hipótese do trabalho é a possibilidade do violão abarcar como prática interpretativa os elementos idiomáticos e estilísticos dos instrumentos de corda dedilhada do barroco através da transcrição direta deste repertório, sem a necessidade da mudança da tablatura para a partitura, utilizando as fontes primárias como ponto de

partida. Para tanto, fez-se necessário uma ampla revisão bibliográfica de transcrições para em seguida elaborar a proposição de transcrição deste trabalho: adaptação do violão, nos quesitos *scordatura*, uso do capotasto, mudanças no encordoamento e adaptação do repertório nos quesitos tessitura, linha do baixo e rearranjo do material musical. Quando necessário, lancei mão de outros recursos técnicos e históricos das cordas dedilhadas, apoiado em fontes primárias, mas também em bibliografia atual sobre transcrição.

Na elaboração do projeto parti de dois problemas principais, sendo o primeiro a relação entre as áreas de Música Antiga e de Práticas Interpretativas dos instrumentos modernos. Essas áreas tiveram em seu florescimento, ao longo das últimas décadas, características que se desenvolveram antagonicamente e que as separaram em distintas áreas de conhecimento. Isso torna-se perceptível no acesso à bibliografia sobre o assunto, especificamente na área de Música Antiga, que ignora a presença de instrumentistas modernos que executam o mesmo repertório. A transmissão do conhecimento acerca das práticas interpretativas antigas circula restritamente entre os instrumentistas de época e implica, portanto, na escolha deste tipo de instrumento. Essa construção do modo de ser e agir dos músicos que se dedicam à *performance* historicamente orientada impactou na exclusão dos instrumentistas modernos na construção de conhecimento sobre as práticas interpretativas antigas.

O segundo problema, de ordem prática, surge da escolha do repertório que se transcreve ao violão. Ao mesmo tempo em que existe um acúmulo de edições musicais para violonistas dedicadas ao repertório barroco, o cenário internacional ainda carece de publicação mais extensa de certos repertórios artisticamente representativos, como o dos alaudistas franceses do *stile brisé*, obras para teorba solista e de outros compositores do barroco alemão além de J. S. Bach e S. L. Weiss. A grande maioria das transcrições para violão se foca na obra de J. S. Bach para outros instrumentos solistas, como o cravo, o violino e o violoncelo. Isso é fruto não só do grande prestígio que o compositor alemão tem na atualidade, mas também do desconhecimento do grande público, inclusive de músicos instrumentistas, acerca desse outro repertório. Esse desconhecimento resulta tanto em menor prestígio aos outros compositores da época, como também nas dificuldades técnica, metodológica e/ou estilística de transcrever o repertório de alaúde barroco, teorba e guitarra barroca.

Logo, as perguntas que se apresentaram foram: Como permitir um maior fluxo de transcrições, de modo que as ferramentas utilizadas possam ser generalizadas para

outras transcrições? Como assimilar o efeito geral da sonoridade desses instrumentos e de seu repertório ao violão? Como atingir esses objetivos sob uma ótica historicamente orientada?

As propostas encontradas me embasaram em uma adaptação de via dupla, modificando o violão em sua afinação e/ou encordoamento quando necessário, adaptando o repertório em sua tessitura e na distribuição do material sonoro ao violão. Para propiciar a teorização das abordagens transcritivas, optei por revisar as transcrições atuais de forma a chegar a categorias comuns, que compartilhem métodos e resultados alcançados, assim como revisar e expandir processos transcritivos que podem ser generalizados também para outras peças, com tendência a tornar-se geral a todo o repertório. Com vistas no efeito geral das cordas dedilhadas, a proposta foi identificar as técnicas e particularidades de cada instrumento antigo e tentar trazer essas técnicas, seus efeitos ou uma aproximação equivalente para o violão.

Com a finalidade de situar este trabalho na linha da *Performance* Historicamente Orientada, dei prioridade aos tipos de transcrição que possibilitaram o acesso direto à fonte primária (tablatura). Ao tocar diretamente lendo as fontes primárias, o processo de editoração foi simplificado ou eliminado do ato de transcrever, sobrando mais tempo para revisar e transcrever ainda mais peças e tocá-las ao instrumento, o que por sua vez fortalece novamente as teorias elaboradas acerca deste processo. A respeito da transcrição do repertório de teorba, esta é a primeira publicação a propor um método de transcrição direto em que o violonista lê e executa diretamente da tablatura.

Adotei como metodologia de trabalho uma base teórica que justificasse a execução da música barroca em instrumentos modernos e que ao mesmo tempo servisse de linha diretiva na seleção das transcrições a serem analisadas. Os critérios teóricos discutidos no Capítulo 1, como distinção entre arte e ciência, aspectos ‘positivos’ da *performance* e barreiras simbólicas entre instrumentistas modernos e de época, conduziram a concepção das transcrições a três pilares: produção de conhecimento artístico, senso de estilo e adoção de aspectos idiomáticos (DART, 2002; TARUSKIN, 1994; VIEIRA, 2008).

Em seguida, parti para uma ampla revisão bibliográfica de transcrições cujo foco foi a sistematização, ampliação e exemplificação das técnicas analisadas. Em se tratando de executar música barroca ao violão, há no mercado e na academia, igualmente, inúmeras edições musicais e textos acadêmicos sobre o assunto. Delimitei a escolha das transcrições nas edições publicadas entre 1989 (KOONCE) e 2012 (início

da revisão) por editoras alemãs, americanas, canadenses, italianas e francesas, além das dissertações-edições brasileiras publicadas a partir dos anos 2000. O objetivo principal foi mapear as técnicas mais relevantes encontradas e compará-las a fim de produzir um estudo crítico do ato de transcrever e fornecer ao leitor subsídios para proceder em sua própria transcrição.

Para a revisão das transcrições, priorizei aqueles autores que em suas edições ou dissertações dispuseram de comentários acerca do processo de maneira descritiva ou analítica, de tal forma a permitir o confronto teórico e empírico entre transcrições e edições originais. Das 154 peças revisadas, de 22 transcritores, destacaram-se os trabalhos de Frederick Noad, por transcrever toda uma antologia de compositores do Barroco para notação convencional ao violão e descrever alguns processos dessa adaptação; Craig Russell, por sua dedicação a transcrever comentadamente o repertório de guitarra barroca para notação convencional; Frank Koonce e József Eötvös, por suas publicações das obras para alaúde solo de J. S. Bach (NOAD, 2000; RUSSELL, 1989, 1991, 1995; KOONCE, 1989; EOTVÖS, 2007).

Das 31 edições de época, fac-símile ou manuscritos, destacou-se um manuscrito de época de autoria anônima da Suíte BWV 995 de Johann Sebastian Bach, conhecido como *Ms. de Leipzig*, por ser uma edição para *performance* de época, com diversas adaptações do texto original e indicações de interpretação como ornamentação e articulação. Esse material forneceu uma direção segura de como um texto musical foi historicamente adaptado para condições de *performance* e serviu como um guia para a transcrição e interpretação de peças de alaúde barroco ao violão (Coleção Becker III. 11. 3).

Dos trabalhos acadêmicos brasileiros dos últimos 14 anos que foram revisados, apenas dois não têm como objeto a obra de J. S. Bach. Um deles é o trabalho de César Funck (2006) sobre a transcrição da *Suíte 20* de J. J. Froberger, em que lança mão de um método comparativo a partir de duas edições de renome (Tilman Hoppstock, 2001; Steffano Grondona, 2004).

A outra dissertação brasileira que aponta um caminho consideravelmente original na transcrição de obras do alaúde barroco, de autoria de Rafael Borges, *O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss* (2007) serviu, particularmente, como ponto de partida ao possibilitar de maneira mais idiomática adaptar a música composta para alaúde barroco para o violão. Um dos objetivos do

capítulo sobre alaúde barroco é ampliar e problematizar a teoria proposta por esse último autor. Borges propõe que o violão seja afinado de acordo com a relação intervalar das seis primeiras ordens do alaúde barroco. Isso propicia ao violonista uma digitação da obra igual ao alaúde no que diz respeito às seis ordens mais agudas, reproduzindo semelhantes efeitos de articulação e sonoridade típicos da música idiomática de Weiss. No presente trabalho, me ocupei em estender a abrangência desse modelo a outros compositores do alaúde barroco, tanto da Alemanha quanto da França. A proposta foi de complementar algumas lacunas do trabalho comentado ao tratar da transcrição de prelúdios, de obras em diversas tonalidades e expor sistematicamente maneiras de se conduzir a linha do baixo.

Os outros trabalhos brasileiros consultados foram: Alisson Alípio (2010), Thiago Freitas (2005), Marcelo Teixeira (2009), Milson Fireman (2006) e Gustavo Costa (2012). Todos esses trabalhos têm em comum o fato de dedicarem-se à transcrição de obras específicas, em que grande parte do conteúdo é voltado à edição da transcrição musical das peças abordadas. Nota-se pouco espaço nestes trabalhos para considerações sobre a abrangência de suas teorias e generalização das técnicas de transcrição empregadas para outras obras do mesmo compositor, do mesmo instrumento ou até do mesmo estilo ou período histórico. Isso é mais problemático em textos acadêmicos, que têm a função de criar teorias aplicáveis e generalizáveis a situações semelhantes, mas que muitas vezes cobrem apenas a função de propiciar ao próprio autor a capacidade de fazer transcrições musicais.

Portanto, para este trabalho, foquei antes em fornecer subsídios teóricos e práticos para a abordagem técnica da transcrição musical. Para tal, foi feita a organização e exposição crítica de algumas ferramentas que o violonista pode lançar mão ao fazer uma transcrição do repertório barroco, especificamente a partir do repertório de cordas dedilhadas. O diferencial neste caso é que ao invés de propor uma transcrição de uma única peça e nos dedicarmos a editá-la, a estratégia adotada foi elaborar técnicas práticas que possibilitem tocar o repertório de cada um desses instrumentos especificamente com ênfase na consulta direta de fontes primárias. A contribuição técnica resultante se dá na expansão geral das *scordaturas*, na teorização dos métodos transcritivos para o barroco e na revisão de um amplo acervo de edições musicais.

Neste trabalho, tracei um panorama das possibilidades que um violonista moderno pode lançar mão ao executar peças do período barroco para cordas dedilhadas. Explorando o uso de *scordatura*, adaptação de linhas do baixo, capotasto, mudanças no encordoamento e outros recursos técnicos e históricos das cordas dedilhadas. Ao todo, comparei 177 edições e elaborei 199 transcrições diretamente da tablatura.

Defendo que o violão tem a capacidade de se situar muito bem no contexto da *Performance* Historicamente Orientada, pois as características deste instrumento correspondem a algumas características gerais dos instrumentos da sua família, ou seja, a teorba, a guitarra barroca e o alaúde barroco, e seu timbre equilibra-se bem com outros instrumentos antigos. E ainda, há uma produção acadêmica de alto valor feita por violonistas no âmbito da prática historicamente informada, e que também pode contribuir para a construção do conhecimento sobre o estilo barroco. Portanto, existem inúmeras maneiras de se transcrever o repertório barroco para o violão de modo estilístico e idiomático, usando a linha interpretativa historicamente orientada. A separação institucional, social e mercadológica entre os instrumentistas de época e os modernos é simbólica e historicamente construída, sendo passível de romper-se de acordo com nossas novas necessidades musicais e pessoais.

É importante ressaltar como as escolhas de transcrição se relacionam com as escolhas interpretativas. Uma vez entendida essa relação, fica evidente a importância de se ter ciência dos métodos transcritivos usados por autores em determinadas edições e dissertações e como a concepção da transcrição influencia e estabelece diretrizes para a interpretação. O primeiro aspecto dessa relação está na filtragem do texto musical, ou seja, o que manter, excluir e adicionar ao texto musical resultante da mudança de instrumento a partir do qual o repertório será executado.

Em seguida, as técnicas idiomáticas da família das cordas dedilhadas que, se presentes na transcrição para o violão, caracterizam historicamente o estilo do repertório interpretado e influenciam na representação dos afetos². Por fim, as escolhas de digitação, abertura de acordes e afinação do violão que permitem abordagens específicas da condução da linha do baixo, da ornamentação feita pelo intérprete e de movimentos agógicos.

² Cf. DESCARTES, René. *Traité des Passions de l'Ame* (1649); MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

Este projeto se iniciou por meio da abordagem teórica partindo da valorização do repertório histórico, pois suas práticas estão sujeitas às necessidades atuais de seu conhecimento e experimentação bem como à sua recriação interpretativa, pois dada a abundante catalogação e gravação deste tipo de música e a disponibilidade de partituras e tratados *online*, surge a necessidade de debater os valores datados do florescimento da *Performance* Historicamente Orientada, como autenticidade, intenção do compositor, reconstrução histórica e réplicas de instrumentos antigos (Cf. TARUSKIN, 1995; HAYNES, 2007; BUTT, 2002).

Espero contribuir para o crescente diálogo entre os instrumentistas modernos e os profissionais que atuam com a interpretação musical historicamente informada, e que as técnicas e considerações dispostas neste trabalho acerca da transcrição musical sirvam de suporte aos violonistas na comparação dos métodos transcritivos e na interpretação do repertório barroco de maneira historicamente informada.

O desenvolvimento deste trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro trata da base teórica para a escolha do instrumento, particularidades interpretativas dos instrumentos de cordas dedilhadas e análise dos métodos transcritivos. O segundo trata da transcrição ao violão do repertório da guitarra barroca a partir da adaptação de seus encordoamentos. O terceiro capítulo trata das adaptações teóricas e metodológicas para a transcrição direta a partir do repertório de alaúde barroco. O quarto capítulo finaliza com a proposição inédita de transcrição direta a partir do repertório da teorba, com adaptação do encordoamento do violão.

Na legitimação de uma prática criativa com a música de repertório, especificamente a barroca, o leitor pesquisador terá uma base e acesso a fontes que se encontram dispersas ou para ele inacessíveis. Será possível também uma melhor contextualização em práticas interpretativas vigentes de outros instrumentos que não o violão.

A própria revisão bibliográfica empreendida mostrou que os trabalhos apreciados pouco possuem relação uns com os outros. A produção deste conhecimento não é sedimentada, pois estes trabalhos, principalmente no Brasil, parecem não ser revisados ou citados e, em geral, o conhecimento que eles produzem é voltado apenas para uso do próprio pesquisador. A reunião e revisão deste conhecimento apontam para uma dupla tendência dentro das pesquisas feitas por violonistas. Se por um lado há uma linha de pesquisa que beneficia primordialmente o pesquisador em detrimento de uma

teoria e que pouco contribui ao meio científico, por outro foram encontrados violonistas cujas pesquisas contribuem para a área da Música Antiga de maneira mais ampla e alerta para a pauta da pertinência de instrumentistas modernos e antigos desenvolverem uma relação cooperativa na academia e nos palcos.

Capítulo 1 - Perspectivas teóricas sobre a prática de música barroca ao violão

Neste capítulo discuti os pontos de vista teóricos acerca da possibilidade e legitimidade de se tocar ao violão a música barroca original para cordas dedilhadas. Em seguida, propus um panorama das particularidades expressivas e interpretativas dos instrumentos de corda dedilhada na sua relação com o violão e em como o repertório barroco tem sido transcrito nos últimos 30 anos.

1.1 Valores na escolha do instrumento para a música barroca

As mudanças na prática interpretativa do repertório barroco durante o último século têm sido largamente documentadas devido ao advento das gravações e dos debates em âmbito acadêmico. Isso deixou como legado para a atualidade uma visão do desenvolvimento da base ideológica do Movimento de *Performance* Historicamente Informada. (Ex. instrumentos e utilização de fontes primárias).

Por meio das gravações pode-se ter uma noção de como estes valores são aplicados na prática musical e relacionam-se com outros valores presentes nas práticas interpretativas canônicas (Cf. HAYNES, 2007; ORNOY, 2006). Por meio de textos, encontra-se documentado o desenvolvimento dos principais argumentos das práticas historicamente orientadas ao longo da nossa história recente.

A fim de uma aproximação de paradigmas interpretativos anteriores ao que se pode chamar de visão canônica ou clássica da música (HAYNES, 2007, p.7), o então Movimento “Autêntico”, mais conhecido atualmente como Historicamente Informado, tomou como principal ferramenta a abordagem histórico-musicológica, baseado em dois pilares para a produção do conhecimento atual sobre o assunto e para reflorescimento de uma prática perdida. Segundo Haynes, por volta dos anos de 1960,

Indicações da prática da *performance*, como documentado em livros, notação, e outras fontes, estavam disponíveis em duas formas: um número cada vez maior de reimpressões de fontes primárias em suas formas originais e em uma vasta e florescente literatura moderna (2007, p.41).

Esta moderna literatura é exemplificada pelo autor em dois livros emblemáticos deste tempo: *Interpretação da Música* de Thurston Dart (original de 1954, mas

reeditado em 1967, do qual deriva a edição brasileira de 2002) e *Interpretation of Early Music* de Robert Donington (1ª edição de 1963, última revisão em 1992) (HAYNES, 2007, p.41). Outra fonte de contínua inspiração foi a crescente adoção de instrumentos de época por meio da construção de réplicas, conhecida como a “exata cópia”.

A replicação afetou a construção de instrumentos, edições e cópias de música e pesquisa, a qual constantemente fazia com que aparecessem mais informações para ajudar *performers* a ficarem cada vez mais dentro do estilo. Na vanguarda do Movimento, “cópias” se tornaram duplicações “exatas” do original, tão próximas quanto era possível se atingir, sem comprometimento histórico consciente (HAYNES, 2007, p.42).

A partir desta época percebe-se na conceituação do Movimento de *Performance* Historicamente Orientada uma ligação intrínseca com o uso de instrumentos de época. Os Departamentos de Música Antiga que surgem desde então em conservatórios e universidades mundo afora são, salvo raras exceções, departamentos de instrumentos antigos, cujas aulas de instrumentos são oferecidas para músicos que tocam réplicas.

O instrumentista e acadêmico Eitan Ornoy concluiu em 2006 uma pesquisa com um grande grupo de *performers*, atualmente em atividade pelo mundo, sobre suas atitudes em relação a diversas questões da prática atual, como o uso de instrumentos de época, usando questionários e entrevistas:

Os resultados apontaram para a clara tendência da maioria dos *performers* a pontos de vista tradicionais, ‘positivistas’: tamanha era a importância dada à leitura de tratados históricos, ao uso de afinação e temperamento relevante ao período histórico interpretado ou à *performance* em instrumentos de época (2006, p.233).

Os dados coletados por Ornoy revelam que os instrumentistas tendem a se preocupar principalmente com questões materiais que provam seu alinhamento com o Movimento de *Performance* Histórica. Para o autor, esses três parâmetros, leitura de tratados, adequação de afinação/temperamento e adoção de instrumentos de época são o que definem estes intérpretes.

Neste trabalho, considerei que há uma associação paradigmática entre o conceito de uma prática historicamente orientada da música barroca e o uso de instrumentos de época. Como consequência, isso constitui um fator de isolamento entre os instrumentistas modernos e ‘de época’ que interpretam este repertório. Ou seja, a produção de conhecimento artístico e científico tem sua circulação dificultada por essa barreira, que pode ser entendida como uma barreira simbólica e de filiação. Simbólica, pois conforme será demonstrado, esse aspecto é decorrente de um pensamento que se

formou dentro de certo contexto histórico no século XX. A questão da filiação decorre de, neste contexto, os instrumentistas serem identificados quanto à sua linha interpretativa pela escolha de seu instrumento. Em relação à filiação, Bruce Haynes comenta: “Nos anos de 1960 havia um elemento de motivação envolvido também. Parecia óbvio que se um músico tocasse instrumento de época, isso constituía uma garantia do seu compromisso em tocar no estilo que o acompanhava” (2007, p.153).

Uma decorrência dessa divisão entre as áreas, igualmente simbólica, é que os trabalhos feitos por instrumentistas modernos são entendidos como produção periférica e não como uma contribuição que pode transformar aspectos teóricos e práticos da interpretação musical.

Portanto, neste capítulo, proponho que o uso de instrumentos de época está imbuído não apenas de um pensamento musical e uma busca de sonoridade que represente um estilo, mas de um pensamento ideológico e socialmente construído que se formou dentro de certo contexto histórico no século XX.

A partir da elaboração de tal argumento, foi adotado o procedimento metodológico de buscar no texto de diferentes teóricos relevantes para o Movimento de Música Antiga sobre seus posicionamentos em relação à prática corrente e automática da relação entre *performance* historicamente orientada e instrumentos de época.

Esta tarefa se fez necessária para exemplificar como o pensamento sobre o tema foi se desenvolvendo ao longo de três gerações distintas e referenciais para o Movimento, para em seguida estabelecer relações com a pesquisa de Eithan Ornoy sobre as visões de mundo e a prática instrumental de intérpretes da Música Antiga na atualidade (2006 e 2008).

Os principais autores selecionados para esta seção foram Thurston Dart e Robert Donington, representando um momento de formação e oficialização do Movimento nos anos de 1960 e 1970. Para um segundo momento, apresentei como referência o texto de Laurence Dreyfus (1983) e utilizei o livro *Text and Act* (1995) do americano Richard Taruskin. Este livro é referência central no que diz respeito a uma visão crítica do Movimento por um de seus próprios membros e da busca por uma revitalização do mesmo através de uma reflexão menos ideológica e mais científica, no caso dos musicólogos, e artística, no caso dos intérpretes. Por fim, os escritos de John Butt (2002) e Bruce Haynes (2007), que já expõem uma visão histórica do movimento e apontam tanto para maturação de alguns princípios defendidos quanto para uma flexibilização do que pode ser feito destas conquistas na atualidade.

Para o auxílio sobre as definições e funções de arte e ciência me baseei na teoria de Jorge Albuquerque Vieira (2008), que permitiu enxergar como estas áreas convergem-se na prática do repertório histórico e como o discernimento mais apropriado do que é cada atividade auxilia a compreender qual o uso do conhecimento histórico (científico) que pode ser apropriado pelo fazer artístico.

Para Vieira, ciência e arte “são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve atos de criação” (2008, p.47). Na sociedade existem correspondências entre as áreas da ciência e da arte. Ambas são maneiras de elaborar a realidade. Nas palavras do autor, “na busca da captura dessa realidade, a Ciência torna-se conhecimento controlado e público, relativo à construção de esquemas conceituais ou representações que reflitam com alguma isomorfia aspectos da organização objetiva do mundo” (2008, p.48), sendo a forma de apresentação dos conhecimentos desenvolvidos essencialmente lógica, discursiva.

Já a arte trabalha com as possibilidades do real, ou seja, atua no sentido de elaborar alternativas quanto a realidades possíveis, no caso da música, elaborar diferentes maneiras de se produzir e perceber o som. Segundo o autor,

O artista pode tentar representações várias e estudar possibilidades do real. Nesse sentido o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo. E nesse sentido trabalha muito em nível de produção de conhecimento, produção de possibilidades cognitivas (VIEIRA, 2008, p.98).

A área da *performance* historicamente orientada é uma confluência desses dois saberes, o científico e o artístico. Essa conceituação será efetivamente importante quando houver uma reflexão a respeito do ideal de reconstrução histórica do Movimento de Música Antiga e a problemática que surge daí. Isso remete ao fato de que muitos instrumentistas de música barroca são também cientistas no âmbito acadêmico, e que a delimitação da função de cada atividade pode estabelecer parâmetros mais claros para a problematização teórica aqui abordada.

1.1.2 Escolha do instrumento

Para este trabalho, denominei instrumentos de época ou antigos aqueles que eram usados no período barroco e que são revividos hoje em dia por restaurações ou réplicas. Por instrumentos modernos nomeei aqueles que tiveram um desenvolvimento

ou adaptação posterior ao período analisado e que estão ainda sujeitos a mudanças em sua constituição no tempo presente. Independentemente de estes instrumentos terem sua origem no período clássico e romântico, como o piano e o violão, chamei-os de modernos, pois são estes os instrumentos mais aprendidos e tocados hoje em dia e estão associados a um entendimento contínuo da tradição musical por parte de seus executantes (Cf. HAYNES, 2007). Da mesma forma, as denominações instrumentista de época e instrumentista moderno refletem essa terminologia.

É importante contextualizar como foi o surgimento do paradigma música antiga/instrumentos de época nos anos 1960, na consolidação do chamado Movimento Autêntico. Segundo Bruce Haynes (2007), no começo dos anos 1960 havia uma preocupação com a *performance* estilística do repertório antigo, mas os instrumentos de época não eram uma prioridade, no fim desta década a predominância das réplicas já estava normatizada. Conforme aponta Haynes:

Um bom exemplo do estado da arte do Estilo de Época em 1962 é uma gravação do Concerto em Mi menor para flauta e traverso de Telemann feito por Frans Brüggen e Frans Vester, que na próxima década se tornariam ícones e gurus em seus instrumentos. Em 1962, o grupo toca em A-440 em instrumentos românticos; cordas estão reguladas em estilo moderno, Brüggen toca num projeto moderno de flauta doce (não uma cópia de um original antigo), e Vester no que ele mais tarde chamaria de 'flauta de ferro' (2007, p.44).

Foi ao final da década de 1960 que a adoção de instrumentos de época tornou-se a norma. Desde então existiram várias maneiras pelas quais a associação instrumentos de época/música antiga manifestou-se nos textos sobre música e na prática instrumental.

A associação mais simples e primeira, uma vez que as circunstâncias sociais e culturais estão normatizadas é a de uma associação direta e simplista da questão. Quem toca repertório antigo toca instrumento antigo. Essa é a premissa dos departamentos de Música Antiga em conservatórios e universidades. Esta é a primeira premissa atribuída a quem quer se especializar no repertório antigo. Esse é o *status quo* pelo qual ações que não se encaixam nele devem se justificar. Robert Donington, por trás de uma aparente tolerância, defende este paradigma desta maneira em 1973, por exemplo, quando considera que em peças altamente idiomáticas, como as peças de violino solo de J.S. Bach, deve-se tocar apenas ao violino e em nada mais vai funcionar (1973, p.131). Ele também se mostra bem tolerante quanto à substituição de instrumentos, mas restringe o uso a instrumentistas em situações amadoras ou de aprendizado somente (Idem, p.131-3). A primeira afirmação ignora fontes materiais de época em que o próprio repertório

usado como exemplo (obras de violino solo de J. S. Bach) era tocado em outros instrumentos, como ao alaúde (Cf. BWV 1000 e BWV 1006a) e a segunda desclassifica a prática de músicos profissionais em atividade ou as ignora completamente.

A partir dos anos 1960, a base ideológica diretamente vinculada ao Movimento Autêntico era a do reconstrucionismo histórico. Esta é uma abordagem objetivista da música em que a montagem de qualquer peça deve adotar o mais fielmente possível os fatores de ordem histórica e indicações de execução de fontes primárias na tentativa de emular *performances* de época. No reconstrucionismo não existe outra possibilidade a não ser o uso de instrumentos de época.

Em minha consideração, esta é uma base ideológica que priorizou os aspectos científicos da relação do músico com o repertório e possibilitou um avanço significativo no conhecimento histórico e musicológico, nos levantamentos de fontes materiais, na publicação de periódicos musicais e proporcionou à área de Práticas Interpretativas um novo olhar mais científico e acadêmico sobre interpretação musical.

Alguns autores importantes teceram comentários e críticas a esta abordagem, atribuindo a ela diferentes nomes e implicações: Richard Taruskin, Eithan Ornoy e Laurence Dreyfus. Taruskin (1995) refere-se ao reconstrucionismo como uma abordagem modernista, despersonalizada, em que o músico é mais um executante do que um intérprete. Em um evidente tom de crítica, o autor comenta:

O que nós nos acostumáramos a considerar como *performance* historicamente autêntica, eu comecei a ver, representava nem um determinado protótipo histórico nem qualquer reflorescimento coerente de práticas coetâneas com os repertórios a que eles se dirigiam. Em vez disso, eles incorporaram toda uma lista de desejos de valores modernos (modernistas), validados na academia e no mercado igualmente por uma visão eclética e oportunista da evidência histórica (TARUSKIN, 1995, p.5).

Em seus artigos, Ornoy (2006, 2008) refere-se a esta abordagem como ‘positivista’, já que os dados históricos a que alude e ‘reconstrói’ são dados ‘positivos’, como afinação de época, diretrizes interpretativas de tratados e instrumentos de época. Para Dreyfus, chega-se à ‘autenticidade’ ou à reconstrução histórica seguindo as regras do método científico. Ele critica este “tratamento estritamente empírico para se verificar práticas históricas” (DREYFUS, 1983, p.299). Para o autor, esta é uma abordagem objetivista da música.

Neste trabalho me refiro ao reconstrucionismo histórico como ‘abordagem conservadora’ do repertório barroco, pois apesar de sua transformação ao longo dos

últimos 20 anos, ainda conserva os traços mais básicos de seu surgimento: a proeminência da história sobre a música, ou seja, da ciência sobre a arte, e o uso paradigmático de instrumentos de época.

Como todas as outras filosofias modernistas, o reconstrucionismo histórico vê as relações internas da obra de arte como sinônimo do seu conteúdo, e no caso da música, renuncia a todas as distinções entre som e substância: realizar o som é de fato realizar a substância, daí o enorme e, seja dito, em geral exagerado interesse hoje em dia para o uso de instrumentos de época autênticos para todas as épocas (TARUSKIN, 1995, p.60).

Nesta visão objetivista, a preocupação está na materialidade da música, o demonstrável. A execução musical tem como foco a demonstração objetiva do conteúdo da música através da compatibilidade material provido pelo uso de instrumento de época, fontes textuais de época e afinação de época. Para Taruskin, nos anos 1990, uma vez que a *performance* é avaliada de acordo com seus parâmetros objetivos e materiais, a subjetividade não encontra lugar. Uma das definições da arte é que ela se volta a mundos possíveis, a diferentes possibilidades, e uma interpretação objetivista tende à eliminação dessa subjetividade. Para Taruskin, à medida em que esta posição vai se acentuando,

Nós não teremos uma *performance*, mas uma documentação do estado da arte. Enquanto os *performers* reconstrucionistas se mantêm com os mesmos padrões rigorosos de responsabilidade que exigimos corretamente de qualquer acadêmico, seus esforços serão empenhados não em fazer o que a música foi concebida para fazer, mas simplesmente em 'tocar certo', isto é, em conseguir o que o performer da prática corrente tem por certo (TARUSKIN, 1995, p.57).

Segundo as concepções de arte e ciência defendidas neste texto, ao exigir o mesmo de um *performer* e de um musicólogo confundem-se as atribuições da atividade artística e científica. Não se pode exigir que o intérprete em sua atividade musical se restrinja a demonstrar o estado da arte de seu repertório, pois isto seria uma atividade de cunho científico.

É neste campo de críticas conceituais que a recriação histórica ganha terreno, ao reconsiderar o papel artístico do intérprete: "Músicos antigos erram quando eles consideram que sua prática é 'História' quando ela realmente é de 'Herança Cultural', que deveria conseqüentemente demandar recriações imaginativas, ao invés de objetivas, do passado" (BUTT, 2002, p.15). No âmbito da herança cultural, a subjetividade e os valores culturais encontram espaço e interagem com os aspectos científicos da

musicologia através do intérprete. Ao reconhecer que há sempre um ‘filtro histórico’ por parte do intérprete, além do papel subjetivo inerente à arte, os teóricos dos últimos 20 anos tendem a assumir uma postura mais flexível quanto à avaliação das *performances* historicamente orientadas (BUTT, 2002).

Por que ninguém nos diz para duplicar estas tradições e este mundo sonoro “tão fielmente quanto alguém decidir fazer?” Isto, afinal, é o que fazemos. A linha que nós traçamos entre nossas ideias sobre as realidades históricas e nossas práticas interpretativas dos dias atuais nunca é determinada apenas pela exequibilidade. Há sempre um elemento de escolha e gosto envolvido; mas isto é muitas vezes, de fato habitualmente, não mencionado ou até escondido atrás de uma cortina de fumaça de racionalização musicológica, em nome da ‘autenticidade’ (TARUSKIN, 1995, p.71).

Para questionar a relação do reconstrucionismo com os instrumentos de época, John Butt comenta:

Para começar, instrumentos *de fato* fazem *alguma* diferença, quer para um instrumentista mais acostumado a outro tipo, quer por alguém que tem acesso fácil a um número de instrumentos. Mas isto tem geralmente pouco a ver com precisão histórica real, já que é claramente impossível duplicar as experiências sinestésicas e as atitudes estéticas dos instrumentistas originais para qualquer repertório. O que é significativo é o fato de que instrumentos alertam o intérprete para a diferença histórica (BUTT, 2002, p.65).

Para o autor, a escolha de instrumentos não tem a ver com autenticidade histórica, pois as diferenças são de outra ordem, tanto práticas quanto simbólicas ao alertar o instrumentista para diferentes estéticas do passado ou para mudar seu hábito em relação à interpretação. Tratarei detalhadamente esta questão mais adiante, ainda neste capítulo.

No reconstrucionismo, pelo fato da história positivista estar acima da interpretação musical, usar outros instrumentos que não os contemporâneos à composição da peça em questão é inadmissível, um erro ou algo que deve ser evitado. Na formatação dos elementos e valores que seriam convencionalmente aceitos como historicamente informado, é comum usar a réplica do instrumento à música para o qual foi originalmente composta. A consequência disso é que no atual conhecimento sobre a diversidade de instrumentos existentes no período barroco, do ponto de vista prático de um instrumentista, é muitas vezes problemático manter essa fidelidade aos tipos de instrumento. Eithan Ornoy mostra em sua pesquisa que 45% dos músicos de Música Antiga tentam igualar o instrumento para o local e data da composição da peça enquanto

40% consideram isso impraticável (2008, p.10). Primeiro, fica perceptível o quão atual é a associação objetivista em relação a subgrupos de instrumento, em que entende-se que cada subgrupo tem um valor tal que deve-se lançar mão de toda especificidade possível. Segundo, esse dado mostra o quanto os instrumentistas afastam-se de uma base ideológica por questões práticas, advento este também comentado pelo autor do texto em sua conclusão (Idem, p.18).

A pesquisa de Eithan Ornoy foi utilizada também para expor a ocorrência dos conceitos explorados nos dias de hoje. Conforme mencionado anteriormente, este autor afirma que há uma clara tendência dos instrumentistas de música antiga para uma abordagem positivista (2006).

Em seu artigo de 2008, em uma questão sobre o papel do *performer*, 15% dos entrevistados preferiram dar definições próprias sobre o assunto, 42,2% dos entrevistados “buscam por uma transmissão objetiva”, enquanto 42,3% equilibram-se entre sua subjetividade e a mensagem do texto musical projetado pelo compositor (ORNOY, 2008, p.14). Ou seja, a abordagem objetivista encontra-se presente hoje de maneira tão pronunciada quanto a abordagem em que se equilibra arte e ciência.

As consequências da associação positivista para a *performance*, em seu estado de maior empobrecimento estético é exemplificado por Taruskin:

Os resultados são familiares, tipificados, se preferir, por *performances* das obras corais de Bach ou Handel que as reduzem a demonstrações de tempos de dança, A-415, e [...] notas *inégales*. Há um corolário nesta forma de confiança em edições autênticas, instrumentos autênticos ou práticas de *performance* autênticas aprendidas em tratados autênticos, no lugar de considerações críticas sobre a música (1995, p.60).

Taruskin defende que uma *performance* não pode ser a demonstração do estado da arte, nem estar apenas embasada em documentos históricos. Sob o viés historicamente orientado, ele parte do princípio de que um grande conhecimento funcional (histórico, porém prático) está nas mãos do intérprete e será usado de acordo com suas escolhas artísticas. O autor também defende que o uso de instrumentos de época é em si mesmo de nenhum valor estético. Por isso a ênfase do autor em desconstruir alguns aspectos do Movimento, principalmente os mais objetivistas.

É importante lembrar que desde os anos 1960, o acúmulo desse conhecimento chamado de ‘positivo’ exigiu um grande empreendimento dos musicólogos e intérpretes. Essa afirmação é corroborada por Haynes, quando afirma: “Os anos 1960

estavam então preocupados com recursos materiais: instrumentos, suas afinações, tamanhos dos grupos musicais, e técnicas de execução desconhecidas. A adoção de instrumentos de época foi um grande empreendimento” (p.45). Isso leva o conjunto de pessoas que participam dessa atividade à convenções sobre o que é a prática historicamente informada, quais seus valores e paradigmas. A utilização de instrumentos de época permanece como paradigma à medida que é um parâmetro de identificação na academia e no mercado musical. A conclusão de Ornoy é a seguinte:

Parece muito provável que as inconsistências entre o amplo espectro ideológico e as convenções de *performance* que prevalecem na prática são também vinculados a fatores comerciais e econômicos: o sucesso comercial cada vez maior do Movimento é o que previne posicionamentos críticos de se tornarem a prática. Enquanto os performers gozarem de sucesso, não devem existir razões para esperar uma ampla adaptação para um posicionamento crítico. Em uma realidade em que instrumentos ‘autênticos’ ou ‘estilo de *performance* historicamente informado’ são grandes sucessos como marcas de qualidade no atual modelo de consumo cultural, performers de música antiga que negam esses elementos norteadores estão, de certa maneira, serrando os troncos em que estão sentados (2008, p.18-19).

1.1.3 Associação atual

Autores mais recentes têm defendido uma maior flexibilidade em relação à *performance* historicamente orientada, mostrando ganhos e novas posições ideológicas assumidas mundo afora.

Para John Butt, a crítica à interpretação literal e objetivista levou *performers* a serem mais flexíveis, usando a informação histórica seletivamente (2002, p.41). Bruce Haynes considera que há uma diferença entre instrumentos e os estilos ao qual eles se dirigem, quando comenta:

Uma quantidade de executantes interessantes têm descoberto como projetar estilo de época usando instrumentos românticos. Isso é maravilhoso. Mas não significa que intérpretes de instrumentos românticos começaram ‘em massa’ a tocar música Retórica em estilo de época. E por que deveriam? Também não significa que não haja nenhuma diferença entre estilo de época e estilo moderno (HAYNES, 2007, p.153).

Haynes classifica as abordagens interpretativas entre estilo de época e estilo moderno, visto que os músicos que tocam instrumentos românticos (ou modernos) têm conseguido êxito ao projetar e diferenciar esses dois estilos. Este é um dos poucos trechos entre os teóricos comentados que faz algum elogio à possibilidade de uma

performance historicamente informada em instrumentos modernos. Mesmo sendo esta uma prática anterior ao Movimento e que manteve-se e até cresceu nos últimos 50 anos, são raros os textos que fazem qualquer menção a esta ocorrência. Concordo com o autor quando ele afirma que um instrumentista moderno pode tocar a Música Antiga em estilos de época ou em estilo moderno, sendo esta mais uma escolha de estilo de interpretação do que propriamente de escolha de instrumento.

Eithan Ornoy ao comparar modos de interpretação entre a abordagem historicamente informada e a prática corrente (*mainstream*) através de gravações, considera que ambos os grupos compartilham elementos da prática musical, quer por se influenciarem mutuamente, ou por compartilharem também autoridades canônicas (intérpretes de grande influência). Ele associa tal descoberta ao fato de que a tradição de gravações, em que uma interpretação original de uma peça passa a ser largamente influente e determinante em futuras gravações, é um fator mais determinante para ambos os grupos do que as próprias bases ideológicas de interpretação que cada grupo defende (ORNOY, 2006, p.246).

Em outro artigo, Ornoy comenta um fenômeno que aponta na direção contrária ao entendimento padrão de que o músico é ao mesmo tempo o musicólogo e o intérprete. Para o autor,

A notável discrepância entre o amplo e multicolorido espectro ideológico encontrado em vários escritos e os valores um tanto uniformes da prática real dos performers pode também indicar a falta de interação entre os dois domínios: muitos performers de música antiga foram considerados como estando ‘atrasados’ em relação às ideologias correntes, já que eles tocam de acordo com atitudes formadas muitas gerações atrás (2008, p.18).

O autor atribui isso ao fato de que os escritos teóricos, mesmo se escritos por intérpretes, “ou são ignorados ou considerados como sem relação com as atividades realmente práticas” (Idem, p.18). Um acadêmico pode ter ampla produção musicológica com base ‘positivista’ e ser um intérprete, porém isso não significa que esteja ao par quanto às práticas ideológicas correntes na atualidade. Igualmente, intérpretes podem ter pouco interesse em fontes secundárias, que por vezes tratam criticamente da abordagem interpretativa e de questões ideológicas.

1.1.4 Arte e ciência nas práticas historicamente orientadas

Conforme mencionado neste capítulo, parti das definições de arte e ciência elaboradas por Jorge Vieira (2008). O autor considera que, ao passo que ambas as atividades compartilham um núcleo comum, elas se relacionam com a realidade de forma essencialmente diferente, sendo a arte mais especulativa e cujo processo contém grande parte da subjetividade do indivíduo envolvido.

A visão tradicional da *performance* histórica entende que o instrumento antigo é a melhor ferramenta para se executar a Música Antiga ao se aproximar do som original. Mas não é clara se esta é uma visão artística, científica ou de outra ordem. Esta é uma constatação científica apenas ao apontar quais instrumentos eram tocados historicamente, se a escolha do instrumento era uma questão determinante para a concepção da obra e ainda se as peças tinham características únicas relacionadas ao timbre (como nas chamadas ‘peças de timbre’ no séc. XX). Isso será examinado na próxima seção deste trabalho, no item 1.2.

Esta é uma visão artística, se o Movimento como um todo (seus integrantes e a relação entre eles) entende que a abordagem que produz mais riqueza cognitiva e mais possibilidades de produção de conhecimento criativo é a escolha de instrumentos antigos. De fato, nos anos 1960 e 1970 era assim, época em que o reflorescimento destes instrumentos era uma novidade cuja prática fazia com que as pessoas repensassem suas maneiras de tocar, e criassem muitas possibilidades cognitivas. Porém, conforme afirma John Butt, muitos destes instrumentos ‘antigos’ já não soam como novidade na época atual (2002, p.66).

Conforme a reflexão empreendida, a escolha do instrumento é um fator artístico, pois constitui opção por uma ferramenta expressiva que melhor viabiliza as escolhas artísticas do músico. Em geral, esse nível de escolha se dá quando um músico define profissionalmente os instrumentos que toca, considerando o que irá ser mais efetivo para expressar a maneira conceitual e sonora do repertório que ele aborda. Independentemente de a opção ser por um instrumento de época ou por um instrumento moderno, esta consideração é de ordem pessoal e artística, não científica.

Em relação ao uso do conhecimento histórico, concordo com John Butt quando ele comenta que: “A evidência histórica pode valer a pena de ser incorporada na medida em que ela nos faz atualizarmos a nós mesmos e produzir uma *performance* que é plenamente compromissada” (BUTT, 2002, p.19). O conhecimento histórico é de ordem científica, pois possui método e coleta de dados, apesar das inúmeras considerações hipotéticas elaboradas a partir dele. Porém, durante a atividade de elaboração de uma

interpretação, este conhecimento deixa de ser factual e se torna fonte de inspiração para uma elaboração artística.

1.1.5 Diretrizes para uma interpretação historicamente informada

Para este trabalho me embasei em alguns conceitos para elaboração da transcrição e interpretação a partir de uma orientação histórica. Isso também serviu de base para a seleção das edições e trabalhos acadêmicos durante a revisão bibliográfica.

Conforme apontado neste capítulo, depender apenas e prioritariamente de um instrumento de época não necessariamente garante uma aproximação estilística e interpretativa com o repertório e nem deve ser entendido como uma prática de história, já que a interpretação historicamente informada é uma questão de herança cultural. Considero que existem alguns fatores musicais que devem ser priorizados em relação à específica escolha do instrumento: que a interpretação seja idiomática, tenha estilo e que apresente possibilidades cognitivas.

O primeiro autor contemporâneo a considerar dois destes fatores foi Thurston Dart (1967, 2ª edição), ao pensar quais valores os músicos podem conscientemente selecionar em suas práticas. Ele defende que:

A interpretação deve ser idiomática e ter estilo, não importa que sonoridades empregue. Cada instrumento e cada versão da obra vai exibir uma faceta diferente da música para o ouvinte, e o executante deve ter o cuidado de iluminar essas facetas de modo brilhante e seguro. As execuções devem ser idiomáticas: cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. [...] As interpretações também devem ter estilo: devem ser iluminadas pelo conhecimento mais pleno possível dos pontos especiais de fraseado, ornamentação e andamento que estavam associados à música quando foi ouvida pela primeira vez. O intérprete tem todo o direito de decidir por si mesmo se é melhor esquecer alguns desses pontos particulares, mas deve pelo menos estar consciente de que já existiram e de que, em certa época, foram considerados um traço essencial de uma interpretação agradável (2002, p.212-3).

Para Dart, dois fatores essenciais numa interpretação são que ela seja idiomática e tenha estilo. O autor também defende que cabe ao intérprete, uma vez consciente dos principais valores históricos associado ao repertório, decidir quais destes valores estarão presentes em sua interpretação.

No sentido de ser idiomático, proponho que haja uma interface entre o instrumento tocado e o para qual a música foi composta. No caso dos instrumentos de

corda dedilhada, muitos aspectos mecânicos e típicos das cordas pulsadas são compartilhados, inclusive o violão. Em relação a outros instrumentos, esta interface é tratada no livro *Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France* (1987) de David Ledbetter, em que o autor descreve procedimentos transcrpcionais entre alaudistas e cravistas franceses no século XVII. Em vias de deixar a música idiomática no novo instrumento, inúmeras técnicas são empregadas, como adição e supressão de textura, preenchimento de acordes e alteração da condução melódica.

O segundo ponto é que haja uma preocupação com o estilo. Estilos nacionais (francês, italiano), estilos composicionais (dança, peças instrumentais, peças vocais), estilos culturais (*Stile brisé*, estilo galante, *Sturm und Drang*), pois o conhecimento histórico nos propicia uma visão sobre música e estilo de época, ou seja, conhecimento das características culturais e musicais que localizam o repertório em sua época (tempo e espaço). É prudente notar que há uma diferença entre o que hoje é chamado de estilo de época e o que os músicos dos sécs. XVII e XVIII entendiam por estilo³.

Segundo os escritos de Jorge Albuquerque Vieira (2008), o que caracteriza a arte enquanto forma de conhecimento é que o artista explore possibilidades do real. Isso significa ir além das fontes materiais objetivas, significa recriar maneiras de se ouvir e se expressar através do repertório. No caso da interpretação musical, ao reinterpretar um texto musical, entendo que haja uma ressignificação dentro da experiência musical na relação entre músico, público e obra. Este é o terceiro ponto que defendo.

A música barroca oferece essa possibilidade, especialmente em duas vias. A primeira parte de que seus aspectos notacionais são menos específicos que a notação musical dos últimos cem anos, o que leva o intérprete a colocar-se de maneira mais enfática ao ser obrigado a realizar sua interpretação de fatores como dinâmica, ornamentação e andamento. A segunda via é o acesso a outros modos de entender a música pela documentação histórica, que ao ser analisada pela mente contemporânea, oferece a possibilidade de inúmeras recombinações entre esses dois mundos, tanto do ponto de vista macro, como observado nas abordagens da reconstrução e da recriação histórica, como os pequenos fatos que vêm à luz no meio acadêmico de tempos em tempos, e que proporcionam o estabelecimento de novas relações de significados com o repertório específico pesquisado. É neste aspecto que o acesso às fontes históricas possibilita a

³ Cf. PAOLIELLO, Noara. Os *Concertouverures* de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto.2011. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2011

realização de abstrações, cabendo ao músico prático a recriação artística dos fatores historicamente indeterminados pelo atual estado da arte.

1.1.6 Considerações sobre a escolha do instrumento

Nesta seção elaborei a ideia de que a partir do paradigma entre a *performance* historicamente orientada e o uso de instrumentos de época, constrói-se uma divisão simbólica e de filiação entre instrumentistas que compartilham o mesmo repertório. Isto ainda é evidente mesmo nos casos em que instrumentistas modernos lançam mão das abordagens interpretativas provenientes das práticas historicamente informadas, como leitura de fontes primárias, tanto tratados como manuscritos musicais e técnicas de interpretação. O interesse em retomar o momento de criação, consolidação e críticas internas do Movimento permitiu compreender historicamente como foram construídos culturalmente certos valores deste repertório que possibilitou a abordagem destes valores criticamente.

Examinei o texto de alguns dos principais teóricos do Movimento, situados em três gerações distintas. Pude concluir que a formação deste paradigma se situou no final dos anos de 1960, momento este em que o Movimento passou a ser largamente reconhecido como uma nova linha dentro das Práticas Interpretativas e alcançou razoável sucesso comercial dentro da área de música erudita. Como uma marca registrada neste primeiro momento estava o conceito de ‘autenticidade’, que remete ao ideal de reconstrução histórica dos parâmetros da *performance* como ouvida na época da composição da música. Conforme apontou Dreyfus (1983), este é um conceito objetivista da música. Mesmo após décadas de questionamento deste ideal, a pesquisa de Ornoy (2008) mostra que quase metade dos protagonistas da Música Antiga ainda se identificam com este ideal, e que muitos músicos práticos não têm se atualizado ideologicamente e absorvido as críticas feitas ao Movimento nos últimos anos.

Tal circunstância não impede os instrumentistas modernos de produzirem conhecimento artístico e científico relevante para a área, conforme aponte na introdução com os trabalhos de Hoppstock (2010), Nogueira (1987), Yates (1998) e Rolfhamre (2010).

Ornoy (2008) ainda comenta sobre as questões práticas dos intérpretes e como esse pragmatismo se sobrepõe a decisões teóricas ou de cunho ideológico. Neste sentido, Haynes nos oferece um exemplo típico do florescimento do Movimento:

Usar uma diferente afinação em estilo de época tinha outro efeito também: fez com que fosse virtualmente impossível misturar instrumentos Românticos e Barrocos no mesmo grupo musical. Isto por sua vez forçou músicos a escolher entre os dois, se definindo como ‘moderno’ ou ‘histórico’; havia uma barreira simbólica, levantada pela mundana realidade da afinação (HAYNES, 2007, p.44).

Em relação às críticas elaboradas por Richard Taruskin (1995), pensar na questão arte/ciência levantada nesta seção permite um novo olhar sobre as críticas ao movimento que ele fazia. Se analisarmos atentamente, elas seguem em duas vertentes. Uma crítica em relação ao poder e autoridade que um grupo de pessoas detêm sobre determinado contexto musical e uma segunda crítica de interpretação, quando ironiza uma *performance* típica. Neste caso, sua crítica é de ordem artística e direcionada à base ideológica sobre o qual o autor descreve que essas interpretações são elaboradas.

A revisão crítica empreendida proporcionou o direcionamento para os elementos provenientes da *performance* historicamente orientada para a constituição da base de transcrição e interpretação musical apresentadas neste trabalho. A seguir, será visto como a relação entre instrumento e obra se estabelecia historicamente nas práticas das cordas dedilhadas no Barroco e como essas evidências podem contribuir para a nossa prática de transcrição.

1.2 Considerações sobre a flexibilidade na escolha do instrumento para peças musicais no período barroco

Nesta seção, atento para o fato de que a escolha do instrumento no período barroco é composta de fatores práticos e flexíveis e que a ideia de obra específica para cada instrumento não era vigente nas práticas interpretativas desta época. Para isso, foi feito um breve recorte de peças transcritas no período barroco por compositores como J. S. Bach, S. L. Weiss, Santiago de Murcia, G. P. Foscari, e J. J. Quantz. As peças revistas têm como ponto de partida (a obra para o instrumento original) ou como ponto de chegada (a obra para o instrumento para o qual foi transcrito) da transcrição um dos instrumentos de corda dedilhada previsto no recorte desta dissertação.

Será evidenciado que os instrumentistas de corda dedilhada do período e seus pares mantinham uma prática de troca de repertório através das transcrições e portanto, não tinham como conceito estabelecido a associação de peças musicais a um instrumento específico que deveria ser o mais indicado e correto de executá-la. Um dos critérios para uma transcrição musical bem sucedida era a presença de idiomatismo do instrumento de chegada. Isso evidencia outro aspecto no entendimento da peça musical: ela poderia sofrer alterações do número de vozes, adição ou supressão de acordes, ornamentos e elementos idiomáticos e conservar sua identidade e qualidade artística reconhecida pelos profissionais de alto calibre da época (conforme menção aos compositores acima).

Conforme analisado, muito se especula sobre a importância de usar instrumentos de época para a música barroca hoje em dia. Ao revisar o repertório e as práticas interpretativas históricas da guitarra barroca, do alaúde barroco e da teorba, deparei-me com duas questões referentes a como os compositores e instrumentistas lidavam com o material musical: a flexibilidade do material composicional e a flexibilidade do meio instrumental.

A flexibilidade do material composicional se refere ao fato de que muitas ideias musicais eram reaproveitadas pelo próprio compositor para diferentes peças musicais. É um fato conhecido que J. S. Bach emprestava material composicional de si mesmo e de outros compositores e os trabalhava de diversas maneiras. Isso inclui modificações no material musical no âmbito de timbre, idioma, técnica e possibilidade textural dos instrumentos.

A flexibilidade do meio instrumental se encontra em vários aspectos da prática histórica do período investigado. Foram encontradas peças sem instrumentação definida, como a *Arte da Fuga* (BWV 1080) de J. S. Bach. Há peças solistas com duas opções de instrumento para se tocar, como o *Prelúdio, Fuga e Allegro* (BWV 998) de J. S. Bach em que o compositor indica que a peça é para cravo ou alaúde. Foram descobertas também peças que podem tanto ser tocadas por um solista ou por um grupo de câmara, a exemplo das sonatas 12 S-C17 e 21 S-C27 de S. L. Weiss (CARDIN, 2006 vol.1 p.6).

Mas é nas transcrições que pode ser verificada a relação entre meio instrumental e o material composicional e como se transformam nas práticas musicais da época. Exponho como exemplo as três peças de alaúde de Bach com entabulações (BWV 995, 997 e 1000). A primeira tem uma versão para violoncelo (BWV 1011), uma a versão

para alaúde em partitura e uma versão em tablatura feita por um alaudista profissional (CF. HOPPSTOCK, 2010, p.43-47). Pode-se notar claramente a adaptação idiomática no âmbito da composição da versão de violoncelo para a partitura do alaúde, pois foram encontradas adição de linhas no baixo, maior preenchimento de acordes e pequenas adaptações de linhas melódicas. Do ponto de vista da prática interpretativa, nota-se ainda mais adaptações da versão autógrafa em partitura para a versão em tablatura, já que nesta o autor adiciona ornamentos e ligaduras e faz adaptações no texto que deixam a música mais idiomática e de mais fácil execução. Na entabulação da *Fantasia* (BWV 997) também se encontram adaptações do texto devido à grande dificuldade técnica de se executar a peça ao alaúde e na Fuga (BWV 1000, derivada da obra para violino BWV 1001), o compositor adiciona dois compassos logo na primeira exposição do sujeito, além de pequenas variações melódicas devido à adição de mais vozes durante a peça.

É possível concluir que o processo de transcrição nesta época envolvia adaptações de ordem composicional, como adição ou subtração de textura, e de ordem idiomática, tanto no sentido de dar à peça características da linguagem do instrumento como de deixá-la tecnicamente mais acessível, principalmente em trechos que seriam impraticáveis sem uma alteração no texto. Conforme explica Yates,

Claramente, em seus próprios empréstimos, os músicos barrocos raramente, ou nunca, se lançavam sobre uma transcrição no sentido absoluto (ex. uma tradução nota a nota). Ao contrário, uma orientação idiomática e, em alguns casos, uma transcrição muito livre era a norma. Uma abordagem prática, utilitária era realizada, não tanto com um respeito quase religioso pelas intenções do compositor, mas por uma adaptação irrestrita e funcional do original, e para a expressão própria do instrumento (YATES, 1998, p.156).

Essa prática mencionada se encontra profícua em todo o repertório analisado, tanto geograficamente entre os diversos países quanto entre os instrumentos analisados. Ainda envolvendo o alaúde barroco, foi encontrada a transcrição de J. J. Quantz da Courante da *Suíte IX* de S. L. Weiss. Santiago de Murcia (1732) transcreveu uma série de peças de Corelli para a guitarra barroca. E entre os próprios instrumentos de cordas dedilhadas foi encontrada a transcrição de Foscariini na guitarra barroca de peças de teorba de Piccinini.

Nas transcrições, a manutenção do idiomatismo do instrumento original não é o aspecto mais relevante, pois a prioridade é a peça ser idiomática para o instrumento em que está sendo tocada (o que pode requerer uma adaptação da peça para tal finalidade). A escolha do instrumento tem como fator aspectos práticos. Tocar uma peça em um ou

mais instrumentos, com o encordoamento que for possível (tripa ou arame), com o instrumento que tiver em mãos.

O instrumentista de hoje preserva uma certa fidelidade em relação a instrumentos de época, mas a associação de um repertório com um instrumento específico não é uma questão de fidelidade histórica. Se a característica da época é a flexibilidade quanto à instrumentação, conclui-se que o rigor em relação à escolha dos instrumentos fere uma das mais importantes características da prática musical da época. Nas cordas dedilhadas e na relação que seu repertório estabeleceu com outros instrumentistas durante o Barroco, os aspectos pragmáticos da vida musical se sobressaíam e alimentavam a criatividade de compositores e *performers*. Dreyfus complementa essa ideia quando afirma:

A reconstrução dos instrumentos originais comprovadamente usados por um compositor medieval, renascentista ou barroco é tomada como essencial para o significado da música antes que a ideia de instrumentação essencial ser historicamente operável (DREYFUS, 1983, p.301).

O autor critica essa associação se construída sob uma lógica histórica equivocada. As exigências práticas de um músico no período barroco impediam tal conservação de meios, já que a prática musical era subordinada à igreja e às cortes e havia grande circulação de músicos entre as diversas regiões.

Na próxima seção abrirei o diálogo entre a música barroca e o violão através de seus antecessores, suas relações idiomáticas e tradições interpretativas.

1.3. Das particularidades interpretativas dos instrumentos de corda dedilhada e sua relação com o violão

Nesta seção, relaciono o violão com os instrumentos de cordas dedilhadas do período barroco do ponto de vista idiomático e estilístico. Em uma comparação geral e inicial, existem algumas diferenças como o violão clássico ter encordoamento simples (uma corda por ordem), as notas terem maior ressonância e a mecânica do instrumento ser um pouco mais pesada.

Por outro lado, são instrumentos da mesma família, que compartilham a mecânica mais elementar, como dedilhar com a mão direita e pressionar cordas com a mão esquerda, ou seja, algumas técnicas estilísticas desses instrumentos são muito

similares, como o arpejamento na mão direita, ligaduras de mão esquerda e a chamada *campanela*.

1.3.1 Cordas soltas e *campanela*

Campanela é o nome dado a um efeito típico dos instrumentos de corda dedilhada que consiste na execução de cada nota de uma passagem melódica, geralmente escalar, em uma corda diferente, assim criando um efeito de sinos, o que permite que cada uma dessas notas tenha sua ressonância aumentada e se sobreponha às outras notas da passagem. No caso, a diferença entre o violão e os outros instrumentos, em termos efetivos, seria a afinação, pois é uma técnica que depende largamente do uso de cordas soltas. Isso se torna mais claro quando comparado com o alaúde barroco ou a teorba, cujas cordas soltas diferem das do violão em afinação tradicional.

Este elemento parece ser menos comum ao violão, que é um instrumento vinculado tecnicamente aos parâmetros clássico-românticos cuja tradição prima pela linearidade e manutenção do timbre de melodias, com tendência a realizar uma melodia em apenas uma corda. No caso de uma corda solta fazer parte de uma linha melódica, esta nota é atacada pela mão direita com um toque tal que o timbre desta nota irá remeter e se fundir em uniformidade com o restante da linha melódica. Esta técnica contrasta com a exuberância de timbres em uma mesma linha melódica típica dos instrumentos barrocos, na mistura de cordas pressionadas com cordas soltas em diferentes ordens, com diferentes dobramentos de oitava e diferentes materiais para a mesma ordem (tripa e aço). Yates, ao comentar sobre essas duas abordagens, diferencia digitação melódica de digitação harmônica, priorizando o uso de cordas soltas e sobreposição de notas na melodia (YATES, 1998, p.102). Vale ressaltar que essa é uma escolha técnica por parte do violonista, que pode se aproximar da exuberância de timbres e efeitos nas linhas melódicas, sem deixar de ser idiomático em seu próprio instrumento.

Esta escolha se deve em parte também à abordagem da digitação de mão esquerda. Em primeiro lugar, observa-se que em uma transcrição comum, grande parte da adaptação para exequibilidade do texto musical cabe à digitação. A escolha de digitação que privilegia uma abordagem ou outra da melodia, conforme explicitado acima, se referencia em valores diferentes sobre interpretação musical.

Em segundo lugar, durante a revisão bibliográfica, pude constatar que os instrumentos de cordas dedilhadas concentram sua digitação na primeira posição, o que permite o uso extensivo de cordas soltas e em caso de segunda ou terceira posição ainda utilizam cordas soltas nas frases musicais. O violão, conforme transcrito comumente acaba utilizando igualmente a primeira e a segunda posição, mas com maioria esmagadora de cordas pressionadas em detrimento das cordas soltas. Essa concepção enfatiza uma coerência melódica (ou uma digitação melódica) pouco encontrada em instrumentos de corda dedilhada do período em questão. Conforme Cardin, a utilização de várias cordas para execução de uma melodia e o uso de cordas soltas no alaúde barroco oferecem ao mesmo tempo “um discurso musical coerente - algumas melodias evidentes - e um mosaico de fugazes nuances interiores devido ao fato de que elas são muito complexas para serem explicitamente percebidas” (CARDIN, 2006, vol.4, p.5). Segue um exemplo ilustrativo:

Ex.1 – Sobreposição de notas no alaúde barroco

Concordo com o autor ao considerar que a música para este instrumento leva em conta não só o desenho melódico evidente, devido à digitação e ao uso de cordas soltas, mas uma série de linhas adicionais sobrepostas dentro dele. Este é um princípio percebido no repertório para guitarra barroca e teorba igualmente, sendo idiomático também ao violão, de acordo com a abordagem da transcrição.

Por fim, aponto ainda que o uso exacerbado de cordas soltas, ferramenta que através da *scordatura* está aliada à minha proposta de transcrição, remetendo a uma maior facilidade e probabilidade do uso de ornamentos e ressonâncias naturais ao instrumento, além de maior facilidade na execução técnica das peças, argumento também levantado pelo alaudista e tratadista do século XVII Thomas Mace, ao defender a facilidade com que se pode aprender a tocar o alaúde (MACE, 1676, p.42).

1.3.2 Ligaduras

Os sinais de ligadura nas fontes primárias revisadas ora se encontram de maneira abundante, ora são inexistentes. Essa grande diferença de razão desses sinais se dá ao papel proeminente que o intérprete tinha na decisão de articulação das peças do período. Para Philip Hii (2011), as articulações não seguem padrões de simetria e estão bastante ligadas a considerações técnicas.

Uma falácia comum defendida por muitos pedagogos e performers modernos, nomeadamente, que padrões motivicos semelhantes devem ser articulados de maneira igual. Há forte indícios de que o contrário é verdadeiro, que considerações técnicas parecem ter maior prioridade que as musicais em determinar a colocação de ligados (HII, 2011, sem n° pág.).

O autor continua ao considerar que por vezes os compositores adotam padrões simétricos localizados, mas essa não é a tendência geral. Ele completa que existem outros fatores mais relevantes como a facilitação técnica provida pelo ligado, acentuações rítmicas e convenções, como um ligado servindo para enfatizar o começo de frases musicais (HII, 2011, sem n° pág.). Michel Cardin faz uma comparação dos ligados com outros elementos notacionais de época e comenta:

Isso nos leva a acreditar que neste período musical os ligados eram tratados à semelhança do baixo contínuo, com grande precisão durante certas passagens de clara importância expressiva, mas de outra maneira presentes de maneira indiferente, deixando muitas decisões a critério do intérprete (CARDIN, 2006, vol. 6, p.3).

Para Cardin, além de existir um aspecto estético na escrita manuscrita que faz com que as articulações escritas não sejam exatas em muitos casos, há o que ele chama de “imprecisão deliberada” nas caligrafias dos manuscritos de Weiss, tornando-as meras sugestões ou “ideias gerais de ligaduras”. Estas variações ocorrem entre versões da mesma peça e cabe mais uma vez ao intérprete a responsabilidade técnica e estética da elaboração de ligaduras. (CARDIN, 2006, vol.1, p. 9 e vol. 6, p.3)

Já no âmbito da transcrição, vários autores tentaram uma elaboração teórica sobre as funções de ligaduras. Stanley Yates categoriza os ligados de mão esquerda em três maneiras: técnicos, de textura e fraseológicos.

Ligados técnicos são usados simplesmente para ajudar a mão direita na execução de passagens rápidas. Ligados de textura aliviam a

monotonia de passagens constantemente articuladas de notas de mesmo valor, particularmente quando pode não ser possível proporcionar variedade suficiente de toques apenas com a mão direita. Ligados fraseológicos são definidos de acordo com seu efeito musical (YATES, 1998, p.163).

Em sua dissertação, Thiago Freitas (2005) trata de interpretar e classificar os tipos de ligaduras na partitura da *Chaconne* (BWV 1004) de J. S. Bach. O autor primeiramente divide o trabalho em ligaduras longas e ligaduras curtas, e estas também caem na categoria de função mecânica e indicação de acentuação rítmica. As ligaduras longas têm mais relação com o que Yates chama de "ligados fraseológicos" e sua interpretação técnica passa por outras conjecturas.

Como aponta o trabalho de Freitas (2005), há muitas relações dos sinais de articulação em partitura com a interpretação de transcrições ao violão. Yates (1998) encoraja o *performer* de suas edições a modificar os sinais de articulação em transcrições ao adaptá-los ao violão, já que também considera que a maioria das ligaduras de mão esquerda, no repertório de alaúde barroco e de guitarra barroca, são técnicas (mecânicas) ou de textura. Como a proposta deste trabalho inclui a leitura direta a partir de fontes primárias, a decisão sobre as ligaduras se assenta numa base mais sólida e nossa digitação é mais similar aos de instrumento de época, o que permite compreender e interagir com o que Cardin considerou como "fluxo da caligrafia", o gesto da escrita que se transforma em gesto musical (CARDIN, 2006, vol. 6., p.2).

1.3.3 Ornamentação

A prática da ornamentação está intimamente ligada à interpretação do repertório de cordas dedilhadas no período barroco. Porém, nas edições de época, há também uma disparidade entre manuscritos muito ornamentados e outros praticamente sem ornamentação. Parto do pressuposto de que esta é uma questão editorial, já que ambos os tipos de publicação fazem parte de uma tradição musical no qual o texto musical é preenchido com bastantes ornamentos durante as execuções das peças.

Em seu artigo *Performance Practice Technique for the Baroque Lute: An Examination of the Introductory Avertissements from Seventeenth-Century Sources*, George Torres (2003) compilou e traduziu para o inglês cinco prefácios (*Avertissements*) de edições musicais francesas dos últimos 30 anos do séc. XVII:

Pièces de luth (Denis Gaultier, 1670), *Livre de tablature* (Denis e Ennemond Gaultier, 1672), *Pièces de luth en musique* (Perrine, 1680), *Pièces de luth* (Jacques Gallot, 1684) e *Pièces de luth* (Charles Mouton, 1698). Estes prefácios estão entre os poucos textos instrutivos escritos por autores franceses da época e, apesar de pouco sistemáticos e discordantes entre si, mostram a variedade de aspectos interpretativos que podiam estar notados na tablatura. Os autores se preocupam principalmente com a interpretação dos sinais escritos, padronizados como figuras de ornamentações (*Agréments*).

A maioria das edições modernas para violão que se propõem a discutir ornamentação foca na decodificação destes códigos na partitura, à semelhança de famosos tratados de época, já que, por ser possível a padronização destes sinais, podem ser entendidos como figuras específicas (YATES, 1998, KOONCE 1989, HOPPSTOCK, 1998). O resultado desta investida pode ser visto nas execuções do repertório barroco ao violão dos últimos anos, em que há uma ênfase na correta execução destes ornamentos pontuais⁴. Porém, por mais que estes mesmos trabalhos incitem o intérprete a adicionar ornamentos em repetições de partes e acrescentar seus próprios embelezamentos, pouco dessa orientação chega à prática nas interpretações de peças do barroco ao violão. Talvez, não seria mal fazer uma edição como o *Manuscrito Saizenay*, repleta de ornamentação para situar melhor os intérpretes da atualidade sobre a adição de ornamentos. Um exemplo de tal abordagem se encontra na *Angloise da Suíte XIII* de S. L. Weiss ornamentada por Michel Cardim e exposta em seu artigo *Ornamentation principles and examples, or “How I embellish an Angloise by Weiss”* (CARDIN, 2006, vol.5). Neste artigo, o autor cita 22 tipos de ornamentos, dos quais quatro são úteis especialmente para a repetição de partes: *Trait*, *Coulade*, *Passage* e *diminuições* (Idem, p.2).

Uma abordagem contemporânea sobre a ornamentação é encontrada em Stanley Yates, para quem:

Ao adicionar ornamentação, é necessário compreender que a ornamentação é multifuncional. Em níveis estruturais maiores, a ornamentação serve para enfatizar a concepção formal de um movimento, marcando cadências, fornecendo identidade temática ou motívica e apoiando padrões de acentuação métricas. Ao nível do fraseado melódico, a ornamentação fornece variedade rítmica e de articulação, e aumenta o impulso, o acento, a ênfase e encerramento [da frase]. A ornamentação também pode ser retórica ou de afeto,

⁴ Um outro exemplo dessa prática é a monografia de Amadeu Rosa (2010), *O violão e a ornamentação nas obras de François Couperin: um estudo sobre a técnica do ornamento barroco aplicada ao violão*, em que o autor transcreve para o violão a tabela de ornamentos de François Couperin.

proporcionando um gesto expressivo dramático ou um lampejo brilhante de virtuosismo. Adicionar ornamentação, então, é uma questão de combinar o ornamento para a função. (YATES, 1998, p.169)

O primeiro tipo de ornamentação classificado pelo autor costuma vir escrito na notação musical. O segundo tipo é apoiado nas cordas dedilhadas por efeitos idiomáticos de ligados de mão esquerda e arpejamentos diversos. O terceiro tipo, e de maior responsabilidade interpretativa, está relacionado à adição de ornamentos pelo intérprete e ao papel do intérprete na execução da peça musical.

Na execução ao violão, as dificuldades técnicas que inibem o extensivo uso de ornamentação são a digitação de mão esquerda nas transcrições, que mesmo sem o uso de ornamentos possuem trechos tecnicamente tortuosos. Outro fator de dificuldade é a tensão das cordas, que para maior projeção do som são feitas de material mais duro e tenso, o que dificulta a execução de trechos leves como os ornamentos.

1.3.4 Relação de afinação entre as cordas

Os instrumentos de cordas dedilhadas foram ao longo de sua história afinados de diferentes maneiras. Cada afinação representa um conjunto de valores estéticos e direciona as características idiomáticas e de repertório do instrumento de corda dedilhada. A guitarra barroca e as seis primeiras ordens da teorba são afinadas em quartas, com a adição de um intervalo de terça maior. As demais ordens da teorba, os bordões graves, são afinados diatonicamente de acordo com a tonalidade da peça. O alaúde barroco é afinado em terças, formando o acorde de Ré menor nas seis primeiras ordens, com a adição de duas quartas entre as tónicas e quintas oitava abaixo, e para os bordões graves é afinado diatonicamente. O violão é afinado em quartas com a adição de um intervalo de terça maior⁵.

Porém, é corrente para cada um destes instrumentos ter sua relação de afinação alterada, tanto para se adaptar a uma tonalidade diferente, como para possibilitar digitações diferentes na mão esquerda ou até para possibilitar uma proposta de organização de sons diferente da concepção padrão do instrumento. *Scordatura* é o termo que designa uma afinação diferente da padrão em instrumentos de corda. Tal procedimento é encontrado no repertório ocidental para cordas dedilhadas desde o séc.

⁵ Para maior detalhe sobre as afinações padrões destes instrumentos, ver Anexo I.

XVI (BOYDEN *et al*, 2014). No entender de James Tyler, o uso da *scordatura* em instrumentos de corda dedilhada está intimamente ligado ao uso da tablatura (BOYDEN *et al*, sem n° pág, 2014). Para este trabalho, a importância da relação de afinação e o possível uso de *scordaturas* ganham destaque, pois favorecem a alteração da tessitura do violão e certos aspectos interpretativos como o uso de cordas soltas e as diferentes possibilidades de digitação de mão esquerda. No item 1.4 classifiquei os diferentes tipos de transcrição para o violão de acordo com o método utilizado e com a necessidade de alteração da afinação padrão do violão.

Uma outra característica específica dos instrumentos de corda dedilhada é a afinação reentrante, em que as cordas (ou ordens) do instrumento não estão ordenadas do mais grave para o mais agudo. Segundo Graham Wade, este é “um termo utilizado para descrever a afinação de um instrumento de corda em que as cordas sucessivas estão afinadas não em sucessivas notas mais agudas, mas em um padrão de intervalos ascendentes e descendentes” (WADE, sem n° pág, 2014). Dois dos instrumentos pesquisados neste trabalho, a guitarra barroca e a teorba, apresentam essa característica cujos comentários específicos são apresentados em seus devidos capítulos. A afinação reentrante é comumente utilizada na primeira ou última corda (ou ordem) do instrumento, o que impõe um efeito de compressão de registro, se comparado com uma afinação não reentrante. Essa compressão pode fazer com que diferentes registros melódicos (como baixo e tenor) sejam comprimidos em uma mesma oitava, criando um efeito de timbre e colorido bem característicos e incorrendo frequentemente no cruzamento de vozes e em conduções de vozes pouco usuais segundo as regras estritas. Este efeito característico também foi obtido ao violão em minhas transcrições, tanto ao lançar mão da afinação reentrante, como ao comprimir o registro de certos trechos ao adaptá-los ao violão.

1.4 Métodos transcritivos

Para os propósitos deste trabalho, utilizo a definição de transcrição como a adaptação de uma peça musical para um meio instrumental diferente. Inúmeros autores se debruçaram sobre o assunto e o termo, sendo necessário alguns esclarecimentos a respeito de seu uso (Cf. BORÉM, 1998; BOYDEN, 2014; SOUTO, 2010). Dos nove trabalhos brasileiros sobre o tema, oito usam o termo transcrição para se referir a este

mesmo processo. Da terminologia em língua inglesa, foram encontrados dois termos que serão traduzidos como transcrição, *Arrangement* e *Transcription*. O primeiro, *Arrangement*, é em geral entendido conforme a nossa definição, a transferência do meio instrumental que executará uma peça, com a possibilidade de alterações e adaptações do texto musical (YATES,1998). A segunda definição, *Transcription*, é geralmente empregada para designar o processo de transferência de notação, como da tablatura para partitura, sem que um meio instrumental esteja necessariamente envolvido. Denomino este processo de transcrição de notação. E ainda, o termo *Transcription* pode se referir a uma transcrição ideal, em que não há nenhuma alteração ou adaptação do texto original. Denomino este processo de transcrição nota-a-nota. É interessante notar que a transcrição de notação pretende, por vezes, ser uma transcrição nota-a-nota, mas este processo ‘objetivista’ raramente se dá sem que escolhas de ordem interpretativas sejam feitas (Cf. SOUTO, 2010).

1.4.1 Análise e proposição

Uma vez estabelecidas as perspectivas teóricas sobre transcrição e a relação do violão com instrumentos do período barroco, passo agora a examinar algumas maneiras pelas quais essa música foi transcrita para o violão nos últimos 30 anos. Dentro da especificidade desta revisão bibliográfica, a reunião e qualificação dos diferentes métodos de transcrição, foi estabelecido um filtro de classificação destes métodos de acordo com a alteração de afinação no violão (*scordatura*). Os métodos de transcrição analisados podem ser organizados em cinco categorias: **Nota-a-nota**, **transcrição comum**, **afinação por peça**, **transcrição por afinação** e **transcrição direta do original**.

O primeiro tipo, a transcrição **nota-a-nota**, trata de uma tradução das notas escritas na tablatura para a partitura. A preocupação principal deste método é que o texto musical se torne acessível para quem lê partitura, não apenas para quem lê tablatura. Isso não significa que a peça transcrita para notação comum seja executável em outro instrumento, pois o principal foco é elucidar em partitura o conteúdo harmônico, melódico e rítmico das peças. Este tipo de transcrição se volta para analistas ou para músicos interessados em visualizar o conteúdo harmônico, melódico e rítmico das peças em partitura.

O exemplo para o contexto do repertório analisado foi a edição *Involatura di Liuto* de Ruggero Chiesa, a partir do Manuscrito de Londres de S. L. Weiss, que apesar de declarar a transcrição como sendo para violão e alaúde barroco, preservando todas as notas do *Manuscrito de Londres*, é de difícil transposição técnica e não deixa nenhuma indicação sobre execução ao violão, pois as digitações e até a ideia de afinação se baseiam no alaúde barroco (CHIESA, 1985, p.1-2). As obras editadas e apresentadas por este autor são em grande parte intocáveis ao violão ou, quando possível, feitas de maneira que se perde a conexão de linhas melódicas e a capacidade de se executar os ornamentos indicados, devido à grande dificuldade técnica que um texto musical não adaptado traz para o violonista. Um outro repertório transcrito dessa maneira costuma ser o de guitarra barroca, como o *Códice Saldívar* de Santiago de Murcia editado e transcrito para partitura por Craig Russell tendo por preocupação realizar as partes notadas em cifra (1995). Só que no caso de transcrever as peças deste instrumento para o violão, este transcritor usa a notação em partitura com os baixos à maneira do violão e com outras ferramentas de transcrição, que será visto no Capítulo 2, e que remetem à transcrição comum. James Tyler (2011) também dispõe dessa ferramenta ao lado da edição da tablatura. Dessa maneira pode-se acessar a mesma peça por diferentes modos de notação. No repertório para teorba este procedimento também é usado, já que as linhas melódicas que ocupam cerca das cinco primeiras ordens do instrumento, ao serem reduzidas para partitura, podem ser executadas por duas ou três cordas agudas no violão. Com isso, perde-se uma série de efeitos, como o de linhas melódicas distribuídas por várias cordas, uma das características principais do instrumento que segundo nossa hipótese se encaixa bem ao violão. Importante lembrar que embora este método não seja direcionado à execução em outro instrumento que não o original, e nos deixa mais afastados da concepção de notação da época, ele é preferido quando da análise do repertório por musicólogos e também é uma fonte confiável para violonistas fazerem suas próprias transcrições sem necessariamente se aventurarem nas edições em tablatura.

A segunda maneira de se proceder na transcrição, denominada neste trabalho como **transcrição comum**, é a transcrição direcionada para violonistas, escrita em partitura, em geral apenas com as articulações e ligados que são executáveis no violão. As principais ferramentas deste método são a mudança de tonalidade da peça para uma tonalidade que melhor se adapte ao violão e transposição de oitava de baixos que estão além da tessitura deste instrumento. Exemplos bem sucedidos deste nicho são *The Solo*

Lute Works of Johann Sebastian Bach de Frank Koonce (1989), *Anthology of selected pieces de S. L. Weiss* de Raymond Burley (1993) e a antologia *The Baroque Guitar* de Frederick Noad (2000). Para o repertório de guitarra barroca esta transcrição funciona facilmente, em geral transpondo oitava abaixo as notas tocadas na 5ª ordem do instrumento (de lá2 para lá1). Este é o tipo mais comum de transcrição e conforme apontado na introdução, não supre a demanda por repertório que não se adapta tão facilmente, como o de alaúde barroco francês e o de teorba. Por este motivo, o repertório para outros instrumentos como cravo, violoncelo e violino são preferidos, especialmente de J. S. Bach. No caso do repertório para instrumentos de outras famílias, uma série de novos procedimentos de transcrição é proposta, a exemplo do excelente capítulo de Stanley Yates, *Arranging, interpreting and performing the music of J. S. Bach* (1998, p.147-187).

Muitas das transcrições a partir deste método exigem do instrumentista um avançado nível técnico, devido à dificuldades de mão esquerda. Pelo mesmo motivo, abre-se pouco espaço para ornamentação. O uso de recursos como *campanela* e articulação por ligados podem comprometer a execução por questões técnicas (difícil manter uma coesão de articulação e *legato*), mas se encontram em muitas execuções e podem ser elaborados a partir dessas edições comuns, mudando-se a digitação. Em geral, essa abordagem não parte de uma concepção historicamente informada, apesar de muitos violonistas desenvolverem trabalhos nessa linha como Tilman Hoppstock, Kevin Gallagher, Stanley Yates e Per Farstad.

Assim como as técnicas de Yates, dois procedimentos também encontrados que são favoráveis ao repertório do transcritor são: adaptação da tessitura com a finalidade de evitar trechos demasiado agudos, como em Hoppstock (*Apud FUNCK, 2006*) e a utilização das duas cordas mais graves do violão na transcrição de obras a partir da guitarra barroca com bordões, conduzindo as vozes mais eficazmente, procedimento desenvolvido na graduação por mim e pela profa. Dra. Gisela Nogueira e comentado com mais detalhes no Capítulo 2.

Uma terceira categoria da abordagem da transcrição, que surge dos desdobramentos do método anterior, é a **afinação** do violão adaptada **para cada peça**. Esse conceito parte da constatação empírica de que algumas peças específicas têm sua execução técnica facilitada ou viabilizada pela mudança na afinação de até três cordas. A transcrição de Stanley Yates da *Suíte para violoncelo BWV 1011* de J. S. Bach se utiliza da 5ª corda afinada em Sol1 e a 6ª corda afinada em Ré1 (1998, p.92-118). A

transcrição de József Eötvös da *Suíte BWV 996* de J. S. Bach utiliza a 3ª corda em F#2 e a 6ª corda em Ré2. É importante lembrar que este método é eficiente em peças específicas do repertório, mas não estabelece uma teoria ou uma diretriz que subsidie futuras transcrições.

Uma mudança da afinação que de fato propiciou um ganho idiomático na adaptação do repertório foi a edição de Ansgar Krause (2011) da música de S. L. Weiss, que combina a mudança de afinação com o uso do capo com exceção da 1ª corda. Ele utiliza a 3ª corda em F#2 e a 6ª corda em Ré1, e o capo na segunda casa, evitando a 1ª corda. Este novo método deixa as quatro cordas mais agudas com a afinação do alaúde barroco. Segundo Krause, “este método oferece a maioria das vantagens de ressonância e facilidade técnica sem a necessidade do executante fazer muitos ajustes” (2011, p.18). Apesar de este ser um ganho idiomático considerável, a edição é de difícil leitura, pois com a digitação tendo que ser repensada em três cordas e a altura absoluta da nota escrita transposta em um tom, o executante se encontra face a novas dificuldades técnicas e de leitura. O resultado sonoro e a concepção das peças, porém, ganham novos ares, nesta abordagem que provavelmente irá influenciar novas transcrições deste repertório. Isto nos leva ao método seguinte, cuja elaboração feita por um brasileiro transpõe uma série de obstáculos e estabelece um novo modo de enxergar o repertório de alaúde barroco.

O quarto método é o de **transcrição por afinação**, procedimento que consiste em afinar o violão com a mesma relação de afinação do instrumento original, para o qual a peça foi inicialmente concebida. Este método foi largamente utilizado durante o séc. XX para o repertório de alaúde renascentista, *vihuela*, além da guitarra barroca (que já tem a mesma relação de afinação que o violão). Porém, em relação a estes instrumentos, basta que o violonista mude a afinação de uma corda apenas, como ao adaptar as peças para alaúde renascentista (de Sol2 para F#2). Este procedimento até há pouco não tinha sido testado em peças de alaúde barroco e de teorba para o violão de 6 cordas⁶. A primeira publicação que trata de transcrever por afinação uma peça de alaúde barroco remete a Rafael Borges (2007), em sua dissertação de mestrado intitulada *O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. Este trabalho, publicado com uma antecedência de quatro anos em relação ao trabalho

⁶Afirmção baseada em publicações e gravações.

de Krause (2011), elabora a hipótese de transcrever a *Suíte XIII* em Ré maior de S. L. Weiss, original na afinação de alaúde denominada Ré menor⁷, para o violão de seis cordas. O processo de mudança da afinação do violão, a *scordatura*, é conhecida e utilizada por instrumentistas de cordas dedilhadas por toda a história (TYLER, 2002; BORGES, 2007). A mudança mais perceptível do ponto de vista metodológico é que essa técnica propicia o acesso direto à tablatura e a leitura da própria transcrição na tablatura de alaúde barroco. Isso oferece ao intérprete um novo entendimento dos valores musicais transferidos para a escrita, como a maneira de se notar as figuras rítmicas, os ornamentos, além de ser um método cuja leitura é muito eficiente, já que a tablatura trabalha com a digitação da música no braço do instrumento. Esse é um ponto importante em que a dissertação de Borges avança sobre o trabalho de Krause, ao fazer com que a transcrição tenha uma leitura fluente e seja ainda mais idiomática em relação ao alaúde, já que não só as quatro primeiras cordas estão na mesma relação intervalar como as duas mais graves também. Esse tipo de afinação oferecido por Borges (dó3, lá2, mi2, Dó2, Lá1, Mi1) costuma ser utilizado em violões que tem mais do que 6 cordas, como em Rolfhamre (2010) ou como na execução de Mark McGrath (2010)⁸. Porém, no violão de seis cordas, Borges ainda estabelece algumas diretrizes básicas para se transpor os baixos oitava acima caso ultrapassem a tessitura do violão.

Para uma análise mais minuciosa deste método, destaco ainda os seguintes tópicos: mudança radical na afinação com *scordatura* em quatro cordas, aparente transposição automática do conteúdo das seis primeiras linhas da tablatura, leitura em tablatura e acesso a documentos de época, baixos transpostos em oitava de maneira automática, manutenção da tonalidade original das peças. Essa transcrição musical ainda necessita da feitura de uma edição com as alterações no baixo, mesmo que a nova edição seja apresentada na tablatura. O método misto de escrever a transcrição facilita a digitação (tablatura) e o entendimento melódico harmônico do material (partitura) (BORGES, 2007, p.51-102). Em relação ao método de Krause (2011) tem a vantagem de ser mais idiomático, de mais fácil leitura e também tecnicamente mais fácil, já que se aproveita da facilidade técnica que a digitação do alaúde barroco propicia, permitindo maior elaboração de ornamentação e articulação.

⁷ Para detalhes sobre esta afinação, veja Anexo I.

⁸ Vídeo disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=0_7zPGdJKRE>. Acesso em: 01 set. 2013.

Como Borges se preocupou especialmente na edição de sua transcrição da *Suíte XIII* de S. L. Weiss (p.51-102), pouco espaço foi direcionado para a discussão de técnicas que servem para além da peça transcrita, por exemplo, peças em outras tonalidades, transcrição de prelúdios, adaptação do texto musical em trechos problemáticos, preocupação com a coerência da linha melódica do baixo. Essas questões serão comentadas pormenorizadamente no Capítulo 3, da transcrição de obras do alaúde barroco.

O último método relacionado, o da **transcrição direta**, foi elaborado durante o período de pesquisa dessa dissertação e é apresentado pela primeira vez neste trabalho em primeira mão.

Este método dispõe da adaptação do violão de acordo com a relação de afinação do instrumento cujo repertório vai ser transcrito. Além disso, propomos técnicas de leitura e execução direta de edições de época ou edições modernas para os instrumentos de época em tablatura, sem a necessidade da confecção de uma nova edição musical. Este método se consolida na adaptação de algumas ferramentas de Rafael Borges e Ansgar Krause e da ampliação do repertório a que se estende (alaúde barroco da tradição alemã e francesa, guitarra barroca e teorba).

Defendo que o violonista deve lançar mão de diversos tipos de *scordatura* de acordo com o repertório que irá interpretar. A proposição abarca técnicas pouco invasivas, como no caso da expansão da *scordatura* sugerida por Rafael Borges (2007), e algumas que exigem troca de cordas, conforme desenvolvido nos Capítulos 2 para guitarra barroca e 4 para teorba. Também adoto o uso diversificado do capotasto, mesmo antes de entrar em contato com a edição de Krause (2011). Ao alaúde barroco, proponho a adaptação da 6ª corda do violão de acordo com a tonalidade da peça a ser transcrita, numa expansão e generalização do modelo proposto por Borges.

O método consistiu em testar a validade desta teoria em uma grande quantidade de peças (86 apenas de alaúde barroco), o que me permitiu, só no âmbito do alaúde barroco, expandir o trabalho de Borges sobre uma suíte e alguns exemplos esparsos do *Manuscrito de Londres* de S. L. Weiss para uma boa parcela da obra de S. L. Weiss e seus seguidores, para as obras em tablatura de J. S. Bach e para a música francesa do séc. XVII concebida para a afinação em Ré menor, expandindo a abrangência deste método transcritivo para o período de publicações entre 1650 e 1752. Esse processo permitiu ainda a elaboração de uma nova abordagem para a música escrita para teorba sob os mesmos moldes e princípios, repertório este carente de publicações para

violonistas. Desenvolvi neste trabalho a primeira publicação de um método de transcrição de peças de teorba para violão de seis cordas a partir da transcrição direta.

Os métodos avaliados durante a revisão bibliográfica apontaram em geral para uma transcrição também no âmbito da notação, da tablatura para a partitura, pois essa transferência de métodos notacionais envolve a mudança de uma série de valores e prioridades acerca dos elementos musicais que merecem maior destaque na notação musical (Cf. SOUTO, 2010). A transcrição de Rafael Borges tem como um de seus méritos a mudança dessa perspectiva para o alaúde barroco, propiciando ao instrumentista o acesso a toda uma cadeia de valores da música notada na tablatura, especialmente sua facilidade de leitura, sua rítmica geral, seus modos particulares de notação de ornamentos e articulações. Porém, Borges ainda se prendeu a um parâmetro do processo transcritivo que é a fabricação de novas edições como fruto da transcrição. Ora, esse entendimento deixa novamente nas mãos do transcritor o acesso ao texto musical de fonte primária e não trabalha processos de autonomia na transcrição musical.

A mudança mais notável da abordagem desta dissertação é justamente o de propiciar ferramentas que permitem um violonista ler diretamente de uma fonte primária em tablatura, já alterando as questões textuais necessárias, como as linhas do baixo, sem que seja necessário reescrever e editar toda a Suíte que for tocar. As técnicas específicas que permitem tal mobilidade se encontram nos Capítulos 2, 3 e 4. Uma vez estabelecidas as ferramentas necessárias para se fazer a transcrição a partir de cada um dos instrumentos mencionados neste trabalho, o método foi testado empiricamente em 119 peças. A principal consequência do método oferecido é ele poder ser utilizado para peças além das executadas durante o período de elaboração deste trabalho, o que permite a qualquer violonista fazer sua transcrição a partir de uma linha diretiva, crítica e metodológica, sem depender do mercado editorial. Ou seja, o procedimento metodológico adotado neste trabalho, ao invés de investir na edição de uma obra específica, ou na concepção de um método transcritivo válido apenas para um exemplo, consiste na elaboração de um corpus teórico e metodológico que permite ao violonista transcrever o repertório dos três instrumentos principais de cordas dedilhadas do período barroco, de maneira direta, sem a necessidade de elaborar uma edição musical para tocar sua própria transcrição. Importante notar que o conceito de transcrição musical se refere primordialmente à mudança de instrumento e não implica necessariamente em um processo editorial por escrito.

Foi encontrado em um tratado do séc. XVII, *Musick's Monument* de Thomas Mace (1676), um exemplo próximo deste tipo de transcrição. Este autor oferece uma ferramenta para transcrever automaticamente as peças entre duas afinações distintas do alaúde barroco. As afinações são chamadas em Si bemol (*Flat tuning*) e a outra em Ré menor (*New tuning*)⁹. Este método consiste em tocar normalmente a 1ª, 2ª, 5ª e 6ª linhas da tablatura e transpor a 3ª e 4ª em intervalo de segundas. A 3ª em um semitom e a 4ª em 1 tom. O autor faz uma tabela ilustrativa de como proceder. Para os bordões graves ele propõe duas maneiras: primeira, ele reafina os baixos, prática muito comum na época para adaptação de repertório; segunda, ele transpõe em oitava esses baixos (MACE, 1676, p.186-191). O autor também propõe essas técnicas para transcrição entre outros instrumentos, como por exemplo entre a teorba e o alaúde barroco. Dessas técnicas comentadas, o que chama mais atenção é o pragmatismo do autor, cujas práticas e técnicas visam uma economia de tempo e meios para a execução de uma peça em outra notação ou outra afinação.

Essa tabela de letras compreende todas as cordas e letras sob cada afinação, pela qual qualquer pessoa (capaz de ler e escrever) pode prontamente traduzir qualquer Lição, de uma afinação para outra, e deve proceder dessa maneira (MACE, 1676, p.186).

É essa praticidade nos meios de transcrever que pretendo retomar nas técnicas propostas nesta dissertação. Isso nos permite trabalhar este repertório mais prontamente enquanto intérpretes e estar próximos à notação de época. O uso de tabelas para fácil consulta da relação de notas entre os instrumentos também é uma ferramenta prática oferecida por este autor e foi utilizada nos Capítulos 3 e 4.

Os capítulos restantes desta dissertação estão direcionados de acordo com o instrumento original cujo repertório foi por mim transcrito. O Capítulo 2 se dedica ao repertório de guitarra barroca, o Capítulo 3 ao repertório de alaúde barroco e o Capítulo 4 ao repertório de teorba.

⁹ Ver Anexo I para discriminação das afinações.

Capítulo 2 - A guitarra barroca e o bordão reentrante

A guitarra barroca está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da monodia acompanhada na Itália na transição entre os séculos XVI e XVII. O instrumento era indicado para o acompanhamento de canto e tinha publicações específicas na notação anterior ao contínuo conhecido como alfabeto.

O sistema de alfabeto remonta a publicações da década de 1580 e trata dos acordes como blocos de nota com função harmônica, sem a noção de inversão das tríades e atribuindo à cifra mais o formato do acorde no braço do instrumento do que a discriminação da tríade a ser tocada. Segundo Tyler, o sistema de alfabeto enquanto sistema de acompanhamento harmônico surge antes da notação de baixo contínuo (2002, p.39-40).

Em 1606 foi publicado por Girolmo Montesardo a *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza Maestro potrà imparare* (Entabulação recém inventada para se tocar *balletti* na guitarra espanhola, sem números ou notas; de maneira que qualquer um será capaz de aprender sem um mestre). Este documento trata da primeira publicação de peças solo escritas no sistema de alfabeto. Essa música é executada com a técnica *battente*, que consiste em golpear todas as ordens do instrumento com o mesmo movimento de pulso, como um rasgueado.

Dentro do escopo deste trabalho, a publicação mais recente que dá início à revisão bibliográfica e de desenvolvimento de técnicas de transcrição é *Il Terzo libro della chitarra spagnola* (1630) de Giovanni Paolo Foscarini. Esta é a primeira obra publicada que chegou até os dias de hoje com o sistema de notação misto, em que o sistema de alfabeto coexiste dentro das cinco linhas de tablatura italiana. Conforme explica Tyler:

A criação do engenhoso sistema conhecido hoje como tablatura mista permitiu aos compositores notar em um sistema de tablatura toda nuance técnica e musical que poderia ser expressa, tanto na tablatura italiana para alaúde como na notação em alfabeto, independentemente, incluindo passagens inteiras de uma linha melódica, rasgueado rítmico, acorde em posições altas [na escala], ligados e trilos, e assim por diante (TYLER, 2002, p.63).

A tablatura mista é aquela que inclui, além da técnica *battente*, o estilo ponteadado, que consiste em dedilhar as notas na mão direita, ao estilo do alaúde. Conforme será

comentado mais à frente, as transcrições convencionais ao violão tentam minimizar a aplicação do alfabeto e os rasgueados ao violão e evitam, portanto, essa caracterização marcante do repertório.

Na continuação do séc. XVII, ainda no repertório italiano, estão presentes as tablaturas mistas nos livros de Francesco Corbetta (1639), Angelo Bartollotti (1640), Ferdinando Valdambrini (1646 e 1647) e Ludovico Roncalli (1692), para citar alguns.

As publicações na França seguem outro padrão, onde o corpus para guitarra tem sua concentração em publicações posteriores a 1670. O estilo de tablatura francesa absorveu a técnica da guitarra *battente*, sem a necessidade de incorporar à escrita o sistema de alfabeto. Alguns compositores deste período que publicaram até o início do séc. XVIII foram Antoine Carré (1671), as publicações francesas de Francesco Corbetta (1672, 1674), Robert de Visée (1682, 1686) e François Champion (1705) entre outros. Também foi incluído nesse meio os dois manuscritos do compositor belga François Le Cocq (1730, s/d).

A publicação ímpar do espanhol Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) traz um prefácio em que o compositor explica as diversas características da guitarra barroca, como afinação, encordoamento, formação de acordes, sistema de alfabeto, além de importantes informações bibliográficas. Foi nesta publicação que cunhou o termo *campanela*, hoje em dia usado também em referência a outros instrumentos, tanto com encordoamento reentrante como normal, cujas técnicas e efeitos foram explicados na seção 1.3.1. No caso da música deste compositor, os efeitos da *campanela* estão intrinsicamente ligados ao encordoamento que ele propõe para a música ponteada, sem bordões. Portanto, é importante propor uma maneira de adaptação do violão que se adeque à transcrição direta da tablatura deste compositor.

Outras publicações da Espanha incluem os autores Ruiz de Ribayaz (1677), Antonio de Santa Cruz (MS.2209, s.d.), Francisco Guerau (1694) e Santiago de Murcia (1714), que também tem dois manuscritos achados no México, de própria caligrafia do compositor, ambos com datação aproximada de 1732.

A grande maioria das publicações mencionadas para os diversos países apresentam prefácios ou instruções de como tocar o repertório, leitura do sistema de alfabeto, execução de ornamentos e comentários biográficos do autor e seus contemporâneos. Da impossibilidade de revisar todo o corpus de fontes primárias de guitarra barroca dentro das limitações do presente trabalho, optei por revisar mais atentamente as seguintes publicações: *Instrucción de música sobre la guitarra española*

de Gaspar Sanz (1674, 1697); *Poema Harmónico* de Francisco Guerau (1694); *Luz y Norte*, de Ruiz de Ribayaz (1677); *Livre de Guitarre* (1682) e *Livre de pieces pour la guitarre* (1686) de Robert de Visée; *Recueil de pieces de guitarre*, de François Le Cocq (1729); *Libro primo di chitarra spagnola* de Angelo Bartolotti (1640); *Intavolatura di chitarra e chitarriglia* de Carlo Calvi (1646). Outros compositores também tiveram peças revisadas e a discriminação exata encontra-se no Anexo II.

Conforme já mencionado, a escrita musical das publicações revisadas encontra-se em tablatura, porém, nas peças mistas em tablatura italiana foi encontrado o sistema do alfabeto junto às cinco linhas do sistema. A seguir, um excerto da *Passacaglie* de Bartolotti (1640, p.1), compasso 1-4.

Ex. 2 – Estilo misto em tablatura italiana

Nas tablaturas francesas os acordes rasgueados são escritos nota a nota. Para ilustrar tal ocorrência, segue um exemplo retirado de de Visée (1686, p.6), *Allemande*, c.18-19.

Ex. 3 – Notação de acorde na tablatura francesa para guitarra

Pesquisadores têm se debruçado sobre as fontes primárias de guitarra barroca há algumas décadas, a partir da musicologia histórica que se desenvolve pelos últimos cinquenta anos. A análise, compilação e considerações feitas sobre o tema são fontes valiosas de referências. Focarei o trabalho de três autores. O primeiro, James Tyler, tem três livros extensos sobre a guitarra (1980, 2002, 2011). Seu primeiro livro, *The Early*

Guitar (1980), foi usado apenas como consulta prévia e em comparação com a mudança de perspectivas sobre o estado de investigação do instrumento nos últimos 30 anos. O livro de 2002, *The Guitar and its music*, é uma atualização do primeiro e serviu como diretriz histórica da guitarra barroca e suas mais importantes manifestações. Um aspecto desta publicação é a análise qualitativa dos documentos, o que é valioso dada a quantidade de livros publicados para o instrumento. A última publicação, *A guide to playing the baroque guitar* (2011) tem um cunho mais prático e se dirige ao intérprete, tanto o guitarrista barroco como o violonista, e tem como virtude trazer à prática aspectos que teoricamente são intrincados. Para isso, o autor traz uma primeira parte sobre os aspectos gerais e práticas comuns a vários compositores e repertórios. Alguns tópicos de destaque são a técnica *battente*, encordoamentos e afinações, além de outras soluções práticas da leitura de fontes primárias. Na segunda parte, o autor inclui cerca de vinte e cinco peças editadas em tablatura com o equivalente em partitura e comenta cada peça em sua especificidade. Revisei e executei ao violão todas as peças dessa publicação.

Inúmeros aspectos da pesquisa de Tyler continuam a ser atualizados nos últimos anos e uma autora atenta a essas especificidades é Monica Hall. A autora edita e comenta as publicações e instruções de compositores como Corbetta (2010), Foscari (2012) e Bartolotti (2013). A musicóloga também tem trabalhos totalizantes como *The Baroque Guitar Made Simple* (2010) e *The stringing of the 5 course guitar* (2012).

O último trabalho acadêmico comentado é a tese *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*, de Julián Navarro González (2007). O autor faz um resumo das fontes primárias de guitarra barroca e propõe um instrumento de análise que leva em conta as dificuldades técnicas de executar a música para o instrumento. González já atenta à construção de um currículo de ensino do instrumento baseado em peças de dificuldade crescente. Essa tese lista os aspectos técnicos do repertório para guitarra barroca, o que dá a indicação para alguns focos na transcrição ao violão.

Uma parcela de transcrições do repertório de guitarra barroca também foi examinada para este trabalho, com o intuito de comparar métodos e aproveitar ferramentas que favoreçam a adaptação da música para o violão.

Um dos primeiros editores a fazer a ponte entre o violão e a guitarra barroca foi o acadêmico Craig Russell. Ele publicou ao menos quatro artigos na revista americana *GFA Soundboard* com transcrições para o violão de obras de François Le Cocq (1988-

89), Giovanni Granata (1989), Ludovico Roncalli (1991) e Nicolas Deroisier (1991). Essas transcrições vêm com comentários sobre os compositores e as adaptações editoriais, com a finalidade de clarificar a diferença entre a guitarra barroca e o violão, de forma que os violonistas realizassem essa música. Suas adaptações pendem mais para o lado violonístico, deixando de lado elementos idiomáticos da guitarra barroca para transpor as melodias e acompanhamentos das peças. Conforme o autor comenta na edição de Ludovico Roncalli:

Dadas as peculiaridades da afinação reentrante na guitarra barroca e suas cordas de tripa de tensão baixa, muitos dos efeitos que são possíveis neste instrumento não se reproduzem no seu parente moderno de 6 cordas. Por exemplo, a elegante interação entre os acordes rasgueados e notas ponteadas que é tão encantadora na guitarra barroca pode soar extremamente desajeitada no violão moderno (mesmo nas mãos de um performer soberbo). Eu escolhi, portanto, substituir muitos dos acordes rasgueados por ponteados, especialmente na Alemã e na Sarabanda (RUSSELL, 1991, p.63).

Esse tipo de procedimento ainda é comum nas transcrições violonísticas, apesar de décadas de interação com o repertório e do surgimento de outras ferramentas de adaptação do violão. De maneira alguma Russell desconhece o poder encantador das características idiomáticas da guitarra barroca. O autor fez sua tese de doutorado sobre Santiago de Murcia e o Códice Saldívar (1732), publicada em livro (1995). Ele parte do princípio de que esses efeitos não sejam exequíveis ao violão, nem por intérpretes de alto nível. Na seção seguinte são vistas propostas menos pessimistas e que conseguem trazer parte do efeito geral da guitarra barroca para o violão.

Outra edição popular e acessível aos violonistas é a antologia *The baroque guitar* de Frederick Noad (2000), que traz onze peças solistas de guitarra barroca adaptadas ao violão, dentre outras obras. Noad transcreve peças em estilo misto, mas que têm a tendência de serem tocadas em ponteados. Ele fornece indicações sobre como executar os acordes de forma a melhor soar ao violão. Ao invés das diferentes técnicas de *battente*, o autor sugere a polpa do polegar no arpejo grave-agudo e a polpa do indicador na volta agudo-grave. As alterações editoriais vêm especificamente comentadas.

Outro autor cujas publicações foram revisadas e que reflete grande parte das transcrições para violão do repertório de guitarra barroca é Thomas Königs. Suas transcrições se focam em peças apenas de estilo ponteados. Ele publicou peças de Gaspar Sanz em 2000 e 2008 e de Robert de Visée (1996/1997). Neste caso de transcrição

convencional, a música perde grande parte de seus efeitos dos registros comprimidos da guitarra barroca. O repertório tocado desta maneira ganha uma ênfase nas diminuições e nas conduções contrapontísticas, e esta última não tem grande destaque em relação ao repertório contrapontístico da época, pelas próprias condições do encordoamento do instrumento original. Logo, a música perde parte de sua caracterização e resulta, por fim, apenas na beleza das melodias e nos momentos de diminuições virtuosísticas, que em muitos casos são tocadas sem a leveza das ligaduras.

Em geral, violonistas não tocam peças de guitarra barroca com rasgueado e evitam as peças em estilo misto. Um dos motivos é a sonoridade do rasgueado ao violão, que perde parte da delicadeza e o equilíbrio de registros da guitarra barroca. No caso, o violão pende muito para o grave e o som fica mais embotado. Outro motivo é a peculiaridade de cada compositor em indicar o rasgueado, mesmo que as instruções estejam disponíveis antes das peças propriamente ditas em suas publicações. Isso sugere que o violonista teria que acessar mais conscientemente as fontes primárias. Um terceiro motivo, este menor, mas que pode afastar o músico moderno, é a escrita diferente para o alfabeto, questão esta que se resolve com uma tabela comparativa com as cifras modernas, notação que a maioria dos violonistas sabe ler. Esta tabela será apresentada adiante, ainda neste capítulo.

As adaptações do violão que permitiram uma aproximação da sonoridade da guitarra barroca foram a de Richard Jensen e Don Rowe (1981) e Donald Sauter (1996). Essas publicações serão comentadas na seção a seguir.

2.1 Identificação da problemática para transcrição da guitarra barroca e metodologia

A guitarra barroca tem uma afinação nominal idêntica ao violão, em suas cinco ordens (Mi, Si, Sol, Ré, Lá). Porém, pela presença de ordens duplas e afinação reentrante, a leitura direta da tablatura em um violão com afinação convencional implica numa série de mudanças de linhas melódicas, salvo exceções. Atualmente, musicólogos dividem o repertório de guitarra barroca em três tipos diferentes de encordoamentos. Esses encordoamentos diferem na disposição das 4^{as} e 5^{as} ordens. Existem três possíveis nomenclaturas que classificam essas diferenças. Monica Hall (2012, p.1) nomeia de afinação reentrante aquela em que não se usa bordões:



Ex. 4 – Encordoamento reentrante de guitarra barroca

Esta também é a afinação conhecida como ‘reentrante espanhola’, devido ao livro de Gaspar Sanz (1674), e James Tyler (2011) a nomeia como *stringing A* (encordoamento A), por questões práticas. Esse tipo de encordoamento também é usado para a música de Valdambrini (1646, 1647), e em certos manuscritos como em Antoine Carré (1671).

A afinação seguinte difere desta apenas na 4ª ordem, com as cordas Ré formando uma oitava.



Ex. 5 – Encordoamento semi-reentrante de guitarra barroca

Seguindo a nomenclatura de Hall (2012, p.2), o Exemplo 5 apresenta a afinação semi-reentrante, conhecida também como ‘reentrante francesa’ e que Tyler denomina *stringing B*. Essa afinação é utilizada para a música de Visée (1682), Corbetta (1671), Murcia (1714, 1732), Deroisier (1690), Granata (1674), entre outros.

A afinação convencional assemelha-se mais ao violão moderno, e é chamada por Tyler de *stringing C*. Pode ser denominada também como ‘afinação italiana’, devido às publicações em alfabeto do começo do séc. XVII na Itália, como Montesardo (1606) e Sanseverino (1620), mas também utilizada no final do séc. XVII pelos autores espanhóis Ribayaz (1677) e Guerau (1694).



Ex. 6 – Encordoamento convencional de guitarra barroca

Neste trabalho, as referências aos diferentes tipos de encordoamento seguirão os termos de Monica Hall (2012), reentrante, semi-reentrante e convencional. Apesar do termo ‘convencional’ não ser o mais indicado para o último exemplo, por sugerir que essa era a afinação mais corrente da época. Relacionar um encordoamento com um país ou região também leva a equívocos, já que muitos compositores sugeriam um tipo de encordoamento mais apropriado especificamente para sua música e que em uma mesma região, como a Itália, por exemplo, o encordoamento usual foi mudando ao longo do século XVII. Também é importante lembrar a sutil diferença entre os termos afinação e encordoamento. Denominarei como afinação questões relacionadas à *scordatura*, como na obra de François Champion, e de encordoamento, questões relacionadas ao que se chama de maneira geral de afinação reentrante, característica da guitarra barroca e da teorba.

É interessante notar que cada encordoamento enfatiza um tipo de sonoridade para o instrumento, sendo o comentário mais citado em relação a isso o parágrafo de Gaspar Sanz (1674). O compositor comenta dois modos de encordoar a guitarra, o encordoamento reentrante ou convencional, conforme o uso e repertório:

Estes dois modos de encordoar são bons, mas para efeitos diversos, porque o que quer tocar a guitarra para fazer Música ruidosa, ou acompanhar-se pelo baixo em algum tom, ou *tonada*, é melhor com bordões nas guitarras, do que sem; mas se alguém quiser pontear com primor, e doçura, e usar das *campanelas*, que é o modo moderno que agora se compõe, não sai bem os bordões, senão apenas as cordas finas, assim nas quartas, como nas quintas, como tenho grande experiência (SANZ, 1674, p.1).

Nos dias de hoje, a maioria dos intérpretes de guitarra barroca adotam o encordoamento semi-reentrante como padrão em recitais solo e para acompanhamento em música de câmara, salvo em gravações e em momentos específicos de registro ou condições de apresentação, em que essas pequenas diferenças são aproveitadas. Isso se dá também porque o repertório com encordoamento reentrante pode ser tocado na guitarra semi-reentrante se o intérprete tocar apenas a corda mais aguda da 4ª ordem (Ré), mantendo a sonoridade no registro agudo dessa ordem. Esse é um mecanismo

levantado por James Tyler (2011, p.25), apesar de não haver respaldo de fontes primárias que tratem a respeito. Outra variação em encordoamento é a 3ª ordem também dobrada em oitavas. Em fontes primárias, há apenas dois manuscritos que tratam a respeito, mas Tyler sugere que algumas peças de Sanz (1674) e Roncalli (1692) se beneficiariam desse tipo de encordoamento. Na prática, os guitarristas ‘corrigem’ as conduções de vozes que soam anômalas tocando as notas necessárias nas oitavas ‘corretas’, sendo esta também uma prática com pouca evidência histórica, mas que o ouvido moderno considera necessário. Como as peças solistas do encordoamento convencional tocadas na atualidade se resumem à obra de Francisco Guerau (1694), guitarristas costumam por vezes adaptá-las para o encordoamento semi-reentrante também por uma questão prática. Esta série de ajustes dos dados históricos por conta de fins práticos resume bem a conclusão de Ornoy (2008) sobre os instrumentistas de época (2008), conforme comentada na seção 1.1. deste trabalho.

Nesta dissertação, traço uma linha de pensamento que contempla as várias possibilidades de encordoamento. De acordo com esta proposta, parti da adaptação do encordoamento semi-reentrante para o violão, de forma que este abarque a técnica de se tocar apenas uma corda na 4ª ordem, a mais aguda. Isso resolveria a questão do encordoamento reentrante. Para o encordoamento convencional, mantive o encordoamento tradicional do violão, enfocando em outros tipos de adaptação do texto musical. Reforço que o objetivo é conciliar uma alteração do violão que resulte em uma realização mais próxima da sonoridade da guitarra barroca, mas que essa alteração seja prática o suficiente para não desfigurar o instrumento em si e nem a técnica violonística dos intérpretes.

No decorrer deste capítulo será apresentada uma proposta de adaptação de cada um dos encordoamentos de guitarra barroca para o violão, de forma que se possa ler diretamente das tablaturas em fontes primárias.

A prioridade em termos de resultado sonoro da transcrição é o que chamo de efeito geral da guitarra barroca: acordes sonoramente arpejados fora de ordem, possibilidade de usar a técnica *battente*, *campanela* de três ou quatro cordas ressoantes, sonoridade da 4ª ordem em oitava em contraposição às ordens em uníssonos, estilo misto, frases e acordes com uníssonos dobrados.

A metodologia do capítulo consiste em testar o método de transcrição proposto em todas as 25 peças publicação de James Tyler (2011). Em seguida, verificar a validade das ferramentas desenvolvidas para outras peças de compositores

representativos em fontes primárias. A publicação de Tyler foi escolhida como ponto de partida devido ao critério de seleção da própria publicação: peças comentadas individualmente, de diversos compositores, países e estilos, e de diferentes níveis de dificuldade. Para o autor, essas peças representam um panorama de entrada para o repertório da guitarra barroca em todas as suas especificidades, como seus diversos tipos de encordoamento, tipos de notação e técnicas de rasgueado, entre outros recursos idiomáticos. Tyler considera que muitos desses aspectos não sejam adaptáveis ao violão, fato comprovadamente refutado neste trabalho.

2.2 Encordoamento semi-reentrante

Para iniciar a pesquisa sobre a afinação semi-reentrante foi realizada a revisão de dois artigos razoavelmente antigos, mas que tratam de soluções pouco difundidas na prática violonística. São eles: *Baroque guitar for the modern performer – a practical compromise* por Don Rowe e Richard Jensen (1981) e *My quasi baroque guitar* de Donald Sauter (1996). Em ambos os casos, os autores sugerem uma mudança no encordoamento do violão e uma adaptação do instrumento para ser compatível com ao menos uma ordem dupla, na corda Ré. A proposta que adoto nesta dissertação se utiliza de algumas proposições destes autores, portanto me deterei um pouco sobre cada artigo.

Don Rowe e Richard Jensen dividem o artigo em duas partes, sendo a primeira um exame das edições e transcrições do repertório de guitarra barroca disponíveis na época (1981), esta parte escrita por Jensen, e a segunda, um método de adaptação do violão para acomodar os diferentes encordoamentos da guitarra barroca e possibilitar uma leitura direta da tablatura em fontes primárias, escrita por Rowe. Irei me deter sobre esta segunda parte. O autor considera que o encordoamento convencional, que ele denomina como italiano, é compatível com o violão em sua afinação usual. Sobre sua proposição para as outras afinações, ele comenta:

O resultado é um instrumento de seis cordas, com cinco ordens, usando uma quarta ordem com corda dupla. O uso de cordas simples nas ordens restantes é um comprometimento razoável, pois estas eram originalmente afinadas em uníssonos. Uma rápida maneira de alternar entre as afinações ‘francesa’ e ‘espanhola’ também será oferecida (JENSEN; ROWE, 1981, s.n.º pág.).

O autor elimina a sexta corda do violão e adiciona uma corda afinada em oitava junto à quarta corda Ré, resultando em uma ordem dupla (Ré2 e Ré3). Ele substitui a quinta corda Lá1 por uma corda afinada Lá oitava acima (Lá2). Por isso o instrumento teria seis cordas, mas apenas cinco ordens. Esta ideia é a base do que será aproveitado deste texto, pois isso permite ter a duplicidade da quarta ordem em oitavas da guitarra barroca e conseguir o mesmo efeito ao ler diretamente de uma tablatura. O porém em relação ao texto vem do recurso que o autor lança para conseguir este efeito: ele propõe um furo na ponte do violão. Isto torna sua ideia impraticável para a maioria dos violonistas que não têm intenção alguma em adicionar um furo ao seu instrumento. Coincidentemente, hoje em dia existem violões cuja ponte tem dois furos alocados para cada corda, o que faria que a sugestão do autor fosse mais prática. De qualquer forma, não será usado como base um método que seja funcional em apenas uma minoria dos violões.

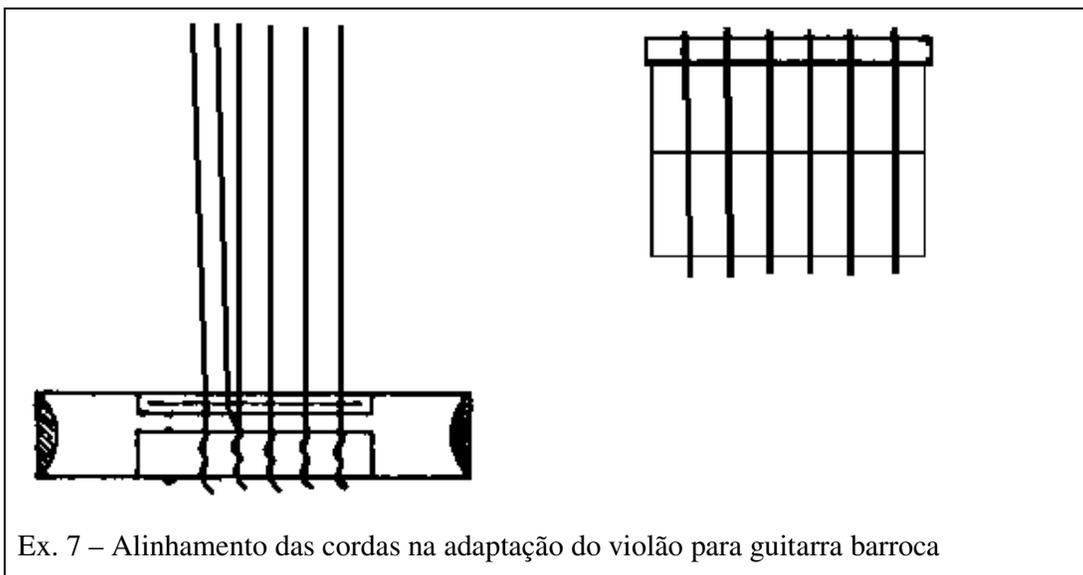
Por fim, Rowe atenta para algumas preocupações técnicas nas quais também me deterei adiante, como os toques do polegar, ligados e ornamentos de mão esquerda. Para a técnica *battente* ele sugere que se faça com a polpa dos dedos (sem unha) ou se utilize o indicador apenas, com a intenção de equilibrar melhor os trechos de rasgueados e ponteados (1981, s/n). Artisticamente, isso tira um pouco o efeito esperado de um rasgueado e por isso, adotarei outras maneiras que serão comentadas mais adiante. Para a adaptação ao encordoamento totalmente reentrante, Don Rowe sugere um calço que deixaria a corda Ré2 da quarta ordem fora de uso, abafada e mais afastada da corda Ré3. Eu sugiro a adoção da técnica comentada por James Tyler (2011, p.25) do uso seletivo dos bordões, sendo possível tocar uma peça para encordoamento reentrante seguida de uma para encordoamento semi-reentrante, apenas controlando a técnica do polegar da mão direita.

Donald Sauter dedica seu artigo à invenção de sua *quasi-baroque guitar* (1996). Ele atribui a necessidade dessa inovação ao fato de ser difícil revezar entre o violão e a guitarra barroca, com suas diferentes características, principalmente a diferença de tamanho, composição dos trastes e ação das cordas. Sobre a adaptação do violão para se tocar diretamente da tablatura, o autor comenta que “para ser razoavelmente preciso, tudo o que você precisa são as quartas e quintas cordas dobradas. Isso permite que se adicionem oitavas agudas a esses pares” (SAUTER, 1996, p.7).

Este autor também recorre a alterações no instrumento como a adição de até três tarraxas na cabeça do violão. Ele usa tarraxas para violão de corda de aço, então foi

necessário apenas parafusar. O resultado deixou o instrumento com uma aparência pouco atrativa (Cf. 1996, p.8). Na ponte do violão, ao invés de recorrer ao furo sugerido por Rowe, o qual ele recusa, o autor sugere que se proceda usando duas cordas para cada furo na ponte do violão e usa um separador para as cordas ficarem espaçadas a partir do rastilho. Ele lixou a pestana para alinhar as cordas e apontou um problema na tensão total de duas cordas adicionadas, tanto para a estabilidade do violão, quanto para a técnica de mão esquerda. A solução adotada é abaixar em semitom todas as cordas e usar cordas de tensão baixa. No caso, o autor deixa de retirar a sexta corda do violão, que não será usada para o repertório, mas que causa tensão no instrumento. Ele também faz questão de adicionar uma ordem dupla na terceira corda, para eventualmente tocar a música de Sanz (1674) com esta ordem em oitava (Sol2 e Sol3).

Baseado nestas duas propostas de alteração do instrumento, escolhi uma via que evitasse intervenções na construção do instrumento em si, como furos na ponte ou adição de tarraxas. Para isto, usei a solução de Sauter para a ponte, com um espaçador que pode ser facilmente removido. Como eu optei por adicionar apenas a 4ª ordem dupla ao violão e retirei a 6ª corda do instrumento, o número de tarraxas permaneceu equivalente, com instrumento de seis cordas em cinco ordens, sendo a 4ª ordem dupla, conforme Jensen e Rowe (1981). A adaptação maior vem na adequação da técnica violonística e por conta da ação muito pesada que uma ordem dupla com cordas de violão adiciona à mão esquerda. Depois de alguns experimentos, optei por deixar o espaçamento de mão direita equivalente ao da guitarra barroca, mas o de mão esquerda apenas com cordas simples. Conforme os exemplos a seguir:



No exemplo 7 é possível observar, à esquerda, uma representação da ponte do violão, com as três primeiras ordens em corda simples. A quarta ordem é dupla, com espaçamento de 1,5mm entre as cordas em oitavas (Ré2 e Ré3) a partir do rastilho, e a corda mais aguda fica na parte superior da ordem. Estas cordas não seguem paralelas. A diferença resulta da corda aguda sair do rastilho próxima à corda grave mas na pestana ser fixada no encaixe convencionalmente dedicado à quinta corda. A quinta corda simples (Lá2), por sua vez, sai do rastilho em sua alocação convencional e chega na pestana no encaixe da sexta corda. Portanto, na visão próxima à ponte (esquerda do exemplo), apresentam-se quatro cordas paralelas e duas cordas divergentes das demais, mas paralelas entre si. Na visão da pestana e das primeiras casas do braço do violão (à direita do exemplo), as cordas aparentam estar alinhadas e são digitadas como corda simples. O resultado da proposta desenvolvida resulta em um violão sem intervenções físicas em sua construção e cuja sonoridade se assemelha ao efeito geral da guitarra barroca, para execução de peças com encordoamento semi-reentrante e reentrante.

O motivo de evitar a ordem dupla paralela para a mão esquerda é a resolução de um problema levantado por Sauter, que comenta a dificuldade em se tocar uma ordem dupla com cordas de violão e com a ação das cordas do violão clássico (1996, p.7). Teoricamente, seria necessário duas vezes a força dos dedos da mão esquerda para pressionar as duas cordas ao mesmo tempo. Para a mão direita, o polegar se adapta facilmente a tocar a ordem dupla e esse é o mecanismo que uso a maior parte do tempo. Caso seja necessário reforçar a nota mais grave da ordem, toco com o indicador da mão direita. Caso seja necessário usar a técnica de se tocar seletivamente uma das cordas dessa ordem dupla, conforme comenta Tyler (2011, p.25), proponho a mão direita *sul tasto*, em que a distância entre as cordas é um pouco maior. O desenvolvimento técnico desta maneira é mais trabalhoso, principalmente se musicalmente não for intenção do intérprete tocar *sul tasto* o tempo todo. Outras soluções técnicas elaboradas do confronto e revisão do repertório serão exemplificadas adiante, na seção 2.6.

2.3 Encordoamento reentrante

Conforme mencionado, o encordoamento reentrante é aquele que não usa bordões. Ele é precisamente indicado por Gaspar Sanz em suas publicações (1674, 1697). Sanz comenta em seu prólogo que este encordoamento era usado pelos

guitarristas em sua viagem pela Itália (1674, p.1). Apesar de poucas fontes primárias exigirem especificamente este encordoamento, é interessante notar seu *status* entre os guitarristas e musicólogos da atualidade. Isso se dá pelo reconhecimento da sua sonoridade particular e mais refinada em relação aos efeitos da *campanela* e das conduções das linhas melódicas agudas. O respeito por essa especificidade serve como advertência para uma transcrição que não se atente às mudanças de oitavas específicas de cada encordoamento. Sobre a famosa *Pavanas por la D* de Gaspar Sanz, James Tyler comenta:

Na tablatura de Sanz dificilmente duas notas escalares consecutivas estão na mesma ordem [par de cordas]; então, se um editor a transcreve em partitura para uma guitarra [violão] com bordões, sua terceira variação, com seus aparentes saltos de sétima e afins, vai ficar estranha, para dizer o mínimo. Mesmo se as notas que Sanz escreveu são transcritas na oitava correta, tocadas no violão moderno com bordões elas não vão soar como ele pretendeu – como pequenos sinos ressoando ou reverberando, sinos [*sic*] ou como harpa, umas nas outras – e pelos motivos que ele afirmou (TYLER, 2002, p.153).

Sobre este trecho ao violão moderno com afinação convencional, o efeito *campanela* poderia ser atingido mudando totalmente a digitação do trecho, no tipo de digitação atualmente chamada de *cross-string*, mas com isso o contato com a tablatura se perderia.

O método proposto para o encordoamento reentrante se utiliza da mesma configuração apresentada anteriormente para as peças semi-reentrantes. A técnica de toque de mão direita é adaptada como se estivesse tocando sempre a 4ª ordem seletivamente, apenas na oitava mais aguda. Na prática, não é necessária maior adaptação do que esta. Alguns violonistas podem sentir a necessidade de recorrer à técnica sugerida por Don Rowe (1981) e fazer um mecanismo que afaste essas ordens para tocar peças de encordoamento reentrante. Da proposta deste trabalho, foi possível alcançar o resultado almejado por Sanz e advertido por Tyler, respeitando a sonoridade típica da afinação.

2.4 Encordoamento convencional

Para se tocar peças de guitarra barroca encordada com bordões em ambas quartas e quintas ordens, recorri a um procedimento diferente. Neste caso, conforme outros autores já apontaram, há pouca diferença de sonoridade em relação ao violão em

Ex. 9 – Comparação entre a tablatura e as notas implícitas

Extraído do site de Donald Sauter, o Exemplo 9 traz a *Passacaille*, compilada por Henry François Gallot, original do manuscrito *Pieces de gitarre de differenda autheura recueillis* (1660-1684). À esquerda, os primeiros cinco compassos são reproduzidos primeiramente conforme o original e em seguida com as notas adicionadas. Se a tablatura da esquerda for lida ao violão convencional a própria configuração da melodia principal é alterada. O autor disponibiliza toda a peça em ambas notações para melhor comparação (SAUTER, 2004, sem n.º pág.). Aconselho que, caso não seja intenção do intérprete usar este recurso em todas as ordens com oitava, é uma experimentação que deve ser feita para melhor clarificar possíveis significados da própria peça a ser executada. A notação destas notas adicionadas pode ser inserida pelo próprio intérprete onde desejar, mas só é possível se a fonte musical for a tablatura. Na partitura, *a priori*, não é informada a ordem à qual pertence cada nota, portanto não se sabe a qual nota adiciona-se a sua oitava.

2.5 Alfabeto e técnica *battente*

Nesta dissertação, proponho-me a transcrever peças solistas de estilo misto, que incluem rasgueado e ponteados. Como ficou evidente pela revisão bibliográfica, é raro uma abordagem de transcrição para o violão que use este aspecto idiomático do repertório. Isso se dá principalmente pelo tipo de ressonância bem diferente do violão moderno, que tende ao médio-grave, quando realiza os acordes indicados na tablatura.

James Tyler chega a comentar em diversos trechos de seu livro que não é possível reproduzir muitas das técnicas específicas relacionadas ao sistema de alfabeto e à técnica *battente* no violão convencional (2011, p. 23-24). Porém, com a mudança de

perspectiva propiciada pela alteração do encordoamento do violão, me posiciono afirmativamente na execução de peças de estilo misto.

Antes, se faz importante esclarecer alguns termos. A técnica *battente*, também chamada de rasgueado, difere do uso corrente do rasgueado flamenco e cigano dos violonistas modernos. Portanto, quando nos referirmos ao termo rasgueado, está implícito no discurso que este se refere ao rasgueado da técnica da guitarra barroca.

O Alfabeto é um sistema de notação de acordes desenvolvido pelos guitarristas por volta de 1580. A partir de uma tabela de referência, atribui-se a cada bloco de acorde uma letra e um signo, como uma letra no sistema de alfabeto italiano. É importante atentar para a praticidade de se ter um sistema com tabelas, no qual, uma vez familiarizado, se torna automática a associação do acorde com seu signo correspondente. Além da economia na escrita, a diversidade rítmica é possibilitada por uma técnica de rasgueado. Devido ao encordoamento reentrante do instrumento, os acordes são entendidos primeiramente como blocos, ou como acordes sem inversão (*inversionless chords*), que mantém sua forma independente da linha do baixo.

A seguir, fiz uma adaptação da tabela geral das cifras em alfabeto e sinalizei a correspondência destes com a cifra moderna para violão. Esta é uma maneira muito prática de aproximar esses dois mundos, já que a maioria das cifras são realizadas em posições abertas em ambos os instrumentos. Essa tabela simplifica qualquer problema inicial de leitura que um violonista poderia ter com as fontes primárias que usam o sistema de alfabeto.

Em	G	C	D	Am	Dm	E	F	Bb	A	Bbm	Cm	Eb
+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M
2 2 0 0 0	2 0 3 0 3	3 0 1 0 0	0 0 2 3 2	0 2 1 0 1	0 0 3 1 0	2 1 0 1 0	3 3 1 1 1	1 3 3 1 1	0 2 2 0 0	1 3 2 1 1	3 3 0 4 3	1 1 3 4 3
Ab	Gm	Fm	F#	B	E	A	F#m	Bm	G	C		
N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z		
3 1 1 1 4	1 0 3 3 3	3 3 1 1 1	4 4 3 2 2	2 4 4 4 2	2 2 4 5 4	4 2 2 2 5	4 4 2 2 2	2 4 4 3 2	5 5 4 3 3	3 5 5 5 3		
Db	Em	Fm										
&	9	R										
4 3 1 2 1	2 2 4 5 3	3 3 5 6 4										

Ex. 10 – Tabela de referência do sistema de alfabeto para cifras modernas

Além de ser capaz de decifrar a escrita do texto musical, o intérprete deve procurar a produção de som ideal tendo como base a relação entre o rasgueado e o ponteadado. Entre os guitarristas de réplica da atualidade, há quem procure uma sonoridade sem unha nos rasgueados, usando apenas a polpa dos dedos, e há quem prefira uma sonoridade mais extrovertida para este recurso, como o uso de quatro dedos da mão direita nos rasgueados para baixo, com unhas, com definição no ataque de cada dedo. O desenvolvimento de uma técnica que se adeque à música de compositores específicos, que por vezes indicam caminhos diferentes para o rasgueado, também é alcançado, de acordo com a sutileza e repertório do intérprete.

Ao violão com adaptações, proposta deste trabalho, o rasgueado pode, de acordo com o tipo de ataque, reforçar a ressonância médio-grave do instrumento. Isso desequilibra um pouco o balanço de registros na produção do som. Para os acordes não ficarem embotados, recomenda-se a percepção do tempo de ressonância de cada acorde

em seu instrumento e articulá-los abafando com a mão esquerda, de acordo com a métrica da música.

The image shows a musical staff with six notes. The first note is a B (B-flat) with a triplet '3' above it and an upward-pointing arrow below it. The second note is a B (B-flat) with a '2' above it. The third note is a B (B-flat) with a triplet '3' above it and an upward-pointing arrow below it. The fourth note is a B (B-flat) with a '2' above it. The fifth note is a B (B-flat) with a triplet '3' above it. The sixth note is a D (D) with an accent mark (>) above it. The staff is divided into three measures by double bar lines.

Ex. 11 – Articulação do *battente* para equilíbrio de sonoridade

Como no Exemplo 11, a batida para cima feita apenas com o dedo indicador, referenciada em Tyler (2011, p.13), pode ser um ponto para equilibrar as ressonâncias do instrumento se antecedida de um corte articulado bem ao final do acorde anterior, conforme exemplo da *Chiacona* de Corbetta, c.1-3, retirado do livro de Tyler (2011, p.53).

Outra técnica pode vir em proveito de uma escolha de digitação. Por conta da digitação alterada de mão esquerda, que trabalha com seis cordas simples nesta região, alguns acordes são impossibilitados de soar completos. Nestes casos, ao ter que escolher qual nota deixar de pressionar com a mão esquerda, recomenda-se não tocar o bordão (Ré grave na quarta ordem), para favorecer também no equilíbrio de som. Segue exemplo ilustrativo:

The image shows musical notation and chord diagrams. On the left, a staff with three notes: a B (B-flat) with a triplet '3' above it, a B (B-flat) with a '0' above it, and a B (B-flat) with a '2' above it. Below the staff are two chord diagrams for a B (B-flat) chord. The first diagram shows a B (B-flat) chord with a triplet '3' above it, and the second diagram shows a B (B-flat) chord with a triplet '3' above it. The second diagram has a slash through the bottom string (the bass note, Ré grave) to indicate it should not be played. Below the chord diagrams is a bass clef staff with a single note on the fourth line (Ré grave).

Ex. 12 – Adaptação da cifra para digitação de mão esquerda

No Exemplo 12, encontra-se a *Chiacona* de Corbetta, c.36 (TYLER, 2011, p.54). A cifra H³ está no primeiro tempo do compasso, acorde de Dó maior com pestana na terceira casa. A digitação deste acorde está à direita, na guitarra barroca, cinco ordens, com a partitura correspondente, e a seu lado a digitação para se ter a mesma sonoridade ao violão. Este acorde é impraticável se considerando as seis cordas que devem ser pressionadas, lembrando que na tablatura mais à direita a quarta e quinta linha representam a quarta ordem Ré (Ré² e Ré³), que para a mão esquerda devem ser digitadas independentemente. A nota riscada no exemplo representa o Ré², que deixará de ser tocado. Portanto, o acorde soará menos grave e utilizará menos a ressonância natural deste registro ao violão.

2.6 Exemplos extraídos do repertório

Nesta seção, ilustrei recursos que podem ser usados em diversos momentos da transcrição do repertório de guitarra barroca. A proposta foi disponibilizar ferramentas que possam ser generalizadas para além das peças que foram revisadas até o presente trabalho. Apresentei os recursos técnicos provenientes da adaptação da digitação da 4ª ordem da guitarra barroca, exemplos de condução de vozes e elementos de manutenção das características da sonoridade da guitarra barroca.

2.6.1 Adaptação da digitação da 4ª ordem

Conforme mencionado anteriormente neste capítulo, as cordas da 4ª ordem da guitarra barroca (Ré² e Ré³) são digitadas como cordas simples na mão esquerda do violão adaptado, por questões técnicas. Isso significa que para cada nota (número) escrita na quarta linha da tablatura serão usados dois dedos da mão esquerda ou meia pestana com o indicador. Aparentemente, esta é uma adaptação custosa ao violonista e desnecessária do ponto de vista teórico. Porém, na prática este recurso se mostrou mais eficiente do ponto de vista técnico e de produção de som do que usar a ordem dupla com as cordas próximas. Pois, neste caso, seria necessário usar cordas de tensão muito diferente do resto do jogo e adaptar a sensação tátil do toque de mão esquerda para variar entre ordem duplas e simples.

Para uma linha escalar simples na quarta ordem, proponho o uso de meia pestana com o dedo 1, atingindo as duas cordas, os dedos 2 e 3 ou os dedos 3 e 4, sempre na mesma casa. Por serem dedos vizinhos, eles se movimentam como um mecanismo só ao juntar as falanges da base dos dedos, gerando um movimento para dois dedos. Isso permite inclusive a articulação por ligados, como nesta *Giga de Corelli*, do manuscrito de Santiago de Murcia (1732), compasso 16.

mp = meia pestana

Ex. 13 – Articulação de mão esquerda com meia pestana e dedos duplos

No Exemplo 13¹⁰, utilizo o trecho desta *Giga* com a digitação proposta anteriormente. Há uma corda solta (3ª) e ela continua soando independentemente desta técnica. Quando os acordes são tocados com as cinco ordens, é necessário fazer digitações, como comentado no Exemplo 12. É ilustrada a seguir uma situação mais corriqueira na adaptação destes acordes e também mais simples, em que nenhuma nota é omitida.

Ex. 14 – Adaptação dos acordes para o violão

¹⁰ As tablaturas dos Exemplos 13 e 15 estão invertidas, fazendo referência à tablatura moderna.

O acorde em Dó maior foi utilizado no Exemplo 14. A digitação padrão da guitarra barroca está à esquerda e a sua adaptação na digitação das cordas simples ao violão está à direita. Novamente, na prática essa adaptação é automática, já que se trata de acordes simples e comuns a qualquer violonista.

O uso da ordem dupla também traz algumas especificidades para a técnica de mão direita. A situação preferida, que requer menos esforço consciente e é a mais usual é atribuir ao polegar o toque da 4ª ordem dupla. Lembrando que na boca do violão estas cordas estão bem próximas e são tocadas com um dedo apenas. Esse toque deixa claro as duas notas, mas enfatiza um pouco mais a nota aguda da ordem. Caso o contexto musical requeira que a voz grave se sobressaia, recomendo o indicador, como neste trecho da *Giga de Corelli* por Santiago de Murcia (1732, c.31).

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter). Below the staff, the lyrics 'm i m a i a m i m a i a' are written. Underneath the lyrics, there are circled numbers: a '2' under 'a', a '3' under 'i', and another '3' under 'a'. Above the staff, there are handwritten numbers: '1' above the first 'a', '1' above the first 'i', '2' above the second 'i', '2' above the second 'a', '3' above the third 'a', and '3' above the final 'a'. A small musical note symbol is written above the first G4 note.

Ex. 15 – Uso do indicador da mão direita para reforçar oitava grave da 4ª ordem

Neste trecho do Exemplo 15, as notas circuladas fazem parte do contraponto grave dessa progressão. Para tornar explícita essa relação entre as notas, foi usado o indicador da mão direita, que resulta da predominância da nota mais grave da 4ª ordem. Caso seja a intenção tocar apenas a nota mais aguda da ordem, tanto por escolha do encaminhamento de escalas como por se tratar de peça de afinação reentrante, deve-se tocar seletivamente com o polegar apenas a corda Ré3 aguda. Especula-se que este é um dos motivos para as cordas agudas estarem dispostas na parte de cima da ordem neste instrumento, pois caso fosse o contrário, tocar apenas a aguda seria muito mais difícil.

Finalizo esta parte com um caso em que é necessário tocar duas notas simultaneamente com o polegar da mão direita. Como no trecho apresentado foi tocada a 4ª ordem seletivamente apenas na corda aguda, usar o indicador para fazer tal função se torna um pouco complicado.

Ex. 16 – Uso do polegar para tocar duas cordas simultaneamente

Logo, sugiro para casos como o Exemplo 16 o uso do polegar da mão direita, como nas notas circuladas.

2.6.2 Condução de vozes

A guitarra barroca é um instrumento com diversos encordoamentos e afinações. Por muitas vezes, o instrumentista tem que adaptar parte do repertório para não ter que ficar mudando de afinação ou encordoamento o tempo todo. Um exemplo histórico são as peças que Ribayaz (1677) reedita a partir das peças de Sanz, em que usa o encordoamento convencional, fazendo alterações na digitação e mudando ou omitindo trechos de difícil adaptação. As adaptações são fruto da percepção do intérprete ao executar determinados trechos, e se acumulam como repertório técnico ao se tornarem práticas constantes na execução e peças para o instrumento.

Uma publicação que é alvo de adaptações é o livro de Gaspar Sanz (1674), em que se especula que o compositor usava um encordoamento reentrante e com a terceira ordem também afinada em oitavas. Nas práticas atuais, este encordoamento não é nem citado como um encordoamento independente, mas sim como uma adaptação do encordoamento reentrante. Para executar determinados trechos em que seria evidente a condução de vozes segundo as regras do contraponto, sem ter que lançar mão dessa afinação que se atribui a Sanz, adiciona-se a determinada da terceira ordem sua oitava, de forma a completar o contraponto. O exemplo a seguir é retirado da peça de Sanz, *Pavanas por la D*, compassos 39 e 40.

Ex. 17 – Adição de nota em oitava pertencente à 3ª ordem da guitarra barroca

No Exemplo 17, a notação do lado esquerdo traz a indicação editorial de James Tyler, observando que esta nota Sol deve soar também sua oitava. A segunda é o resultado na tablatura, da nota adicionada, sem dificuldades técnicas. Essa adição é feita pelos guitarristas de réplica e vem ao violão como uma continuidade das práticas interpretativas de Música Antiga. Outros trechos em que a necessidade dessa técnica é ainda mais evidente são os compassos 13-14 e 21-22 da mesma peça, em que esta nota adicionada é a resolução da sensível no agudo.

Um tipo de organização do material musical presente em diversos instrumentos de cordas dedilhadas do Barroco, mas evidentemente ligado às composições de guitarra barroca, é a distribuição de duas vozes contrapontísticas em uma mesma oitava. Esse procedimento se dá pela pequena tessitura do instrumento, e por isso os compositores incorriam em cruzamento de vozes ou vozes que usam a mesma nota. O trecho a seguir foi retirado de *Pavanas por la D* de Sanz (1674), c.10-11.

Ex. 18 – Vozes independentes em mesma oitava.

No Exemplo 18, foi utilizado o mesmo trecho em tablatura e partitura. As duas melodias terminam na mesma nota e se cruzam durante o trecho selecionado. No compasso 11, apresenta-se uma voz delineada pelas notas Lá, Sol, Fá, Mi (circuladas) e outra voz Ré, Dó, Si, Mi, Ré, Mi (enquadradas). Ambas as vozes terminam na nota Mi e se cruzam durante o trecho. Na reprodução em partitura, o primeiro Lá que soa uma oitava acima não está contemplado. Este tipo de construção é frequente no repertório, em geral em disposições mais simples, como na *Corrente Nona* do *Libro Primo*, 1646

de Ferdinando Valdambrini, c.9-10. Neste tipo de procedimento, inúmeras vezes vozes que pertencem a registros diferentes iniciam ou terminam na mesma nota ou se cruzam durante uma frase, causando um efeito idiomático, se assemelhando ao que se chama comumente por *campanela*. Portanto, estes casos servem para o transcritor se atentar à flexibilidade das regras do contraponto, pois nos instrumentos de corda dedilhada as vozes soam independentes mesmo se eventualmente se cruzam ou se tocam em uníssonos. Ao violão, a sonoridade se mantém equilibrada e o conteúdo melódico pode ser distribuído em diferentes cordas, ocasionando uma distinção de timbre para cada voz.

Conforme já abordei neste capítulo, o próximo exemplo trata do toque seletivo dos bordões, principalmente da 4ª ordem, de forma a priorizar uma condução melódica específica de determinado trecho. Em geral, prioriza-se a corda aguda da ordem, evidenciando uma condução melódica aguda, escalar ou em progressões.

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure has a capo on the first fret, indicated by a 'I' on a vertical line. The notes are G4 (open), A4 (2), B4 (4), and C5 (open). The second measure has notes D5 (open), E5 (2), F#5 (4), and G5 (open). The third measure has notes A5 (open), B5 (2), C6 (4), and D6 (open). The fourth measure has notes E6 (open), F#6 (2), G6 (4), and A6 (open). The fifth measure has notes B6 (open), C7 (2), D7 (4), and E7 (open). The sixth measure has notes F#7 (open), G7 (2), A7 (4), and B7 (open). The seventh measure has notes C8 (open), D8 (2), E8 (4), and F#8 (open). The eighth measure has notes G8 (open), A8 (2), B8 (4), and C9 (open). The ninth measure has notes D9 (open), E9 (2), F#9 (4), and G9 (open). The tenth measure has notes A9 (open), B9 (2), C10 (4), and D10 (open). The eleventh measure has notes E10 (open), F#10 (2), G10 (4), and A10 (open). The twelfth measure has notes B10 (open), C11 (2), D11 (4), and E11 (open). The thirteenth measure has notes F#11 (open), G11 (2), A11 (4), and B11 (open). The fourteenth measure has notes C12 (open), D12 (2), E12 (4), and F#12 (open). The fifteenth measure has notes G12 (open), A12 (2), B12 (4), and C13 (open). The sixteenth measure has notes D13 (open), E13 (2), F#13 (4), and G13 (open). The seventeenth measure has notes A13 (open), B13 (2), C14 (4), and D14 (open). The eighteenth measure has notes E14 (open), F#14 (2), G14 (4), and A14 (open). The nineteenth measure has notes B14 (open), C15 (2), D15 (4), and E15 (open). The twentieth measure has notes F#15 (open), G15 (2), A15 (4), and B15 (open). The twenty-first measure has notes C16 (open), D16 (2), E16 (4), and F#16 (open). The twenty-second measure has notes G16 (open), A16 (2), B16 (4), and C17 (open). The twenty-third measure has notes D17 (open), E17 (2), F#17 (4), and G17 (open). The twenty-fourth measure has notes A17 (open), B17 (2), C18 (4), and D18 (open). The twenty-fifth measure has notes E18 (open), F#18 (2), G18 (4), and A18 (open). The twenty-sixth measure has notes B18 (open), C19 (2), D19 (4), and E19 (open). The twenty-seventh measure has notes F#19 (open), G19 (2), A19 (4), and B19 (open). The twenty-eighth measure has notes C20 (open), D20 (2), E20 (4), and F#20 (open). The twenty-ninth measure has notes G20 (open), A20 (2), B20 (4), and C21 (open). The thirtieth measure has notes D21 (open), E21 (2), F#21 (4), and G21 (open). The thirty-first measure has notes A21 (open), B21 (2), C22 (4), and D22 (open). The thirty-second measure has notes E22 (open), F#22 (2), G22 (4), and A22 (open). The thirty-third measure has notes B22 (open), C23 (2), D23 (4), and E23 (open). The thirty-fourth measure has notes F#23 (open), G23 (2), A23 (4), and B23 (open). The thirty-fifth measure has notes C24 (open), D24 (2), E24 (4), and F#24 (open). The thirty-sixth measure has notes G24 (open), A24 (2), B24 (4), and C25 (open). The thirty-seventh measure has notes D25 (open), E25 (2), F#25 (4), and G25 (open). The thirty-eighth measure has notes A25 (open), B25 (2), C26 (4), and D26 (open). The thirty-ninth measure has notes E26 (open), F#26 (2), G26 (4), and A26 (open). The fortieth measure has notes B26 (open), C27 (2), D27 (4), and E27 (open). The forty-first measure has notes F#27 (open), G27 (2), A27 (4), and B27 (open). The forty-second measure has notes C28 (open), D28 (2), E28 (4), and F#28 (open). The forty-third measure has notes G28 (open), A28 (2), B28 (4), and C29 (open). The forty-fourth measure has notes D29 (open), E29 (2), F#29 (4), and G29 (open). The forty-fifth measure has notes A29 (open), B29 (2), C30 (4), and D30 (open). The forty-sixth measure has notes E30 (open), F#30 (2), G30 (4), and A30 (open). The forty-seventh measure has notes B30 (open), C31 (2), D31 (4), and E31 (open). The forty-eighth measure has notes F#31 (open), G31 (2), A31 (4), and B31 (open). The forty-ninth measure has notes C32 (open), D32 (2), E32 (4), and F#32 (open). The fiftieth measure has notes G32 (open), A32 (2), B32 (4), and C33 (open). The fifty-first measure has notes D33 (open), E33 (2), F#33 (4), and G33 (open). The fifty-second measure has notes A33 (open), B33 (2), C34 (4), and D34 (open). The fifty-third measure has notes E34 (open), F#34 (2), G34 (4), and A34 (open). The fifty-fourth measure has notes B34 (open), C35 (2), D35 (4), and E35 (open). The fifty-fifth measure has notes F#35 (open), G35 (2), A35 (4), and B35 (open). The fifty-sixth measure has notes C36 (open), D36 (2), E36 (4), and F#36 (open). The fifty-seventh measure has notes G36 (open), A36 (2), B36 (4), and C37 (open). The fifty-eighth measure has notes D37 (open), E37 (2), F#37 (4), and G37 (open). The fifty-ninth measure has notes A37 (open), B37 (2), C38 (4), and D38 (open). The sixtieth measure has notes E38 (open), F#38 (2), G38 (4), and A38 (open). The sixty-first measure has notes B38 (open), C39 (2), D39 (4), and E39 (open). The sixty-second measure has notes F#39 (open), G39 (2), A39 (4), and B39 (open). The sixty-third measure has notes C40 (open), D40 (2), E40 (4), and F#40 (open). The sixty-fourth measure has notes G40 (open), A40 (2), B40 (4), and C41 (open). The sixty-fifth measure has notes D41 (open), E41 (2), F#41 (4), and G41 (open). The sixty-sixth measure has notes A41 (open), B41 (2), C42 (4), and D42 (open). The sixty-seventh measure has notes E42 (open), F#42 (2), G42 (4), and A42 (open). The sixty-eighth measure has notes B42 (open), C43 (2), D43 (4), and E43 (open). The sixty-ninth measure has notes F#43 (open), G43 (2), A43 (4), and B43 (open). The seventieth measure has notes C44 (open), D44 (2), E44 (4), and F#44 (open). The seventy-first measure has notes G44 (open), A44 (2), B44 (4), and C45 (open). The seventy-second measure has notes D45 (open), E45 (2), F#45 (4), and G45 (open). The seventy-third measure has notes A45 (open), B45 (2), C46 (4), and D46 (open). The seventy-fourth measure has notes E46 (open), F#46 (2), G46 (4), and A46 (open). The seventy-fifth measure has notes B46 (open), C47 (2), D47 (4), and E47 (open). The seventy-sixth measure has notes F#47 (open), G47 (2), A47 (4), and B47 (open). The seventy-seventh measure has notes C48 (open), D48 (2), E48 (4), and F#48 (open). The seventy-eighth measure has notes G48 (open), A48 (2), B48 (4), and C49 (open). The seventy-ninth measure has notes D49 (open), E49 (2), F#49 (4), and G49 (open). The eightieth measure has notes A49 (open), B49 (2), C50 (4), and D50 (open). The eighty-first measure has notes E50 (open), F#50 (2), G50 (4), and A50 (open). The eighty-second measure has notes B50 (open), C51 (2), D51 (4), and E51 (open). The eighty-third measure has notes F#51 (open), G51 (2), A51 (4), and B51 (open). The eighty-fourth measure has notes C52 (open), D52 (2), E52 (4), and F#52 (open). The eighty-fifth measure has notes G52 (open), A52 (2), B52 (4), and C53 (open). The eighty-sixth measure has notes D53 (open), E53 (2), F#53 (4), and G53 (open). The eighty-seventh measure has notes A53 (open), B53 (2), C54 (4), and D54 (open). The eighty-eighth measure has notes E54 (open), F#54 (2), G54 (4), and A54 (open). The eighty-ninth measure has notes B54 (open), C55 (2), D55 (4), and E55 (open). The ninetieth measure has notes F#55 (open), G55 (2), A55 (4), and B55 (open). The hundredth measure has notes C56 (open), D56 (2), E56 (4), and F#56 (open). The hundred and first measure has notes G56 (open), A56 (2), B56 (4), and C57 (open). The hundred and second measure has notes D57 (open), E57 (2), F#57 (4), and G57 (open). The hundred and third measure has notes A57 (open), B57 (2), C58 (4), and D58 (open). The hundred and fourth measure has notes E58 (open), F#58 (2), G58 (4), and A58 (open). The hundred and fifth measure has notes B58 (open), C59 (2), D59 (4), and E59 (open). The hundred and sixth measure has notes F#59 (open), G59 (2), A59 (4), and B59 (open). The hundred and seventh measure has notes C60 (open), D60 (2), E60 (4), and F#60 (open). The hundred and eighth measure has notes G60 (open), A60 (2), B60 (4), and C61 (open). The hundred and ninth measure has notes D61 (open), E61 (2), F#61 (4), and G61 (open). The hundred and tenth measure has notes A61 (open), B61 (2), C62 (4), and D62 (open). The hundred and eleventh measure has notes E62 (open), F#62 (2), G62 (4), and A62 (open). The hundred and twelfth measure has notes B62 (open), C63 (2), D63 (4), and E63 (open). The hundred and thirteenth measure has notes F#63 (open), G63 (2), A63 (4), and B63 (open). The hundred and fourteenth measure has notes C64 (open), D64 (2), E64 (4), and F#64 (open). The hundred and fifteenth measure has notes G64 (open), A64 (2), B64 (4), and C65 (open). The hundred and sixteenth measure has notes D65 (open), E65 (2), F#65 (4), and G65 (open). The hundred and seventeenth measure has notes A65 (open), B65 (2), C66 (4), and D66 (open). The hundred and eighteenth measure has notes E66 (open), F#66 (2), G66 (4), and A66 (open). The hundred and nineteenth measure has notes B66 (open), C67 (2), D67 (4), and E67 (open). The hundred and twentieth measure has notes F#67 (open), G67 (2), A67 (4), and B67 (open). The hundred and twenty-first measure has notes C68 (open), D68 (2), E68 (4), and F#68 (open). The hundred and twenty-second measure has notes G68 (open), A68 (2), B68 (4), and C69 (open). The hundred and twenty-third measure has notes D69 (open), E69 (2), F#69 (4), and G69 (open). The hundred and twenty-fourth measure has notes A69 (open), B69 (2), C70 (4), and D70 (open). The hundred and twenty-fifth measure has notes E70 (open), F#70 (2), G70 (4), and A70 (open). The hundred and twenty-sixth measure has notes B70 (open), C71 (2), D71 (4), and E71 (open). The hundred and twenty-seventh measure has notes F#71 (open), G71 (2), A71 (4), and B71 (open). The hundred and twenty-eighth measure has notes C72 (open), D72 (2), E72 (4), and F#72 (open). The hundred and twenty-ninth measure has notes G72 (open), A72 (2), B72 (4), and C73 (open). The hundred and thirtieth measure has notes D73 (open), E73 (2), F#73 (4), and G73 (open). The hundred and thirty-first measure has notes A73 (open), B73 (2), C74 (4), and D74 (open). The hundred and thirty-second measure has notes E74 (open), F#74 (2), G74 (4), and A74 (open). The hundred and thirty-third measure has notes B74 (open), C75 (2), D75 (4), and E75 (open). The hundred and thirty-fourth measure has notes F#75 (open), G75 (2), A75 (4), and B75 (open). The hundred and thirty-fifth measure has notes C76 (open), D76 (2), E76 (4), and F#76 (open). The hundred and thirty-sixth measure has notes G76 (open), A76 (2), B76 (4), and C77 (open). The hundred and thirty-seventh measure has notes D77 (open), E77 (2), F#77 (4), and G77 (open). The hundred and thirty-eighth measure has notes A77 (open), B77 (2), C78 (4), and D78 (open). The hundred and thirty-ninth measure has notes E78 (open), F#78 (2), G78 (4), and A78 (open). The hundred and fortieth measure has notes B78 (open), C79 (2), D79 (4), and E79 (open). The hundred and forty-first measure has notes F#79 (open), G79 (2), A79 (4), and B79 (open). The hundred and forty-second measure has notes C80 (open), D80 (2), E80 (4), and F#80 (open). The hundred and forty-third measure has notes G80 (open), A80 (2), B80 (4), and C81 (open). The hundred and forty-fourth measure has notes D81 (open), E81 (2), F#81 (4), and G81 (open). The hundred and forty-fifth measure has notes A81 (open), B81 (2), C82 (4), and D82 (open). The hundred and forty-sixth measure has notes E82 (open), F#82 (2), G82 (4), and A82 (open). The hundred and forty-seventh measure has notes B82 (open), C83 (2), D83 (4), and E83 (open). The hundred and forty-eighth measure has notes F#83 (open), G83 (2), A83 (4), and B83 (open). The hundred and forty-ninth measure has notes C84 (open), D84 (2), E84 (4), and F#84 (open). The hundred and fiftieth measure has notes G84 (open), A84 (2), B84 (4), and C85 (open). The hundred and fifty-first measure has notes D85 (open), E85 (2), F#85 (4), and G85 (open). The hundred and fifty-second measure has notes A85 (open), B85 (2), C86 (4), and D86 (open). The hundred and fifty-third measure has notes E86 (open), F#86 (2), G86 (4), and A86 (open). The hundred and fifty-fourth measure has notes B86 (open), C87 (2), D87 (4), and E87 (open). The hundred and fifty-fifth measure has notes F#87 (open), G87 (2), A87 (4), and B87 (open). The hundred and fifty-sixth measure has notes C88 (open), D88 (2), E88 (4), and F#88 (open). The hundred and fifty-seventh measure has notes G88 (open), A88 (2), B88 (4), and C89 (open). The hundred and fifty-eighth measure has notes D89 (open), E89 (2), F#89 (4), and G89 (open). The hundred and fifty-ninth measure has notes A89 (open), B89 (2), C90 (4), and D90 (open). The hundred and sixtieth measure has notes E90 (open), F#90 (2), G90 (4), and A90 (open). The hundred and sixty-first measure has notes B90 (open), C91 (2), D91 (4), and E91 (open). The hundred and sixty-second measure has notes F#91 (open), G91 (2), A91 (4), and B91 (open). The hundred and sixty-third measure has notes C92 (open), D92 (2), E92 (4), and F#92 (open). The hundred and sixty-fourth measure has notes G92 (open), A92 (2), B92 (4), and C93 (open). The hundred and sixty-fifth measure has notes D93 (open), E93 (2), F#93 (4), and G93 (open). The hundred and sixty-sixth measure has notes A93 (open), B93 (2), C94 (4), and D94 (open). The hundred and sixty-seventh measure has notes E94 (open), F#94 (2), G94 (4), and A94 (open). The hundred and sixty-eighth measure has notes B94 (open), C95 (2), D95 (4), and E95 (open). The hundred and sixty-ninth measure has notes F#95 (open), G95 (2), A95 (4), and B95 (open). The hundred and seventieth measure has notes C96 (open), D96 (2), E96 (4), and F#96 (open). The hundred and seventy-first measure has notes G96 (open), A96 (2), B96 (4), and C97 (open). The hundred and seventy-second measure has notes D97 (open), E97 (2), F#97 (4), and G97 (open). The hundred and seventy-third measure has notes A97 (open), B97 (2), C98 (4), and D98 (open). The hundred and seventy-fourth measure has notes E98 (open), F#98 (2), G98 (4), and A98 (open). The hundred and seventy-fifth measure has notes B98 (open), C99 (2), D99 (4), and E99 (open). The hundred and seventy-sixth measure has notes F#99 (open), G99 (2), A99 (4), and B99 (open). The hundred and seventy-seventh measure has notes C100 (open), D100 (2), E100 (4), and F#100 (open). The hundred and seventy-eighth measure has notes G100 (open), A100 (2), B100 (4), and C101 (open). The hundred and seventy-ninth measure has notes D101 (open), E101 (2), F#101 (4), and G101 (open). The hundred and eightieth measure has notes A101 (open), B101 (2), C102 (4), and D102 (open). The hundred and eighty-first measure has notes E102 (open), F#102 (2), G102 (4), and A102 (open). The hundred and eighty-second measure has notes B102 (open), C103 (2), D103 (4), and E103 (open). The hundred and eighty-third measure has notes F#103 (open), G103 (2), A103 (4), and B103 (open). The hundred and eighty-fourth measure has notes C104 (open), D104 (2), E104 (4), and F#104 (open). The hundred and eighty-fifth measure has notes G104 (open), A104 (2), B104 (4), and C105 (open). The hundred and eighty-sixth measure has notes D105 (open), E105 (2), F#105 (4), and G105 (open). The hundred and eighty-seventh measure has notes A105 (open), B105 (2), C106 (4), and D106 (open). The hundred and eighty-eighth measure has notes E106 (open), F#106 (2), G106 (4), and A106 (open). The hundred and eighty-ninth measure has notes B106 (open), C107 (2), D107 (4), and E107 (open). The hundred and ninetieth measure has notes F#107 (open), G107 (2), A107 (4), and B107 (open). The hundred and one-hundredth measure has notes C108 (open), D108 (2), E108 (4), and F#108 (open). The hundred and one-hundred and first measure has notes G108 (open), A108 (2), B108 (4), and C109 (open). The hundred and one-hundred and second measure has notes D109 (open), E109 (2), F#109 (4), and G109 (open). The hundred and one-hundred and third measure has notes A109 (open), B109 (2), C110 (4), and D110 (open). The hundred and one-hundred and fourth measure has notes E110 (open), F#110 (2), G110 (4), and A110 (open). The hundred and one-hundred and fifth measure has notes B110 (open), C111 (2), D111 (4), and E111 (open). The hundred and one-hundred and sixth measure has notes F#111 (open), G111 (2), A111 (4), and B111 (open). The hundred and one-hundred and seventh measure has notes C112 (open), D112 (2), E112 (4), and F#112 (open). The hundred and one-hundred and eighth measure has notes G112 (open), A112 (2), B112 (4), and C113 (open). The hundred and one-hundred and ninth measure has notes D113 (open), E113 (2), F#113 (4), and G113 (open). The hundred and one-hundred and tenth measure has notes A113 (open), B113 (2), C114 (4), and D114 (open). The hundred and one-hundred and eleventh measure has notes E114 (open), F#114 (2), G114 (4), and A114 (open). The hundred and one-hundred and twelfth measure has notes B114 (open), C115 (2), D115 (4), and E115 (open). The hundred and one-hundred and thirteenth measure has notes F#115 (open), G115 (2), A115 (4), and B115 (open). The hundred and one-hundred and fourteenth measure has notes C116 (open), D116 (2), E116 (4), and F#116 (open). The hundred and one-hundred and fifteenth measure has notes G116 (open), A116 (2), B116 (4), and C117 (open). The hundred and one-hundred and sixteenth measure has notes D117 (open), E117 (2), F#117 (4), and G117 (open). The hundred and one-hundred and seventeenth measure has notes A117 (open), B117 (2), C118 (4), and D118 (open). The hundred and one-hundred and eighteenth measure has notes E118 (open), F#118 (2), G118 (4), and A118 (open). The hundred and one-hundred and nineteenth measure has notes B118 (open), C119 (2), D119 (4), and E119 (open). The hundred and one-hundred and twentieth measure has notes F#119 (open), G119 (2), A119 (4), and B119 (open). The hundred and one-hundred and twenty-first measure has notes C120 (open), D120 (2), E120 (4), and F#120 (open). The hundred and one-hundred and twenty-second measure has notes G120 (open), A120 (2), B120 (4), and C121 (open). The hundred and one-hundred and twenty-third measure has notes D121 (open), E121 (2), F#121 (4), and G121 (open). The hundred and one-hundred and twenty-fourth measure has notes A121 (open), B121 (2), C122 (4), and D122 (open). The hundred and one-hundred and twenty-fifth measure has notes E122 (open), F#122 (2), G122 (4), and A122 (open). The hundred and one-hundred and twenty-sixth measure has notes B122 (open), C123 (2), D123 (4), and E123 (open). The hundred and one-hundred and twenty-seventh measure has notes F#123 (open), G123 (2), A123 (4), and B123 (open). The hundred and one-hundred and twenty-eighth measure has notes C124 (open), D124 (2), E124 (4), and F#124 (open). The hundred and one-hundred and twenty-ninth measure has notes G124 (open), A124 (2), B124 (4), and C125 (open). The hundred and one-hundred and thirtieth measure has notes D125 (open), E125 (2), F#125 (4), and G125 (open). The hundred and one-hundred and thirty-first measure has notes A125 (open), B125 (2), C126 (4), and D126 (open). The hundred and one-hundred and thirty-second measure has notes E126 (open), F#126 (2), G126 (4), and A126 (open). The hundred and one-hundred and thirty-third measure has notes B126 (open), C127 (2), D127 (4), and E127 (open). The hundred and one-hundred and thirty-fourth measure has notes F#127 (open), G127 (2), A127 (4), and B127 (open). The hundred and one-hundred and thirty-fifth measure has notes C128 (open), D128 (2), E128 (4), and F#128 (open). The hundred and one-hundred and thirty-sixth measure has notes G128 (open), A128 (2), B128 (4), and C129 (open). The hundred and one-hundred and thirty-seventh measure has notes D129 (open), E129 (2), F#129 (4), and G129 (open). The hundred and one-hundred and thirty-eighth measure has notes A129 (open), B129 (2), C130 (4), and D130 (open). The hundred and one-hundred and thirty-ninth measure has notes E130 (open), F#130 (2), G130 (4), and A130 (open). The hundred and one-hundred and fortieth measure has notes B130 (open), C131 (2), D131 (4), and E131 (open). The hundred and one-hundred and forty-first measure has notes F#131 (open), G131 (2), A131 (4), and B131 (open). The hundred and one-hundred and forty-second measure has notes C132 (open), D132 (2), E132 (4), and F#132 (open). The hundred and one-hundred and forty-third measure has notes G132 (open), A132 (2), B132 (4), and C133 (open). The hundred and one-hundred and forty-fourth measure has notes D133 (open), E133 (2), F#133 (4), and G133 (open). The hundred and one-hundred and forty-fifth measure has notes A133 (open), B133 (2), C134 (4), and D134 (open). The hundred and one-hundred and forty-sixth measure has notes E134 (open), F#134 (2), G134 (4), and A134 (open). The hundred and one-hundred and forty-seventh measure has notes B134 (open), C135 (2), D135 (4), and E135 (open). The hundred and one-hundred and forty-eighth measure has notes F#135 (open), G135 (2), A135 (4), and B135 (open). The hundred and one-hundred and forty-ninth measure has notes C136 (open), D136 (2), E136 (4), and F#136 (open). The hundred and one-hundred and fiftieth measure has notes G136 (open), A136 (2), B136 (4), and C137 (open). The hundred and one-hundred and fifty-first measure has notes D137 (open), E137 (2), F#137 (4), and G137 (open). The hundred and one-hundred and fifty-second measure has notes A137 (open), B137 (2), C138 (4), and D138 (open). The hundred and one-hundred and fifty-third measure has notes E138 (open), F#138 (2), G138 (4), and A138 (open). The hundred and one-hundred and fifty-fourth measure has notes B138 (open), C139 (2), D139 (4), and E139 (open). The hundred and one-hundred and fifty-fifth measure has notes F#139 (open), G139 (2), A139 (4), and B139 (open). The hundred and one-hundred and fifty-sixth measure has notes C140 (open), D140 (2), E140 (4), and F#140 (open). The hundred and one-hundred and fifty-seventh measure has notes G140 (open), A140 (2), B140 (4), and C141 (open). The hundred and one-hundred and fifty-eighth measure has notes D141 (open), E141 (2), F#141 (4), and G141 (open). The hundred and one-hundred and fifty-ninth measure has notes A141 (open), B141 (2), C142 (4), and D142 (open). The hundred and one-hundred and sixtieth measure has notes E142 (open), F#142 (2), G142 (4), and A142 (open). The hundred and one-hundred and sixty-first measure has notes B142 (open), C143 (2), D143 (4), and E143 (open). The hundred and one-hundred and sixty-second measure has notes F#143 (open), G143 (2), A143 (4), and B143 (open). The hundred and one-hundred and sixty-third measure has notes C144 (open), D144 (2), E144 (4), and F#144 (open). The hundred and one-hundred and sixty-fourth measure has notes G144 (open), A144 (2), B144 (4), and C145 (open). The hundred and one-hundred and sixty-fifth measure has notes D145 (open), E145 (2), F#145 (4), and G145 (open). The hundred and one-hundred and sixty-sixth measure has notes A145 (open), B145 (2), C146 (4), and D146 (open). The hundred and one-hundred and sixty-seventh measure has notes E146 (open), F#146 (2), G146 (4), and A146 (open). The hundred and one-hundred and sixty-eighth measure has notes B146 (open), C147 (2), D147 (4), and E147 (open). The hundred and one-hundred and sixty-ninth measure has notes F#147 (open), G147 (2), A147 (4), and B147 (open). The hundred and one-hundred and seventieth measure has notes C148 (open), D148 (2), E148 (4), and F#148 (open). The hundred and one-hundred and seventy-first measure has notes G148 (open), A148 (2), B148 (4), and C149 (open). The hundred and one-hundred and seventy-second measure has notes D149 (open), E149 (2), F#149 (4), and G149 (open). The hundred and one-hundred and seventy-third measure has notes A149 (open), B149 (2), C150 (4), and D150 (open). The hundred and one-hundred and seventy-fourth measure has notes E150 (open), F#150 (2), G150 (4), and A150 (open). The hundred and one-hundred and seventy-fifth measure has notes B150 (open), C151 (2), D151 (4), and E151 (open). The hundred and one-hundred and seventy-sixth measure has notes F#151 (open), G151 (2), A151 (4), and B151 (open). The hundred and one-hundred and seventy-seventh measure has notes C152 (open), D152 (2), E152 (4), and F#152 (open). The hundred and one-hundred and seventy-eighth measure has notes G152 (open), A152 (2), B152 (4), and C153 (open). The hundred and one-hundred and seventy-ninth measure has notes D153 (open), E153 (2), F#153 (4), and G153 (open). The hundred and one-hundred and eightieth measure has notes A153 (open), B153 (2), C154 (4), and D154 (open). The hundred and one-hundred and eighty-first measure has notes E154 (open), F#154 (2), G154 (4), and A154 (open). The hundred and one-hundred and eighty-second measure has notes B154 (open), C155 (2), D155 (4), and E155 (open). The hundred and one-hundred and eighty-third measure has notes F#155 (open), G155 (2), A155 (4), and B155 (open). The hundred and one-hundred and eighty-fourth measure has notes C156 (open), D156 (2), E156 (4), and F#156 (open). The hundred and one-hundred and eighty-fifth measure has notes G156 (open), A156 (2), B156 (4), and C157 (open). The hundred and one-hundred and eighty-sixth measure has notes D157 (open), E157 (2), F#157 (4), and G157 (open). The hundred and one-hundred and eighty-seventh measure has notes A157 (open), B157 (2), C158 (4), and D158 (open). The hundred and one-hundred and eighty-eighth measure has notes E158 (open), F#158 (2), G158 (4), and A158 (open). The hundred and one-hundred and eighty-ninth measure has notes B158 (open), C159 (2), D159 (4), and E159 (open). The hundred and one-hundred and ninetieth measure has notes F#159 (open), G159 (2), A159 (4), and B159 (open). The hundred and one-hundred and one-hundredth measure has notes C160 (open), D160 (2), E160 (4), and F#160 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and first measure has notes G160 (open), A160 (2), B160 (4), and C161 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and second measure has notes D161 (open), E161 (2), F#161 (4), and G161 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and third measure has notes A161 (open), B161 (2), C162 (4), and D162 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and fourth measure has notes E162 (open), F#162 (2), G162 (4), and A162 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and fifth measure has notes B162 (open), C163 (2), D163 (4), and E163 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and sixth measure has notes F#163 (open), G163 (2), A163 (4), and B163 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and seventh measure has notes C164 (open), D164 (2), E164 (4), and F#164 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and eighth measure has notes G164 (open), A164 (2), B164 (4), and C165 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and ninth measure has notes D165 (open), E165 (2), F#165 (4), and G165 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and tenth measure has notes A165 (open), B165 (2), C166 (4), and D166 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and eleventh measure has notes E166 (open), F#166 (2), G166 (4), and A166 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twelfth measure has notes B166 (open), C167 (2), D167 (4), and E167 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirteenth measure has notes F#167 (open), G167 (2), A167 (4), and B167 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and fourteenth measure has notes C168 (open), D168 (2), E168 (4), and F#168 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and fifteenth measure has notes G168 (open), A168 (2), B168 (4), and C169 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and sixteenth measure has notes D169 (open), E169 (2), F#169 (4), and G169 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and seventeenth measure has notes A169 (open), B169 (2), C170 (4), and D170 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and eighteenth measure has notes E170 (open), F#170 (2), G170 (4), and A170 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and nineteenth measure has notes B170 (open), C171 (2), D171 (4), and E171 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twentieth measure has notes F#171 (open), G171 (2), A171 (4), and B171 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-first measure has notes C172 (open), D172 (2), E172 (4), and F#172 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-second measure has notes G172 (open), A172 (2), B172 (4), and C173 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-third measure has notes D173 (open), E173 (2), F#173 (4), and G173 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-fourth measure has notes A173 (open), B173 (2), C174 (4), and D174 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-fifth measure has notes E174 (open), F#174 (2), G174 (4), and A174 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-sixth measure has notes B174 (open), C175 (2), D175 (4), and E175 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-seventh measure has notes F#175 (open), G175 (2), A175 (4), and B175 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-eighth measure has notes C176 (open), D176 (2), E176 (4), and F#176 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and twenty-ninth measure has notes G176 (open), A176 (2), B176 (4), and C177 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirtieth measure has notes D177 (open), E177 (2), F#177 (4), and G177 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-first measure has notes A177 (open), B177 (2), C178 (4), and D178 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-second measure has notes E178 (open), F#178 (2), G178 (4), and A178 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-third measure has notes B178 (open), C179 (2), D179 (4), and E179 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-fourth measure has notes F#179 (open), G179 (2), A179 (4), and B179 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-fifth measure has notes C180 (open), D180 (2), E180 (4), and F#180 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-sixth measure has notes G180 (open), A180 (2), B180 (4), and C181 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-seventh measure has notes D181 (open), E181 (2), F#181 (4), and G181 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-eighth measure has notes A181 (open), B181 (2), C182 (4), and D182 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and thirty-ninth measure has notes E182 (open), F#182 (2), G182 (4), and A182 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and fortieth measure has notes B182 (open), C183 (2), D183 (4), and E183 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and forty-first measure has notes F#183 (open), G183 (2), A183 (4), and B183 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and forty-second measure has notes C184 (open), D184 (2), E184 (4), and F#184 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and forty-third measure has notes G184 (open), A184 (2), B184 (4), and C185 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and forty-fourth measure has notes D185 (open), E185 (2), F#185 (4), and G185 (open). The hundred and one-hundred and one-hundred and forty-fifth measure has notes A185 (open), B185 (2), C186 (4), and

Início com a disposição natural dos acordes. Transcrever para notação convencional as notas que soam em um simples acorde de Ré menor poluiria em demasia a partitura e é um procedimento evitado por transcritores como Tyler (2011).



Ex. 20 – Disposição natural das notas em acordes.

Extraído do *Prelude do Secondo libro* de Bartolotti (1655), c.1, o Exemplo 20 apresenta o acorde de Ré menor com a nota Lá dobrada. Neste caso, uma nota Lá soaria a partir da 5ª ordem solta e a outra a partir da 3ª ordem, pressionada na segunda casa. Tyler (2011) só adota o procedimento de dobrar a nota na partitura se a situação for análoga a este caso, com a nota dobrada pertencente a ordens diferentes. Porém, no caso deste exemplo de encordoamento semi-reentrante, a 4ª ordem em oitava soaria, além do Ré² notado (espaço inferior), um Ré³ dobrado. Neste caso o transcritor teria que adicionar mais uma nota Ré³ (quarta linha) à partitura, para fazer jus às duas notas Ré que estão dobradas. Apesar de ter o mesmo efeito sonoro de duas ordens dobrando a mesma nota, o autor considera esta nota implícita e não adota o procedimento de notar esse tipo de ocorrência. A reverberação de várias notas dobradas dá uma outra caracterização aos acordes, pois muda sua ressonância, e é possível que essas notas sejam articuladas ou tenham duração diferentes entre si, um efeito muito explorado pelos compositores. Essa sutileza passaria despercebida em uma transcrição convencional (Cf. Seção 1.4). Acordes com uníssonos dobrados são encontrados em praticamente todas as peças revisadas. É um recurso muito usado, tanto na escrita, quanto implicitamente, pelo fato das ordens duplas estarem em oitavas.

A partir da exploração das sonoridades em tessitura reduzida, o exemplo a seguir apresenta acordes dissonantes em posição fechada seguidos de resolução. O efeito da dissonância e sua resolução ganham a peculiaridade do instrumento, pela distribuição das vozes formando intervalos de segunda.



Ex. 21 – Acordes dissonantes com intervalos de segunda.

O Exemplo 21 foi extraído também do *Prelude* do *Secondo libro* de Bartolotti (1655), c.17-19. Este recurso é frequentemente encontrado em passagens expressivas, em contraste com trechos rápidos de diminuições e *passaggios*. Outro trecho que leva este recurso é o *Prelúdio* de Corbetta (1648), c.11-14, apresentado a seguir:



Ex. 22 – Sequência de acordes fechados e dissonantes

No Exemplo 22, apresentei o mesmo trecho em tablatura e partitura. Observa-se que o compositor dispõe quatro acordes dissonantes com suas resoluções em seguida, criando um efeito dramático. A frase termina com mais um acorde utilizando este recurso. A tablatura mostra que estes acordes funcionam com suas notas distribuídas em várias ordens diferentes, para que suas durações sejam independentes e para possibilitar o arpejo dos acordes.

Apesar de a maioria dos ornamentos para os instrumentos de cordas dedilhadas serem executados em apenas uma corda, para todos os repertórios revisados nesta dissertação foi possível encontrar exceções. Na guitarra barroca, encontrei ornamentos cadenciais utilizando duas cordas. Tal recurso, mais encontrado no repertório francês, pode ser fruto da interação entre os guitarristas e alaudistas da época.

Ex. 23 – Ornamentos em duas cordas para guitarra barroca

Estão presentes no Exemplo 23 dois casos semelhantes de ornamento em duas cordas. A *Allemande* em Mi menor, c.14-15 de Antoine Carré (1671) está à esquerda. À direita está a *Sarabande*, do mesmo compositor, c.16. A finalização do trinado, executado em duas cordas, está sublinhada em quadrado. Apresentam-se nos exemplos de alaúde barroco e de teorba procedimentos semelhantes.

O principal recurso que se utiliza de progressões escalares em diversas cordas é a *campanela*. Como sua definição e uso foram comentados anteriormente, me limitarei a expor um exemplo de seu uso de forma extensiva. Dessa maneira, determinados trechos se caracterizam principalmente pela *campanela* e seu uso é levado à máxima exploração ao instrumento. Abaixo segue uma composição de Bartolotti, *Prelude*, c.6-7, do seu *Secondo libro*.

Ex.24 – Campanelas estendidas

O Exemplo 24 trata da exploração das *campanelas* estendidas. Esse recurso é executado com a mesma digitação e articulação ao violão adaptado. Foi encontrado ainda o uso desta técnica no compasso 9 da mesma peça. Um exemplo clássico do uso das *campanelas* estendidas caracterizando uma seção inteira é a terceira variação da *Pavanas por la D* de Gaspar Sanz (1674).

2.7 Considerações sobre a transcrição do repertório italiano, espanhol e francês

Esta seção é dedicada às elaborações de ordem artística a respeito da guitarra barroca. Por vezes, considerei algumas questões pelo viés subjetivo da relação intérprete, instrumento e repertório. Em outros momentos o objetivo foi trazer para o texto dissertativo dados que não se encontram escritos, mas fazem parte da prática musical da atualidade.

A guitarra barroca é um instrumento ao mesmo tempo próximo, pois pode ser considerado o ancestral direto do violão, e distante, pois tem uma peculiaridade que o remete a outros valores estéticos e sonoros. Mesmo no período barroco, o instrumento era considerado em sua sonoridade ímpar, e também se atentava às possibilidades de se fugir das regras estritas da escrita musical para tocar suas músicas. Isso nos remete ao cuidado de elaborar uma ferramenta própria de transcrição, que estimule a manutenção dos elementos que condicionam a sonoridade específica da guitarra barroca. Este cuidado passa pela mão do intérprete transcritor ao não tentar consertar o que não precisa de conserto, em casos em que o desvio da regra implica em um fator expressivo.

Uma vez adaptado o encordoamento usado para o violão, me deparei com questões que os próprios guitarristas de réplica enfrentam, como a escolha do encordoamento, os tipos de rasgueado, o uso seletivo dos bordões e a dificuldade em passar para a partitura o conteúdo sonoro das peças.

Sobre a escolha do encordoamento, é unanimidade entre os guitarristas e musicólogos que esta é uma decisão do intérprete a ser tomada caso a caso. Em muitos manuscritos e publicações não fica claro qual encordoamento é indicado ou se o compilador considerou apenas um encordoamento para todas as peças. Alguns musicólogos tentam elaborar tabelas comparativas, como Hall (2012, p.65-66), em geral

com o intuito de achar algum padrão em determinada localidade e delimitação temporal. A comparação entre peças que aparecem em mais de uma publicação também serve como método.

Disponho agora um apanhado breve sobre as diferentes tradições na guitarra. A escola italiana foi a responsável por estabelecer o instrumento como acompanhante das monodias que emergiam na virada para o séc. XVII. No repertório solista, foi o italiano Giovanni Paolo Foscarini (1630) que propôs a inovação do estilo misto. Atribui-se igualmente aos italianos a elaboração do sistema de alfabeto que se popularizou em diversas localidades. A quantidade de publicações, manuscritos e proposições que se tornaram corrente nas práticas guitarristas faz entender que este é o centro da tradição da guitarra barroca, para onde muitos músicos, como Gaspar Sanz, viajavam para se especializar nos rudimentos do instrumento.

As poucas fontes espanholas que sobreviveram até a atualidade são consideradas valiosas, cada uma em sua individualidade. Em geral, compiladas por músicos clérigos e que muitas vezes tinham visitado o Novo Mundo. Foi pela Espanha que chegou à Europa diversos tipos de dança como a *chacona*. As poucas publicações espanholas cobrem um leque de abordagens do repertório, indo da proposta mais popular em Ribayaz (1677) até o estritamente ponteadado de Guerau (1694).

O repertório francês não se afastou muito da delicadeza proveniente da tradição alaudística. Mesmo o uso de rasgueado remete a um ambiente de corte. Tem em Robert de Visée o seu expoente mais influente, já que o músico tocava em recitais privados para o Rei Louis XIV e especula-se que tenha iniciado o Rei na execução deste instrumento. A tradição francesa culmina nas inovações de afinação (*scordatura*) de François Champion (1715). Diversos dos maiores guitarristas franceses, como os dois supracitados, tocavam também teorba e alaúde, sendo este o país em que as tradições interpretativas dos instrumentos se encontravam.

O repertório da guitarra barroca consegue acessar afetos e referências que poucos outros repertórios do período oferecem. O fato do instrumento ter circulação nas Américas durante o período, e de esta circulação voltar para os países europeus tanto na época quanto hoje, institui uma particularidade que poucos instrumentos podem aproveitar. A guitarra também tinha vasta circulação entre as camadas sociais, desde os reis até ao povo propriamente. Esses fatores históricos dão ao músico de hoje várias oportunidades distintas de abordar determinadas características, como o rasgueado, por exemplo, de maneira mais popular ou cortesã, ou de acordo com as liberdades de

referências documentais; mais estritas, como nos tratados ou mais livres, como na tradição oral que se espalhou pelos países latinos.

Capítulo 3 - O alaúde barroco e o uso da *scordatura*

O alaúde barroco, em seu primeiro florescimento, foi considerado um instrumento francês. A adaptação deste instrumento a partir do alaúde renascentista se desenvolveu neste país. Porém, isso se deve menos a fatores organológicos e mais à nova característica que o instrumento traria: sua afinação. O início do século XVII foi palco de inúmeras experimentações nas afinações dos alaúdes, e os instrumentistas da época foram se afastando cada vez mais de uma afinação em quartas (*vieil ton*), em direção a uma afinação em terças (*accord nouveau*). Esse percurso de afinações nos instrumentos de cordas dedilhadas é muito comum em épocas de transição de estilos e modos de tocar, podendo ser observado igualmente no fim do século XVIII, com o surgimento da guitarra clássica. Benjamin Narvey comenta, que entre os anos de 1620 e 1650, havia cerca de vinte afinações em uso na França (NARVEY apud YISRAEL, 2008, p.7). A nova maneira emergente do *accord nouveau* oferecia tríades formadas apenas por cordas soltas e uma grande facilitação de digitação de mão esquerda. A partir de 1630, essa afinação atualmente conhecida como Ré menor (Lá1, Ré2, Fá2, Lá2, Ré3, Fá3)¹¹ começou a ser largamente utilizada também na Inglaterra. Com o tempo, essa nova maneira de conceber o instrumento alcançou a Suécia, territórios de língua alemã até a Bohemia e Silésia (Idem, p.6).

O estilo que se desenvolveu junto com esse instrumento e sua afinação na primeira metade do século é chamado hoje em dia de *Stile Brisé*. O estilo prioriza uma execução de linhas contrapontísticas de maneira sucessiva ao invés de vertical, deslocando melodias sob o tempo e permitindo uma maior ressonância do instrumento ao deixar essas notas sobreporem-se. Per Farstad comenta como característica marcante desse estilo “a habilidade dos alaudistas franceses de produzir uma ilusão de polifonia e linearidade através do uso prolongado do *Stile Brisé*” (FARSTAD, 2000, p.57). Para Narvey, este é o estilo “em que as linhas melódicas eram ambíguas, as frases assimétricas, e em que linhas podiam se mover livremente entre os vários registros” (NARVEY apud YISRAEL, 2008, p.8). A análise do repertório francês foi delimitada entre os anos de 1650 e 1700.

Com o século XVIII, chega ao fim a ‘fase de ouro’ do alaúde francês e o centro da cultura alaudística muda para os territórios de língua alemã. Nestes novos locais, o

¹¹ Dó3 = Dó central.

estilo francês passou por adaptações como uma caracterização harmônica mais definida e pela influência italiana, notadamente do *cantabile*. Os mestres alaudistas que primeiro fizeram essa mistura entre os estilos foram Esaias Reusner (1636 – 1679) e Johann Anton Losy (1650 – 1721). Mas foi na primeira metade do século XVIII que esse repertório ganhou destaque com a onipresença do compositor e alaudista Sylvius Leopold Weiss (1687 – 1750).

O período delimitado nesta dissertação quanto ao repertório alemão do alaúde vai de Esaias Reusner e J. G. Peyer, por volta de 1670 até a morte de S. L. Weiss em 1750. Entretanto, a ênfase maior está no que Farstad classifica como a primeira fase da música de alaúde do século XVIII, o período de 1718 a 1750, momento este dominado pela influência de Weiss e que compreende o tratado de Ernst Gottlieb Baron (1727) e as obras de Falckenhagen. Este é o período que também abarca as chamadas obras para alaúde de J. S. Bach.

Os estilos composicionais deste período são variados, pois compreendem estilos diversos como Galante, *Empfindsamkeit* e *Sturm und Drang* (FARSTAD, 2000, p.53). Farstad classifica S. L. Weiss como um compositor mais assemelhado a Bach, de estilo Estrito. Adam Falckenhagen, aluno e pupilo de Weiss, compôs peças tanto no estilo Estrito quanto no estilo Galante. Já o tratadista e compositor E. G. Baron tem seu estilo mais enraizado no *cantabile* italiano e padrões harmônicos simples (Idem).

As principais fontes primárias e tratados consultados sobre o alaúde barroco foram o *Musick's Monument*, por Thomas Mace (1676); *Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute*, de autor desconhecido (1668/1671); *Livre de Musique pour le Lut*, de Sr. Perrine (1679), que servem de suporte para a música francesa. O principal tratado referente ao repertório alemão fica por conta do texto *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* de Ernst Gottlieb Baron (1727). As tablaturas do repertório para o instrumento são em geral em forma manuscrita e são citadas na exemplificação de trechos e na lista de repertório revisado no Anexo II.

Neste capítulo, discuto a questão da *scordatura* do violão para adaptação do repertório do alaúde barroco, a proposta metodológica e as principais ferramentas que podem auxiliar um violonista na transcrição deste repertório. Comento brevemente os métodos transcritivos de alguns autores, e como me posiciono frente aos parâmetros que são prioritários nesta abordagem de transcrição. Da metodologia adotada, surgiram três elementos que devem ser comentados pormenorizadamente, nomeadamente, a

adaptação de peças em diferentes tonalidades, a adaptação da linha do baixo e a interpretação de prelúdios. Por fim, comento sobre o processo de transcrever e revisar as peças do repertório francês e alemão para o alaúde barroco.

3.1. Considerações sobre edições musicais

Nesta seção são apresentadas algumas diretrizes que podem orientar os músicos que queiram realizar sua própria transcrição musical. Poucas são as edições que comentam seus processos de transcrição pormenorizadamente, portanto foi dada preferência a três trabalhos acadêmicos: *German Galant Lute Music in the 18th Century*, de Per Farstad (2000); *French Baroque Lute Music from 1650-1700*, de Robin Rolfhamre (2010) e *O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco*, de Rafael Borges (2007), que comentam tais processos de transcrição.

Farstad transcreve a música galante germânica do século XVIII para o violão de oito cordas. São dois os processos, a transcrição de notação (entre tablatura e partitura) e a transcrição entre os instrumentos, com mais alterações idiomáticas e adaptações. As principais preocupações desse autor são os saltos na linha do baixo, as *acciaccaturas*, uníssonos, escalas e ligaduras. Farstad considera os saltos no baixo um fator idiomático do alaúde e tende a evitar este recurso no violão caso a linha possa ser conduzida na mesma oitava (p.184).

Um fator idiomático muito usado na afinação de Ré menor do alaúde barroco é a *acciaccatura*, um ornamento em que se toca simultaneamente um intervalo de segundas. Farstad considera problemática a adaptação desse recurso para o violão, substituindo-o em geral por uma *apoggiatura* (p.180). Devido ao extenso uso de cordas soltas no alaúde barroco, um efeito idiomático muito comum é o uso de uníssonos. Na afinação convencional, a execução destes uníssonos se torna um problema para a mão esquerda por ter de fazer inúmeras aberturas de até seis casas. O autor substitui os uníssonos por mordentes (p.181).

Outras edições classificadas por mim como convencionais, no entanto, lançam mão da *acciaccatura*, como a transcrição de Raymond Burley da *Ouverture em Bb Maior* de S. L. Weiss, compasso 2 (1993).

Ex. 25 – *Acciaccatura* em transcrição convencional

Para facilitar o uso de ornamentos e ligados na mão esquerda, Farstad (2000) sugere que se afine o violão um semitom abaixo, o que deixaria as cordas mais frouxas. Outra sugestão é usar cordas de tensão baixa (p.183). A preocupação em manter a coerência na linha do baixo e o uso de *campanela* são recursos encontrados no livro e remetem a uma tradição comum a outros autores no que diz respeito à transcrição.

Em sua dissertação, Robin Rolfhamre (2010) se ocupa principalmente com os processos técnicos de emissão do som para manter uma clareza e equilíbrio de registros mais próximo ao alaúde barroco, deixando em segundo plano as ferramentas de transcrição propriamente ditas. Essa é sua principal preocupação, já que o autor toca com violão de 11 cordas e a adição de cinco cordas na região grave do instrumento parece ter resultado em um empobrecimento de sonoridade e uma dificuldade em manter a clareza das linhas melódicas. Sua adaptação vem de uma leitura direta das tablaturas em fontes primárias, pois o autor adapta a afinação do violão para uma relação intervalar igual ao alaúde de 11 ordens. Com isso, ele consegue manter uma série de recursos idiomáticos em sua transcrição, como a realização dos ornamentos, a continuidade da linha do baixo e a manutenção da tonalidade e da digitação presente na tablatura. O autor também lança mão de um recurso próprio de repetição de partes, principalmente nos movimentos de dança, em que recombina e ornamenta variavelmente cada parte até cinco vezes.

Em uma abordagem inicial, com foco na música de Weiss, percebi a importância das *acciaccaturas*, dos uníssonos e do arpejamento de acordes como definidores de um efeito geral característico desse repertório, e tinha como foco uma transcrição que tivesse este efeito geral como prioridade. Com o decorrer da pesquisa, elaborei a

seguinte lista de prioridades em relação à transcrição proposta neste trabalho: a execução de ornamentos tal qual sugerem os manuscritos; o uso de *campanela* e ligados; a manutenção de relação entre as tonalidades (diferente da abordagem convencional, como visto na seção 1.4); a transposição de oitavas de trechos compatível com a tessitura do violão de seis cordas; a manutenção de um certo efeito do alaúde, composto também pelo modo de ornamentação, liberdade da notação (tablatura) e sobreposições melódicas (Cf. CARDIN). Por fim, no caso de trechos de grande dificuldade para a transcrição, a adoção de soluções a partir da semelhança do repertório idiomático de outros instrumentos de corda dedilhada do período ou do próprio violão.

Conforme comentado extensamente na seção 1.4, a qual trata dos métodos transcritivos, uma proposta que veio de encontro com uma transcrição mais idiomática e que aproximava o violão do repertório do alaúde foi a dissertação de mestrado de Rafael Garcia Borges (2007), autor brasileiro. Vale ressaltar dois pontos em relação a este trabalho: o primeiro é a antecedência de três anos em relação ao trabalho de Rolfhamre (2010), e quatro ao de Krause (2011), autores europeus que começam a priorizar a relação de afinação do alaúde barroco no violão, sendo a prioridade de Borges o violão de 6 cordas, instrumento muito mais acessível do que um exemplar de 11 cordas. O segundo ponto compreende o resultado sonoro deste tipo de transcrição, que empiricamente se mostrou muito superior aos demais. Isso somado aos argumentos anteriormente comentados justificou meu objetivo em expandir e testar tal modelo em outras obras para alaúde barroco.

3.2 Da metodologia de expansão do modelo

O procedimento metodológico deste capítulo foi dividido em duas partes, de forma a testar e expandir progressivamente o modelo proposto por Borges. A partir da afinação proposta por este autor, coletei fontes musicais nos formatos de fac-símile ou edições em tablatura, com a finalidade de testar algumas proposições decorrentes da análise de seu trabalho.

3.2.1 Apresentação das proposições

- Possibilidade de execução das peças originalmente escritas para alaúde barroco na afinação em Ré menor (BORGES, 2007, p.105). **Metodologia de teste:** transcrever novas peças para o violão e verificar a compatibilidade e qualidade das transcrições e exequibilidade da nova digitação ao violão.
- Elaboração de um método que permita tocar as peças de alaúde barroco diretamente das tablaturas originais e edições em tablaturas, sem a necessidade da elaboração de uma nova edição. Isso economizaria um trabalho na edição de 50 páginas para uma Suíte, como fez Borges, e manteria o intérprete sempre próximo ao texto original. **Metodologia de teste:** desenvolvimento de um método de adaptação dos baixos e do texto musical diretamente, sem o auxílio da edição musical, com técnicas delimitadas que funcionem para a grande maioria dos casos.
- Verificar se a teoria de Borges abarcaria as diversas tonalidades e formas musicais encontradas especialmente na música de Weiss. **Metodologia de teste:** executar peças em todas as tonalidades encontradas na música de Weiss. Dentre os demais compositores, interpretar peças em tonalidades representativas. Fazer um levantamento das principais formas musicais utilizadas por alaudistas e revisar estes tipos de peça.
- Elaborar ferramentas para condução do baixo, que além de importância capital para a música deste período é a principal linha a ser adaptada a partir do alaúde barroco para o violão. **Metodologia de teste:** agrupamento de corpus teórico.
- Verificar a compatibilidade do modelo de Borges com a transcrição da música alemã e francesa do período barroco escritas na afinação em Ré menor (de 1650 a 1750). **Metodologia de teste:** executar uma variedade de peças de compositores para alaúde da França e Alemanha.

3.2.2 Encaminhamento das proposições

Cada peça testada originou uma resenha escrita e anotações no próprio texto musical. Algumas peças foram confrontadas com uma transcrição convencional, em partitura (Cf. Anexo II). À medida que revisei cerca de 15 peças notadas em tablatura, foram sendo elaboradas também a maioria das adaptações que se tornariam correntes nas peças seguintes. Essas considerações estão expostas nas seções seguintes deste

capítulo, sendo as principais: adaptação do capotasto de acordo com a tonalidade, regras para condução do baixo, acordes de difícil execução. No quesito de interpretação, há uma dispersão nas fontes sobre interpretação de prelúdios, tanto franceses quanto alemães, o que exigiu o desenvolvimento de um tópico à parte neste capítulo.

A partir da elaboração de uma teoria própria, prossegui para a transcrição de mais 50 peças, todas se encaixando no perfil proposto. Para a organização dos dados, consultei as resenhas e as tablaturas e reuni as soluções que podiam constituir uma teoria sobre esse modo de transcrição. A apresentação dos dados se encontra no decorrer deste capítulo. O mesmo método foi utilizado em relação às peças de teorba, no Capítulo 4.

3.3 Condução da linha do baixo

Conforme apontou Borges, o violão com *scordatura* e capotasto tem uma tessitura uma oitava menor que o alaúde barroco na região grave (BORGES, 2007, p.42). Porém, as sete ordens mais graves do alaúde possuem duas cordas cada, afinadas em oitavas e se for considerada apenas a oitava superior chega-se a uma tessitura compatível com a do violão. Segue exemplo extraído de Borges, 2007, p.42:

Violão c/ *scordatura* e capotasto

Alaúde barroco

Ex. 26 – Notas sublinhadas que não soariam na transcrição para o violão.

Portanto, para a transcrição não é possível tocar a oitava mais grave do alaúde barroco, mas proponho técnicas para tocar e conduzir todas as vozes dessa oitava. Ao observar o exemplo acima, percebe-se que a terceira, quarta, quinta e sexta ordens do alaúde barroco e suas linhas melódicas estão na mesma oitava e na mesma região do

braço do violão (na transcrição) que as sete ordens mais graves. No alaúde barroco, este tipo de cruzamento de vozes e compressão do registro já acontece, sendo suavizado por uma oitava grave e também usado como fator expressivo. (BORGES, 2007, p.44; FARSTAD, 2000, p.176-179). Conforme será visto nas próximas seções deste capítulo, esse tipo de compressão de registro pode trazer alguns problemas na hora de transcrever o repertório, mas também aponta para um tipo de solução presente no período barroco: o mesmo tipo de compressão de registro era utilizado na guitarra barroca. Conforme apontado na seção 1.3, esse é um recurso comum aos três instrumentos de época selecionados.

3.3.1 Técnicas principais de adaptação da linha do baixo

A técnica mais usada por Borges (2007) e pela maioria dos transcritores analisados é a de fazer uma transposição de oitava para as notas que não cabem na tessitura do violão. Antes, vale fazer uma análise, segundo nossa revisão, das duas funções principais do uso dos bordões no alaúde barroco.

- Suporte harmônico ou de ressonância, em que uma nota é tocada sem ligação contrapontística, muitas vezes dobrando uma nota das vozes superiores.
- Como parte do contraponto, aumentando o ritmo harmônico ou dando riqueza contrapontística.

A transposição em oitava consiste em transcrever uma nota ou linha melódica uma oitava acima ou abaixo do que está escrito na tablatura. No caso dos baixos, a transposição de oitava será sempre acima. O exemplo a seguir foi coletado da dissertação de Borges (2007, p.43), onde toda a linha do baixo foi oitavada, com exceção da sétima nota circulada. Em minha proposta de transcrição este Lá seria oitavado igualmente, pois vem de uma progressão ascendente, que começa em Ré e vai até o Lá.

Início da Courante da Suíte XIII: a) original; b) e c) transcrição. As notas circuladas são os baixos que foram oitavados.

Ex. 27 – Transposição de oitava nos baixos

Em muitos exemplos, não consegui ou não se fez necessário transpor todas as notas de um trecho uma oitava acima. Neste caso, a alternativa é a inversão de um intervalo justo de determinado trecho, mantendo todas as notas na tessitura do violão sem interromper o fluxo melódico. No exemplo abaixo, adoto o procedimento de mudar a oitava de uma nota apenas a partir da inversão de um intervalo justo (uníssonos, quartas, quintas e oitavas).

Ex. 28 – Tombeau de Lenclos, c.8-9.

Nas duas primeiras notas circuladas, o intervalo que originalmente é de 4ª justa descendente se torna de 5ª justa ascendente na cadência. Este processo acontece automaticamente ao transpor em oitava a segunda nota circulada. A terceira nota circulada mostra que a voz do baixo segue coerente com essa mudança, já que está na mesma oitava que a nota alterada anteriormente. Vale ressaltar que esta escolha privilegia a harmonia, mas altera sutilmente o contraponto do trecho.

Por muitas vezes nas obras de alaúde barroco, foram encontrados aparentes saltos de 7ª na linha do baixo, quer seja em razão da tessitura, quer seja por necessidade

de se mover cromaticamente nas vozes que estão sendo tocadas no bordão (que sempre está afinado diatonicamente). No exemplo a seguir, a notação da tablatura indica uma sequência de apenas dois sons enquanto a notação na partitura mostra as quatro notas que de fato soam no alaúde barroco.

Ex. 29 – Relação entre tablatura e a emissão de notas no alaúde barroco

Nas palavras de Farstad,

Os bordões em um alaúde barroco de 13 ordens consistem de um par de cordas, a própria corda do bordão grave e uma corda com sua oitava. Ao tocar na 12ª ordem, ambas a corda Si grave (Si0) e sua oitava, Si1, soarão. Quando ocorre o salto de 7ª, como Weiss faz neste exemplo, não se tem a sensação auditiva do salto de sétima porque a corda oitavada Si1 prepara o próximo Lá1, o que nos dá um intervalo de 2ª junto com o intervalo de 7ª, causando um efeito mais ameno e aceitável (FARSTAD, 2000, p.178).

Este autor reconhece inúmeros exemplos deste nas *Sonatas 24* em Dó maior e *25* em Sol menor. Michel Cardin cita este recurso em seu texto e Rafael Borges cita o mesmo recurso e utiliza um exemplo próprio da *Suíte XIII* que transcreveu (CARDIN, 2006; BORGES, 2007, p.45). Para Farstad, este recurso se tipificou a partir de uma limitação idiomática (pelo número de ordens) mas também de uma vantagem idiomática (as ordens em oitavas), o que originou um efeito típico que foge um pouco das regras estritas do contraponto (FARSTAD, 2000, p.179).

Nesta seção, comentei as técnicas principais de adaptação da linha do baixo, como transposição de oitava, inversão de intervalo justo para transposição de oitava e técnica idiomática para evitar saltos de 7ª no baixo. Estas técnicas de transposição de oitava da linha do baixo priorizam a linha melódica e é desejável que a relação intervalar dessa linha se mantenha intacta. Porém, da impossibilidade de se transcrever sempre desta maneira, é primordial se basear em técnicas a partir do intervalo que será

invertido para acomodar a linha melódica ou nota à tessitura do violão. Para intervalos justos, usei a transposição da nota em oitava. Para intervalos de 7ª, adotei a técnica idiomática utilizada por inúmeros alaudistas compositores de época (Ex. 28). Em intervalos de 2ª, a ideia é que se evite a inversão, apesar de exemplos serem encontrados na literatura. Em intervalos de 6ª, a inversão para uma 3ª por vezes contribuirá para a condução do baixo e, no caso da 3ª, recomendo não inverter o intervalo se o mesmo estiver em uma linha melódica.

Dos procedimentos comentados nesta seção, o mais prioritário é o de transpor em oitava a frase toda. Notas que são apenas bordões e não têm uma conexão melódica com outras notas podem ser oitavadas sozinhas. Um procedimento não recomendado é transpor em oitava uma nota em uma progressão ascendente ou descendente, como visto no Exemplo 27, apesar de isso ser eventualmente encontrado na literatura do instrumento. Durante a revisão das peças, lancei mão de outras ferramentas específicas na adaptação da linha do baixo, cuja exposição se encontra na seção 3.3.3 deste capítulo.

3.3.2 Técnicas para leitura direta

A proposta desta dissertação é oferecer e comentar uma maneira de transcrever o repertório para instrumentos de cordas dedilhados antigos, propiciando a leitura direta em fontes primárias. Para a guitarra barroca e o alaúde renascentista, essas técnicas têm sido desenvolvidas pelo menos desde os anos de 1960¹². Já para o alaúde barroco, as primeiras tentativas têm sido propostas apenas na última década (Cf. BORGES, 2007; ROLFHAMRE, 2010). Dessas, a única proposta publicada para o violão tradicional de seis cordas foi a dissertação de Rafael Borges. Porém, conforme comentado na seção 1.4, o autor ainda se dedica extensamente à edição de sua transcrição de forma que as mudanças que efetuou no texto musical sejam grafadas novamente para que a música seja executável. Conforme comentado na seção supracitada, o método desenvolvido nesta dissertação tem por finalidade a transcrição direta a partir da fonte primária, fazendo as adaptações necessárias ao texto musical de acordo com a leitura da peça ao instrumento. Isso permite um processo de transcrição mais pragmático, que parte das necessidades do instrumentista de tocar o repertório sem ter que lançar mão de

¹² Ver discografia de Julian Bream.

reescrever e editar a peça que for tocar. Outro benefício deste método é que ele não se circunscreve apenas às peças que eu transcrevi, mas se propõe a abranger um vasto repertório para o instrumento, razão pela qual a minha metodologia incluiu a revisão de 86 peças de alaúde barroco.

O procedimento primeiro de toda transcrição usando a *scordatura* em Ré menor é a adaptação do baixo através da transposição de oitava. Para tal, o transcritor deve saber a correspondência entre as notas do bordão do alaúde barroco e as notas oitavadas que serão digitadas ao violão. Os bordões são anotados fora das seis linhas da tablatura, no espaço inferior da pauta. Como este é um procedimento corrente, tão logo comecei a transcrever as primeiras peças, foi possível assimilar a correspondência entre as notas no alaúde e as que serão tocadas ao violão. Segue uma tabela ilustrativa.

4ª corda						4ªa	4ªc
5ª corda				5ªa	5ªc	5ªd	5ªf
6ª corda	6ªa	6ªc	6ªd	6ªf	6ªh	6ªi	
Bordão	6	5	4	///a	//a	/a	a
Nota	Lá0	Si0	Dó1	Ré1	Mi1	Fá1	Sol1

Ex. 30 – Tabela básica de transposição de oitava dos bordões

Nesta tabela, veem-se as notas em suas respectivas oitavas e suas correspondências no bordão do alaúde barroco no espaço suplementar inferior. As três linhas superiores da tabela representam as três cordas graves do violão e sua digitação no sistema de tablatura com alfabeto. Como esta é uma tablatura de alfabeto (francesa), uma nota do bordão será renomeada com o nome da corda e a letra da casa que será tocada (Ex. 5ªd = quinta corda, terceira casa). Note que a disposição da tabela é similar ao braço do instrumento. Caso o transcritor, em sua leitura direta, tenha alguma dúvida sobre a digitação da nota transposta em oitava, uma simples consulta à tabela mostra a posição da nota no braço do violão.

Como os bordões do alaúde barroco são afinados diatonicamente de acordo com a tonalidade da peça a ser executada, cada uma dessas ordens da tabela podem ser

afinadas um semitom acima ou abaixo. No caso da tabela acima, os bordões estão afinados sem acidentes, indicativo das tonalidades de Dó maior ou Lá menor.

A seguir, dispomos de mais dois exemplos de como a armadura de clave influencia na afinação dos bordões e consequentemente, na relação que eles terão com a digitação no violão.

Bordões em Ré Maior:

4ª corda						4 ^a b	4 ^a c
5ª corda				5 ^a a	5 ^a c	5 ^a e	5 ^a f
6ª corda	6 ^a a	6 ^a c	6 ^a e	6 ^a f	6 ^a h	6 ^a k	
Bordão	6	5	4	///a	//a	/a	a
Nota	Lá0	Si0	Dó#1	Ré1	Mi1	Fá#1	Sol1

Ex. 31 – Bordões em Ré maior

Nesta tabela, as notas Dó e Fá se tornaram sustenidos, devido à armadura de clave de Ré maior. Igualmente, as notas correspondentes no violão foram transpostas uma casa mais aguda, representando esta adição de semitom.

Bordões em Sib Maior ou Sol menor:

4ª corda						4 ^a a	4 ^a c
5ª corda				5 ^a a	5 ^a b	5 ^a d	5 ^a f
6ª corda	6 ^a a	6 ^a b	6 ^a d	6 ^a f	6 ^a g	6 ^a i	
Bordão	6	5	4	///a	//a	/a	a
Nota	Lá0	Sib0	Dó1	Ré1	Mib1	Fá1	Sol1

Ex. 32 – Bordões Sib Maior ou Sol menor

Nesta tabela, as notas Si e Mi se tornaram bemóis, devido à armadura de clave de Sib maior ou Sol menor. Igualmente, as notas correspondentes no violão foram transpostas uma casa mais para o grave, representando esta subtração de semitom.

Na prática, ao transcrever uma peça, assimila-se a armadura de clave logo nos primeiros compassos e se aprende a correspondência dos bordões, ou seja, o transcritor decora a disposição de uma escala de sete notas em uma oitava para transcrever uma peça de determinada tonalidade. Como grande parte do repertório se constitui de Suítes, que são peças na mesma tonalidade, esse procedimento acaba se tornando natural no decorrer da leitura musical.

Os organizadores das edições modernas para alaúde barroco costumam exemplificar separadamente a *scordatura* dos bordões de acordo com a armadura de clave da peça. Segue um exemplo típico retirado da edição de Daniel Forget do *Manuscrito de Londres* de S. L. Weiss da *Suíte IX* em Ré menor:

Scordatura par octave



Accord des 13 chœurs du luth



Ex. 33 – *Scordatura* dos bordões em edições modernas

Na primeira pauta, o editor exemplifica apenas o bordão que será alterado cromaticamente (de Si para Sib) em uma relação de oitava com uma nota do braço do instrumento (6ªb, sexta corda, primeira casa). Na segunda pauta, *Afinação do alaúde de 13 ordens*, o editor aponta a afinação de todas as cordas soltas para a *Suíte IX*. Se a

transcrição for feita a partir desse tipo de edição, a adaptação dos bordões e de sua transposição para o violão fica ainda mais simples.

A seguir, são apresentadas duas tabelas. A primeira dispõe todas as afinações possíveis para os bordões do alaúde barroco e sua correspondência ao violão. A segunda tabela trata do uso cromático das 7^a e 8^a ordens do alaúde, que são acopladas sobre o braço do instrumento e passíveis de serem tocadas cromaticamente ao longo do braço com ajuda da mão esquerda. Esta segunda tabela é especialmente relevante quando se toca a intabulação do *Prelúdio Fuga e Allegro* de J. S. Bach editada por Richard Civioli (2000).

4ª corda	4 ^a e**	4 ^a f**							4 ^a a	4 ^a b	4 ^a c
5ª corda	5 ^a h**					5 ^a a	5 ^a b	5 ^a c	5 ^a d	5 ^a e	5 ^a f
6ª corda	6 ^a a	6 ^a b	6 ^a c	6 ^a d	6 ^a e	6 ^a f	6 ^a g	6 ^a h	6 ^a i	6 ^a k	6 ^a *
Bordão	6	5	5	4	4	///a	//a	//a	/a	/a	a
Nota	Lá0	Sib0	Si0	Dó1	Dó#1	Ré1	Mib1	Mi1	Fá1	Fá#	Sol1

4ª corda	4 ^a a	4 ^a b	4 ^a c	4 ^a d	4 ^a e			4 ^a f**
5ª corda	5 ^a d	5 ^a e	5 ^a f	5 ^a g	5 ^a h			
6ª corda	6 ^a i					6 ^a *	6 ^a a	6 ^a b
Bordão	/a	/b	/c	/d	/e	b	c	d
Nota	Fá1	Fá#1	Sol1	Sol#1	Lá	Sol#1	Lá1	Sib1

*Sol1 é tocado na sexta corda solta quando do uso do capotasto alternativo. Sol#1 é tocado na sexta corda, primeira casa, quando do uso do capotasto alternativo (Cf. Cap. 3. e 4).

** Caso a nota seja oitavada para melhor condução de vozes e/ou exequibilidade durante uma peça musical.

Ex. 34 – Notas do espaço inferior da tablatura

A seguir, exemplifico essa transposição automática em um trecho do Prelúdio da *Suíte IX* de Weiss. Das notas em colchete, a inferior representa a escrita original para alaúde barroco e a superior representa a nota que toco ao violão, e foi adicionada para fins ilustrativos. O trabalho no violão é tocar a digitação que a tablatura ilustra. Dentro das notas duplicadas em colchete, a inferior é da tablatura original, mas que deve ser transposta em oitava para ser executada no violão de 6 cordas. Para fins ilustrativos, adicionei a nota transposta em oitava na parte superior do colchete. Este trecho é passível de ser lido diretamente ao violão.

Ex. 35 – Exemplo de transcrição direta ao violão

3.3.3 Outras soluções para a condução da linha do baixo

Conforme o avanço nas revisões das peças, fez-se necessário adotar técnicas específicas, porém coerentes entre si, para a adaptação de certos trechos. O texto de Stanley Yates, *Arranging, Interpreting and Performing the Music of J. S. Bach* (1998), presente em sua edição das transcrições das obras de violoncelo solo, foi pertinente ao expandir as técnicas de adaptação do texto musical. Além disso, durante a revisão prática das peças francesas e das entabulações de J. S. Bach, surgiram novas questões em relação ao baixo, que são apontadas a seguir. A apresentação se divide em soluções rítmicas, soluções para choque de registros causados pelas transposições de oitava dos baixos e soluções contrapontísticas.

As chamadas soluções rítmicas desta seção tratam de alterações de durações e de deslocamento de notas no texto musical.

Em sua edição, Yates lança mão de um procedimento usado em sua transcrição de Bach. O exemplo a seguir foi extraído da *Suíte 5* para violoncelo solo, Prelúdio, c.13-14:

Ex. 36 – Deslocamento temporal do baixo

Este deslocamento temporal do baixo tem como objetivo enfatizar o segundo tempo do compasso com a nota mais grave do trecho, pois a nota do soprano está ligada entre o primeiro e segundo tempo. Utilizei-me desta ferramenta na transcrição da Canarie *Les Castagnettes* de Jacques Gallot, que, logo no início desta peça em três tempos, apresenta um desenho rítmico de uma mínima em acordes seguida de semínima no baixo, o que dá uma importância maior ao baixo neste terceiro tempo.

Ex. 37 – *Les Castagnettes* c.2 e 3, original e transcrição direta

Na pauta da esquerda está a tablatura original com as duas notas Sol no baixo. Na segunda pauta, a transcrição preserva a ênfase deste grave no terceiro tempo ao suprimir a nota da cabeça do compasso seguinte. Na transcrição de Robert Bancalari (1996) da mesma peça, o autor opta por um efeito semelhante ao deixar os acordes no primeiro tempo sem baixo, e a nota grave do terceiro tempo ligada à próxima nota do compasso seguinte.

Uma variante da técnica acima é a de deslocar o baixo no compasso, por exequibilidade e condução harmônica. No exemplo a seguir (Ex.38), extraído da peça *Castagnettes* de Jacques Gallot, compassos 25 e 26, a nota Sol (V grau) circutada na primeira pauta resolve no Dó (I grau) no primeiro tempo do compasso seguinte. Porém, pelas técnicas básicas de transposição de oitavas, não seria possível executar este Sol como nota mais grave deste acorde, pois oitavado ele seria a terça do Mi da quinta corda. A solução sugerida foi deslocar o Sol para o terceiro tempo do compasso, em que a progressão no baixo V-I será claramente audível.

Ex. 38 – Versão original e resultado de alteração temporal da nota circutada.

No Exemplo 38, assim como em inúmeros outros, se faz presente um acorde de três ou mais notas cujo baixo, se transposto em oitava, deixa de ser a nota mais grave a

ser tocada. Caso o acorde tenha uma duração de mínima ou semínima em andamento moderado, ele deve ser executado como um arpejo. É nesta técnica que reside o próximo exemplo:

The image shows a musical score for a four-part setting of a chord. The notes are written on four staves. The first staff has notes G, A, B, C. The second staff has notes F, G, A, B. The third staff has notes E, F, G, A. The fourth staff has notes D, E, F, G. Annotations include 'Oitavar' (Octave) and explanatory text: 'A nota grave será suprimida mas sua oitava será a primeira nota a ser tocada' and 'A nota grave será suprimida mas sua oitava será a primeira nota a ser tocada'.

Ex. 39 – Adaptação de trecho com acordes cuja nota mais grave deve ser transposta em oitava.

O Exemplo 39 apresenta três notas que são oitavadas normalmente segundo minhas técnicas de adaptação do baixo. O primeiro acorde terá sua nota grave suprimida, pois ela já está dobrada uma oitava acima. Este Sol na quarta corda será a primeira nota a ser tocada no arpejo, conforme mostra o desenho abaixo:

a) Exemplo de arpejo

b) Apenas os baixos:

Ex. 40 – Técnica de arpejo e resultado da condução dos baixos

Na execução, é possível dar ênfase à nota Sol através do toque de mão direita ou fazer com o que o Ré da quinta corda tenha sua duração encurtada. A segunda pauta do exemplo acima mostra como ficará a condução da linha do baixo.

As técnicas de transposição de oitavas do baixo, exemplificadas anteriormente, podem por vezes comprometer a distribuição das linhas contrapontísticas no registro do instrumento. Para que isso não ocorra, são demonstradas a seguir algumas ferramentas para a adaptação do texto musical, quando a linha do baixo cruza ou fica muito próxima à linha do tenor.

Ex. 41 – Transposição de oitava do tenor para contralto.

Neste trecho de Denis Gaultier, extraído do *Prelude em Ré menor* do *Livre de Tablature des pièces de Luth Du Vieux Gaultier et de Mr Gaultier son cousin*, foi necessária a transposição em oitava de toda a linha do baixo (notas circuladas). Este procedimento causa um choque com a voz do tenor (notas enquadradas), que neste caso foi alterada para o registro do contralto. Este mesmo procedimento é usado na peça seguinte do manuscrito mencionado, *Tombeau de Mezangeau* de Vieux Gaultier, nos compassos 4, 17 e 19.

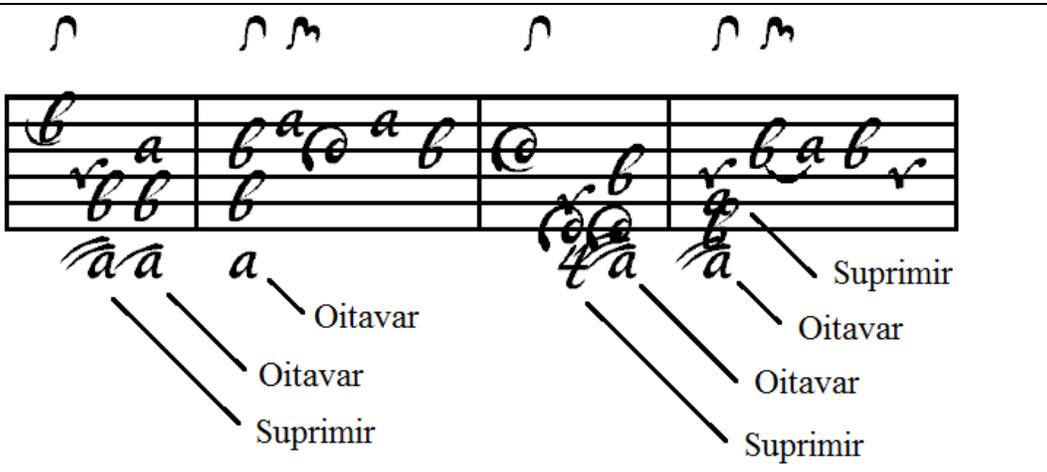
Uma técnica que não requer alteração da linha do tenor e que soa de maneira idiomática ocorre quando a mesma nota é usada em mais de uma voz. O exemplo a seguir é extraído do *Très Viste* da Suíte em Sol menor (BWV 995) de J. S. Bach em sua entabulação, compasso 163.



Ex. 42 – Condução do baixo à maneira da guitarra barroca

A primeira nota Ré deve ser oitavada para caber no registro do violão. Logo, as duas notas circuladas estarão na mesma altura representando linhas diferentes. Neste caso, para diferenciar as duas linhas, deve ser digitado no braço do instrumento a primeira nota na 6ª corda, com duração de semínima. A segunda nota é digitada como 5ª corda solta, o que já diferencia o timbre e tem duração de semicolcheia. O resultado soa similar ao encontrado no repertório de guitarra barroca. Este mesmo procedimento é usado na *Courante de Vieux Gaultier* em Ré menor, do mencionado *Livre de Tablature*.

Um exemplo um pouco mais complexo destes procedimentos se encontra novamente no *Très Viste* da Suíte em Sol menor (BWV 995) de J. S. Bach em sua entabulação, compassos 150 a 153. Este procedimento é semelhante às transcrições convencionais e à minha transcrição direta da obra *Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy* de S. L. Weiss.



Comentário das notas da esquerda para a direita:

1ª – Suprimir a nota do baixo, pois ela está duplicada na oitava seguinte.

2ª – Oitavar a nota do baixo, formando uma terça com a melodia do motivo.

3ª – Oitavar a nota do baixo, formando uma terça com a melodia do motivo. Neste trecho a linha do baixo já está apoiando a melodia originalmente em décimas e na transcrição em terças.
 4ª – Suprimir a nota do baixo, pois ela está duplicada na oitava seguinte.
 5ª – Oitavar a nota do baixo, formando uma terça com a melodia do motivo.
 6ª – Oitavar a nota do baixo, formando uma terça com a melodia do motivo.
 7ª – Suprimir a terceira nota do acorde, substituindo-a pelo baixo oitavado. Perde-se o intervalo de 7ª maior entre o baixo e a nota suprimida. Dessa forma mantém-se o intervalo de terça coerente com os acordes anteriores.

Ex. 43 – Combinação de procedimentos para adaptação do baixo

Neste caso, a linha do baixo irá para o registro do tenor e a linha do tenor assumirá função de baixo. Apesar de ser um trecho contrapontístico de um movimento fugal, a linha do baixo está apenas dobrando e reforçando a melodia no contralto e continua perceptível quando transposta em oitava.

As soluções contrapontísticas são aquelas que tratam de uma pequena alteração em uma linha melódica de forma que não comprometa sua estrutura contrapontística. Pode acontecer quando se substitui uma nota no baixo por outra de sua tríade para melhor conduzir um trecho tecnicamente. Um outro exemplo simples é o de transpor em oitava um bordão de função de ressonância, adicionando esta nota à linha do tenor.

Ex. 44 – Bordão conduzido como voz do tenor

O exemplo acima, extraído de *La Psyché* de Jacques Gallot, c.18 e 19, mostra a condução de uma linha descendente até a região grave. A nota enquadrada substitui a nota circulada, já que esta tem que ser oitavada. O bordão Sol, por ser corda dupla, já contém esta nota oitavada. Assim, esta nota transposta em oitava é conduzida como parte do contraponto da voz grave. O mesmo procedimento foi usado na obra *Les Castagnettes* do mesmo compositor e na peça *Tombeau de Mezangeau* de Vieux Gaultier, nos compassos 16, 17 e 18.

Um desdobramento dessa técnica pode ser visto na transcrição de época da *Suíte para Violoncelo* BWV 1011 em Dó menor para a *Suíte para alaúde* BWV995 em Sol menor feita pelo próprio compositor J. S. Bach. O exemplo foi extraído da edição científica de Tilman Hoppstock (1998) que, para fins de comparação, transpôs todos os exemplos para Lá menor.

The image displays a musical score comparison for three versions of a piece, arranged vertically. The top staff is labeled 'Violoncelo' and shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle staff is labeled 'Alaúde autógrafo' and shows the original lute version with a key signature of two sharps (D# and F#) and a common time signature. The bottom staff is labeled 'Alaúde entabulação' and shows a transcribed version of the lute piece with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, matching the cello version. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with a vertical line separating the first and second measures.

Ex. 45 – Comparação de três versões de época

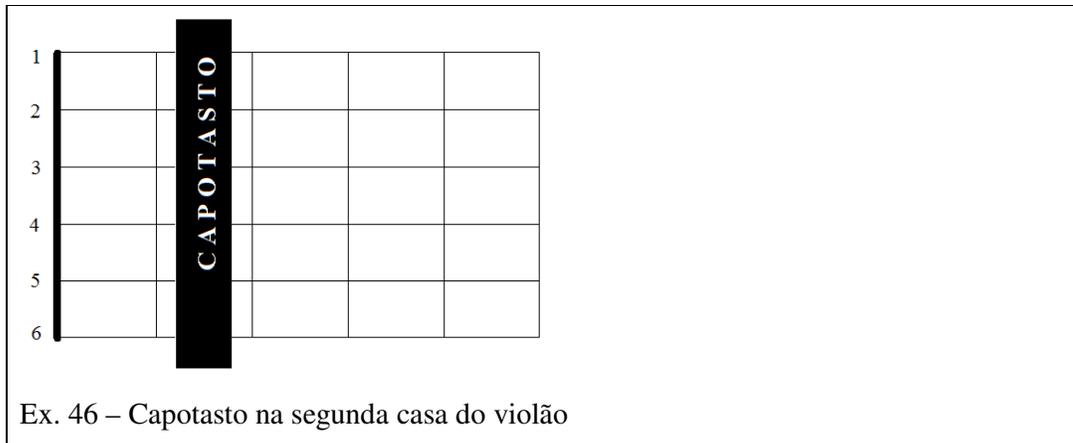
Por não ser possível manter as notas dobradas em oitava presentes no original, devido às transposições de oitava dos graves (primeiro e terceiro tempo) e pela limitação de registro acabar por comprimir as notas do tenor e do baixo em uma só linha, proponho uma redução desta parte igual à versão de cello. Neste caso há um respaldo para este tipo de alteração encontrado nas adaptações do próprio compositor.

Em um procedimento inverso, quando se considera a adição de notas e alteração do texto, Stanley Yates (1998) comenta que, ao fazer a transcrição com estas mudanças, ocasionalmente, altera-se a linha melódica para fortalecer o contraponto (p.157). Em minhas transcrições isto eventualmente se fez necessário, quando a transposição de oitava dos baixos deixava determinado trecho sem clareza e ofuscado. Neste caso é necessário refazer o contraponto do trecho alterando a linha aguda ou a grave.

Nesta seção, foquei em um aspecto capital na transcrição de peças do alaúde barroco, a condução do baixo. A partir das técnicas básicas oferecidas por diversos autores, empreendi uma larga revisão que mostra a complexidade e delicadeza das linhas contrapontísticas. Foi possível observar também a vantagem no equilíbrio musical nos trechos que tiveram que ser alterados. Muitas destas soluções e técnicas foram encontradas no próprio processo criativo do período barroco, em que os compositores e intérpretes faziam alterações no texto musical que melhor se adaptassem aos seus meios e gostos. Ao longo das últimas décadas, grande parte das técnicas tem sido desenvolvidas por violonistas cada vez mais interessados neste repertório. A seguir, são analisadas como peças em diferentes tonalidades se adaptam ao modo de transcrição proposto neste trabalho e como a criação de novas técnicas se fez necessária para expandir o escopo da transcrição na *scordatura* do alaúde barroco.

3.4 Peças em diferentes tonalidades

Conforme comentado na seção 1.3, proponho uma *scordatura* ao violão com o uso do capotasto na segunda casa. Este procedimento é semelhante ao que propôs Rafael Borges, e optei pela afinação do violão conforme sua segunda sugestão, Mi1, Lá1, Dó2, Mi2, Lá2, Dó3 (2007, p.31-32). Esta escolha se deve ao fato de as cordas primas estarem mais frouxas, o que possibilita um melhor controle e facilidade na execução dos ligados e ornamentos, assim como um timbre menos brilhante das cordas, o que remete à concepção de som dos instrumentos antigos. Escolhi o capotasto na segunda casa, pois desta maneira obtive a extensão horizontal das cordas do alaúde sem necessidade do uso da região superaguda do violão, uma ação do capotasto sobre a tensão da corda não muito forte, uma relação de alturas de acordo com o alaúde em uma terça menor ou segunda maior abaixo, e a possibilidade de usar um capotasto alternativo, que se mostrou necessário e será exposto mais adiante nesta seção. A seguir, uma ilustração de como é possível representar o capotasto na segunda casa do braço do violão.



Para a verificação deste método de transcrever o repertório para alaúde barroco em diversas tonalidades, tomei como ponto de partida a obra de S. L. Weiss, principalmente o seu corpus de maior prestígio, o chamado *Manuscrito de Londres*. Em relação aos demais compositores alaudistas, procurei, durante as escolhas das peças a serem revisadas, a maior variedade de tonalidades e formas musicais diferentes, a fim de enriquecer o corpus teórico do trabalho.

Para o acesso às obras de S. L. Weiss, tomei como base o catálogo *online* de sua obra, domínio que reúne dados sobre todos os manuscritos, obras concordantes e catalogação segundo a pesquisa empreendida por Douglas Alton Smith, entre outros musicólogos, que originou a publicação ainda em andamento das obras completas de Weiss, conhecido e catalogado como “Sämtliche Werke”¹³.

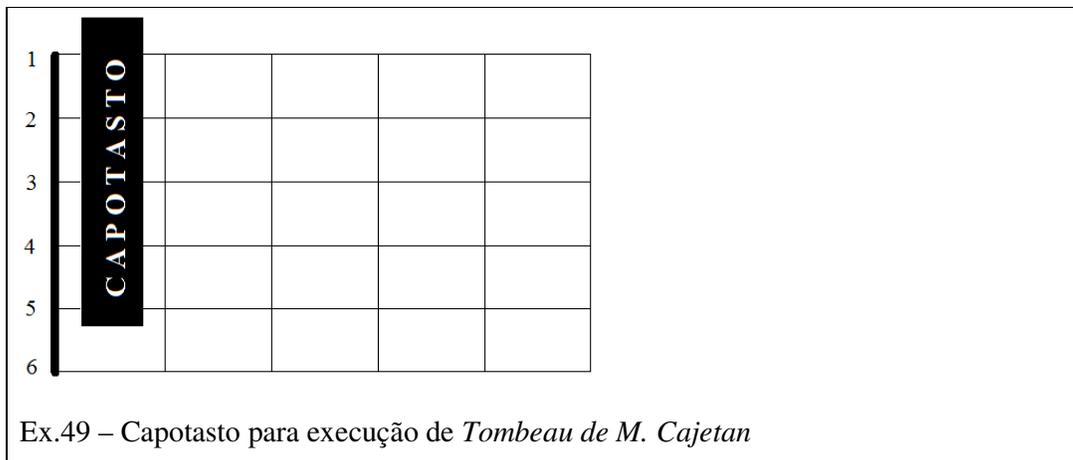
Após o desenvolvimento da maioria das ferramentas de condução do baixo e alteração do texto musical, empreendi uma revisão por todas as tonalidades usadas pelo compositor S. L. Weiss em sua obra completa. Ao menos uma peça em cada tonalidade foi executada, priorizando aquelas contidas no *Manuscrito de Londres*, e as tonalidades usadas com maior frequência tiveram mais peças executadas e testadas. As tonalidades são: Dó maior, Dó menor, Ré maior, Ré menor, Mi bemol maior, Mi bemol menor, Mi menor, Fá maior, Fá menor, Fá sustenido menor, Sol maior, Sol menor, Lá maior, Lá menor, Si bemol maior, Si bemol menor e Si menor. Em outros compositores não encontrei peças que estão em tonalidades diferentes das mencionadas acima.

Interessante notar que dessas 17 tonalidades, seis tem armadura de clave em sustenidos, enquanto nove tem armadura de clave em bemóis, e algumas das tonalidades em sustenidos são raramente utilizadas, como Mi menor e Si menor.

¹³ Material disponível em: <www.slweiss.com>. Acesso em: 09 jun. 2013.

Como visto acima, a 6ª corda não é pressionada pelo capotasto e quando tocada emite a nota Sol, ao contrário do capo convencional que seria a nota Lá. E ainda, da maneira como utilizei esta técnica, deve ser pressionada a casa em que o capotasto está, conseguindo um Lá e até um Lá \flat na primeira casa da corda sem o capo. Para melhor visualização, estas notas estão no Exemplo 33. As tonalidades recomendadas para o uso do capo alternativo são: Dó menor, Mi bemol maior, Mi menor, Sol maior e menor.

A tonalidade que resta, Mi bemol menor, constitui exceção na produção musical de Weiss, sendo usadas apenas uma vez para a peça denominada *Tombeau de M. Cajetan* em Mib menor. Em sua versão para alaúde barroco, requer que o intérprete altere a afinação dos cinco bordões mais graves um semitom abaixo, pois o compositor priorizou o uso das notas mais graves do instrumento para reforçar a atmosfera elegíaca da peça. Para conseguir executar com fluência esta peça, e fazer uso do Lá bemol grave, posicionei o capotasto na primeira casa, deixando a 6ª corda solta, conforme exemplo a seguir:



Dessa maneira, é possível executar ao violão o Lá bemol da peça com a 6ª corda solta. O exemplo a seguir mostra um trecho de um pedal em Lá bemol, notado como o número 6 no espaço inferior da tablatura.

Ex. 50 – Pedal em Lá bemol na música *Tombeau de M. Cajetan*

O experimento mostra que é possível se tocar em todas as tonalidades da música de S. L. Weiss e em todas as tonalidades encontradas nesta revisão de tablatura de outros compositores do alaúde barroco. Para tal, adicionei a possibilidade de uso de um capotasto alternativo, em que a 6ª corda não é pressionada por esta ferramenta, o que proporciona até um tom a mais na tessitura do violão.

3.5 Prelúdios e *Tombeaux*

Nesta seção comentarei sobre a interpretação e a transcrição de dois tipos de peças musicais, o *Tombeau* e o Prelúdio, que por sua importância e particularidade dentro do repertório para o alaúde barroco, necessitam maior atenção para a realização de seu conteúdo expressivo pelos intérpretes. Durante a revisão das peças musicais, notei a forte predominância de movimentos de dança, como *Allemandes*, *Courantes*, *Sarabandas* e *Gigas*. Destaco também as peças de variações, como *Passacaglias* e *Chaconnes*, e na música alemã particularmente a influência de movimentos de sonata italiana, como *Allegro*, *Largo*, *Andante*. Ainda na Alemanha, as Fugas em geral são precedidas de Prelúdios e por vezes seguidas de uma recapitulação do material do Prelúdio de caráter igualmente improvisatório, sendo raras as Fugas como peças independentes. Dentre todos estes tipos de peça, os Prelúdios detêm uma particularidade em sua relação com a tablatura, e a notação *non mesuré* deixa em aberto alguns pontos de referências comuns à decodificação da notação musical por parte do intérprete, tal como a organização das frases musicais. O *Tombeau* também merece atenção especial ao se evidenciar como uma peça que, devido a seu caráter de homenagem a um

aristocrata ilustre ou a um músico de reputação recém falecido, foge dos recursos composicionais convencionais, conforme será observado adiante.

Do ponto de vista interpretativo, tais composições têm peculiaridades que devem ser evidenciadas na interpretação e consequentemente devem ser priorizadas no processo transcritivo. Conforme comentado anteriormente na introdução, os caminhos tomados no decorrer da transcrição musical se relacionam intimamente com as questões interpretativas da peça em questão.

No *Tombeau* francês, nota-se primeiramente uma estreita relação com a *Allemande*, em seu andamento e em seu peso, caracterizado por uma estrutura mais vertical dos acordes, se pensarmos o *stile brisé*. O afeto nem sempre tem o tom fúnebre das músicas elegíacas do séc. XIX (Cf. LEDBETTER, 1987).

Nos dois *Tombeaux* de Weiss, conforme comentado na seção anterior, há um cuidado do compositor em diferenciar este tipo de música de suas demais composições. Esse cuidado passa por processos formais. Primeiro, pela escolha da tonalidade. O compositor propositalmente escolhe uma tonalidade remota para o alaúde para compor cada peça, tonalidade esta que ele usou apenas uma vez para cada *Tombeau*. Do ponto de vista da afinação do alaúde, que tem seus bordões alterados conforme a quantidade de acidentes na armadura de clave, a transição entre a *performance* de uma peça qualquer para um *Tombeau* é um momento de corte, de interrupção, em que o intérprete reafina até 10 cordas do instrumento. Isso remete também à importância da figura a ser homenageada, já que foram encontrados extensos relatos dos problemas que surgem quando da mudança e manutenção da afinação nos alaúdes (Cf. BARON, 1727). Essa união da escolha formal da tonalidade com os aspectos práticos da afinação, alerta o público presente para essa mudança de contexto e prepara o afeto diferenciado a que as peças aludem.

Outro aspecto pertinente são os acordes em *ostinato* de abertura das peças, o extenso uso de notas pedais no baixo de até dois ou três compassos, os cromatismos escalares e acordes dissonantes de até seis notas que interrompem o discurso musical. Tamanha engenhosidade na construção e caracterização de peças deve ser mantida na abordagem de transcrição.

A manutenção de uma relação de tonalidades, elemento priorizado em nossa abordagem, se mantém de acordo com a concepção de Weiss de distinguir nestas peças um centro tonal particular. Isso fica especialmente evidente quando se insere um *Tombeau* em uma sequência de peças comuns. A transcrição convencional costuma

transpor o *Tombeau sur la mort de M. Comte Logy* de Si bemol menor para Si menor, o que faz perder este efeito de uma tonalidade afastada. Em relação aos elementos formais, a escolha da tonalidade torna certos trechos difíceis tecnicamente, como os acordes em *ostinato* dos dois primeiros compassos da peça acima mencionada. Os acordes de até seis notas são passíveis de execução neste trabalho de transcrição, tocados simultaneamente ou de maneira arpejada, conforme será comentado na seção 3.6.3.

Os Prelúdios ou Fantasias também partem de uma tradição própria ao alaúde e vão ganhando características específicas na França e na Alemanha. É interessante notar que os Prelúdios e Fantasias para alaúde barroco permaneceram *non mesuré* durante os séc. XVII e XVIII, mesmo na Alemanha, em que não se atribuía compasso a estas peças.

O prelúdio francês, tipicamente associado com o momento de afinação do instrumento, também era o momento que o intérprete tocava peças *Ex tempore*¹⁴. Conforme comenta Thomas Mace (1676), a diferença entre ser um pupilo e tocar como um mestre é a habilidade de tocar uma lição de pronto, sem preparação anterior, o que ele chama de “*voluntary play*”, sempre posicionando essas lições antes de um conjunto de peças na mesma tonalidade (MACE, 1676, p.115). Para o autor, este tipo de execução ou criação *Ex tempore* estava condicionado a uma série de regras de cunho formal por parte do intérprete. A primeira, “*the Fugue*”, entendido por nós como o motivo principal, por vezes chamado pelo autor de assunto (*matter*); a segunda, “*the Form or Shape*”, é a delineação e concatenação das frases musicais; a terceira, “*the Humour*”, pode ser traduzida como afeto e se refere ao afeto evocado pela peça (MACE, 1676).

O tratadista e alaudista alemão Ernst G. Baron (1727) nos conta sua versão da origem do prelúdio e seus usos na época em questão:

A origem do Prelúdio está na igreja e em nenhum outro lugar, já que foi introduzido com o propósito de dar às pessoas comuns, que sabiam pouco sobre canto, um senso de tonalidade do hino a ser cantado, apesar de por vezes eles serem improvisados em outras ocasiões também. Fantasias vieram sem dúvida dos Prelúdios, pois depois da música se tornar mais *galante* elas permaneceram para que o *performer* pudesse mostrar e exercitar sua imaginação. Sua essência consiste em uma conexão não ordenada de muitas passagens e ideias que podem ser executadas de acordo com todos os tipos de compassos e ritmos conforme a vontade do intérprete. É claro que pode acontecer

¹⁴ Execução musical sem preparação anterior, feita no momento.

dessas coisas serem bem compostas no papel, mas é como se seu espírito e poder estivessem faltando, por assim dizer, se eles não forem produzidos de improviso (BARON, 1727, p.153).

Independente de o autor atribuir a origem do prelúdio ao ritual da igreja, é possível concluir que sua função permanece a mesma: expor e caracterizar a tonalidade dos hinos ou peças a seguir. Ao mesmo tempo, o autor confirma o entendimento de que estas peças também servem para mostrar a habilidade do intérprete e que podem ser tocadas livremente quanto à fórmula de compasso e pulso. É interessante notar a ênfase que Baron dá à produção do Prelúdio feita no momento, pois à época da confecção do tratado foram encontrados Prelúdios adicionados de forma escrita a quase todas edições musicais. Em termos formais, além da rítmica mais livre, Baron descreve outro aspecto importante na caracterização dos prelúdios: “Quem seria capaz de negar que a harmonia é o princípio do qual todas as maneiras de alterações e passagens podem ser derivados, que podem muito bem servir nos Prelúdios e Fantasias” (*Idem*, p.150,151). Ele segue com uma série de variações sobre um acorde e comenta que são essas variações, a inversão e permutação de notas e um bom caminho harmônico que fazem um bom prelúdio (*Idem*).

Outros aspectos que afetam a transmissão escrita dos Prelúdios no séc. XVIII derivam da prática musical da época e da edição manuscrita das peças musicais. Alguns Prelúdios eram adicionados à edição após a Suíte à qual se referiam estar completa, e por vezes a extensão das peças estava condicionada ao espaço da página. Um exemplo nos é citado por Michel Cardin, para quem o Prelúdio da *Suíte IX* teve seu final cortado devido ao fim do espaço na página manuscrita (CARDIN, 2006). Uma constatação similar pode ser feita no primeiro Prelúdio do *Livre de Tablature des pieces de Luth Du Vieux Gaultier et de Mr Gaultier son cousin*, que antecede uma série de peças de Ennemond Gaultier, cujo Prelúdio é atribuído a seu sobrinho Denis Gaultier. Este Prelúdio, extremamente curto e feito por outro compositor, é um indicativo de que esta peça se faz presente para completar o corpus das peças seguintes, e para introduzir a tonalidade já que ela oferece a afinação dos bordões na própria pauta da peça na afinação que será usada nas próximas onze peças.

Os Prelúdios ainda oferecem alguns desafios em relação à realização de certos trechos, já que sua escrita não está completamente determinada. Em diversas ocasiões, quando ocorre a presença de dois ou mais acordes em sequência na música de Weiss, subentende-se que esses devam ser arpejados, de preferência não linearmente, à

intenção do intérprete. Um caso clássico, por ser o primeiro Prelúdio do manuscrito mais importante de S. L. Weiss é o do *Prelúdio em Fá Maior* de sua *Primeira Suíte* (ou *Sonata*).

Ex. 51 – Prelúdio I em Fá maior de Weiss

Nada menos que 27 acordes estão escritos em sequência no valor de mínimas. Segundo Cardin, “esta forma de notação compele a várias interpretações uma vez que o procedimento padrão durante esta época exigiria uma improvisação sobre essas estruturas rítmicas abertas” (CARDIN, 2006, p.3). O uso da tablatura permitia este tipo de flexibilidade quanto à notação e se efetivava a partir de uma relação de oralidade entre os músicos da época.

A principal questão levantada pela transcrição de Prelúdios é a adaptação da escrita para a partitura, em que podem ser vistas edições em que um Prelúdio aparece mensurável, como em Noad (2000, p.106-7). O trecho exemplificado acima no Exemplo 51 também levanta questões editoriais assim como as formas de notar os ornamentos e o ritmo. No caso dos Prelúdios franceses, a tablatura permite o acesso aos sinais de digitação de mão direita, que são os indicadores das notas que receberão mais ênfase ou que têm mais importância na delimitação fraseológica das peças (FOXÉ, 2005). No método desenvolvido, dou prioridade a um tipo de digitação na mão esquerda que possibilite uma ornamentação copiosa e que possibilite a ressonância das notas segundo as técnicas alaúdísticas de época. Ao preservar uma relação de afinação semelhante ao alaúde barroco, foi possível manter algumas características sonoras dos Prelúdios, especialmente os franceses em que a primeira corda é sistematicamente evitada (*Prélude sans Chanterelle*), o que deixa a peça propositadamente mais grave (Cf. LEDBETTER, 1987). Uma última questão editorial e de *performance* que este gênero

traz à tona é em relação às Suítes que não foram originalmente editadas com um Prelúdio, pois no entender de Michel Cardin, cabe ao intérprete prover um Prelúdio nestes casos (CARDIN, 2006). Este autor ainda se utiliza do argumento de adaptabilidade do Prelúdio ao tamanho da página, para defender a ideia de que alguns deles devem ser estendidos e alterados conforme a necessidade do intérprete.

Os Prelúdios de Weiss eram para servir de exemplos ou plano de fundo sob o qual um intérprete poderia embelezar ou elaborar material musical. Isso explicaria a falta de preocupação em relação à possibilidade de exceder o espaço alocado [no manuscrito]. Logo, em uma Sonata sem um Prelúdio, seria bem natural fazer um a partir das ideias tiradas dos outros movimentos. Esse é um procedimento que está ganhando simpatia com os alaudistas contemporâneos e pode ser tornar comum com a futura geração de intérpretes (CARDIN, vol-1, p.7-8).

Além do aspecto interpretativo, essas questões também são de ordem editorial, já que em sua dissertação e edição, Rafael Borges (2007) preferiu não adicionar um Prelúdio. A seguinte pergunta se coloca para musicólogos e editores: Qual relação o Prelúdio entendido de forma tão flexível terá com os procedimentos editoriais?

3.6 Técnicas de adaptação do texto musical

Durante este capítulo, foram apresentadas inúmeras técnicas de transcrição, referentes à condução do baixo, à transcrição direta e a transcrição de peças em diferentes tonalidades. Esta seção trata das técnicas de adaptação do texto musical, especialmente de escalas e arpejos. Inúmeros autores já se debruçaram sobre a questão das técnicas de transcrição para o repertório barroco, portanto inicio esta seção sumarizando os trabalhos de Per Farstad (2000), Stanley Yates (1998) e Pedro Rodrigues (2011), autores que trouxeram um corpus teórico para a adaptação do texto musical.

Em sua transcrição convencional de peças do alaúde barroco para o violão de 8 cordas, Per Farstad usa duas técnicas principais de adaptação do texto musical. A primeira, consiste em substituir ornamentos típicos do alaúde, como *acciaccatura* e uníssonos em duas cordas, por ornamentos mais comuns e fáceis de se executar ao violão. A segunda, trata de evitar na medida do possível os saltos de 7^a no baixo (FARSTAD, 2000, p.184). Neste caso, o que ocorre na prática é que alguns saltos são evitados, mas alguns novos são criados devido à diferença instrumental e a consequente

adaptabilidade do texto musical. Portanto, na transcrição a partir do alaúde barroco é comum se manter ainda alguns saltos de 7ª no baixo, nem sempre nos mesmos locais que na versão original.

Em sua edição das *Seis suítes para violoncelo solo* transcritas para o violão, Stanley Yates (1998) propõe um capítulo chamado *Arranging, Interpreting and Performing the Music of J. S. Bach*, em que dedica 40 páginas para, entre outras coisas, comentar as técnicas de transcrição utilizadas em sua edição. O autor inicia com uma recapitulação histórica de transcrições de época para em seguida comentar as técnicas que utilizou. Como a transcrição nesta edição se dá entre o violoncelo e o violão, foram necessárias mais modificações no texto musical, cujas técnicas mais notáveis são a adição de notas no grave (p.157-8), imitação (p.159-60), transposição de oitava (p.160-1) e preenchimento harmônico (p.161). Tais técnicas são valiosas quando pensarmos em casos de difícil adaptação do texto musical na transcrição de qualquer instrumento.

O autor português Pedro Rodrigues (2011) dedica o primeiro capítulo de sua tese de doutorado para as técnicas de transcrição do próprio Johann Sebastian Bach. Ao classificar os procedimentos utilizados por este compositor, Rodrigues atenta para a diversidade de ferramentas que um violonista tem à disposição ao transcrever o repertório barroco (RODRIGUES, 2011, p.44). Os procedimentos relacionados à adaptação idiomática se encontram na seção 1.2.2 e em ricos detalhes. Destaque para os procedimentos de diminuição (p.63), intervalação (p.68), transgradação pontual (p.70) e para as diversas classificações encontradas no processo de transposição de oitavas em linhas melódicas descritas entre as páginas 74 e 82 (RODRIGUES, 2011).

3.6.1 Transposição de oitava em linhas melódicas

Nesta *Courante* de Weiss da *Parte II* em Si bemol maior, nos compassos 44-50, observa-se um procedimento imitativo no motivo principal, que na parte B utiliza todas as 8 ordens do alaúde.

Ex.52 – Transposição de oitava em linhas melódicas

The image shows a musical score with two staves. The top staff contains rhythmic notation (quarter and eighth notes) above the notes. The bottom staff contains the melodic line with notes labeled 'a', 'b', and 'ar'. Brackets below the staff identify three sections: 'motivo principal' (measures 1-4), 'motivo imitação' (measures 5-8), and 'finalização da frase' (measures 9-12). The notes in the 'motivo imitação' section are transposed one octave lower than the original motif.

Este trecho não é de possível execução ao violão de 6 cordas devido à finalização da frase. Considerando que o elemento mais importante do trecho é a relação de imitação oitava abaixo do motivo principal, propus duas possíveis soluções. A primeira seria oitavar o trecho todo, o que faria da primeira exposição do motivo a parte mais aguda da peça, tocada na décima segunda casa do violão. A segunda proposta seria oitavar a finalização da frase a partir do primeiro Fá da oitava corda no compasso 48. O resultado seria a inversão do intervalo justo Dó-Fá de uma 5ª descendente para uma 4ª ascendente.

Um segundo exemplo da relação de oitavas tendo que ser adaptada à tessitura do violão foi retirado do *Capriccio* em Ré maior de Weiss (WL65). No exemplo a seguir, o arpejo final da peça, de característica descendente, extrapola a tessitura do violão.

Ex. 53 – Arpejo que extrapola a tessitura do violão

The image shows a musical staff with an arpeggio. The notes are labeled 'a', 'a', 'b', 'a', 'a', 'a'. The first three notes are on the first line, and the last three are on the first space, indicating an octave jump. The final note 'a' is marked with a double bar line and a fermata, indicating it is the final note of the piece.

As três primeiras notas Ré que determinam a estrutura do arpejo não são passíveis de manterem essa relação de oitava na transcrição para o violão. A solução seria oitavar a primeira e as quatro últimas notas do arpejo. Outra maneira possível seria reconfigurar o seu desenho, já que essa é uma figuração do acorde final da peça e não tem relação motívica com os demais trechos.

Neste exemplo final, extraído do Prelúdio da *Parte II* em Sib maior de Weiss, há uma progressão escalar descendente em direção ao acorde de Fá com sétima (V). As notas enquadradas foram adicionadas por mim. Para a realização do trecho ao violão, lanço mão de um efeito idiomático muito comum ao alaúde barroco. Escalas descendentes a partir da 6ª ordem do alaúde barroco têm como efeito aural uma escala em oitavas, devido às ordens estarem dispostas nesta forma. Utilizo-me deste efeito nas notas enquadradas para transpor uma oitava acima o Fá, tônica do acorde. O resultado fica curioso e idiomático, remetendo fortemente às escalas descendentes do alaúde barroco.

Ex. 54 – Escalas em oitavas típicas do alaúde barroco

3.6.2 Ponto culminante no *Très Viste* de J. S. Bach

Um trecho de particular interesse na transcrição da *Suíte em Sol menor* (BWV995) de J. S. Bach é o ponto culminante do movimento fugato *Très Viste*, entre os compassos 140-145. Foi utilizada para o exemplo a seguir a edição científica de Tilman Hoppstock (1998), que, para fins comparativos, transpôs as três versões da peça para a tonalidade de Lá menor.

Violoncello

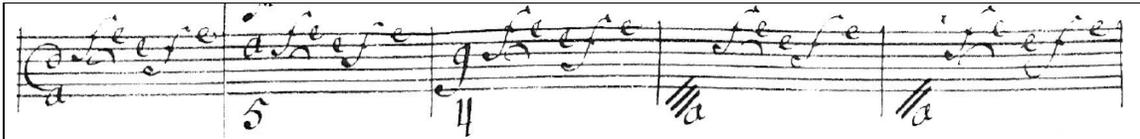
Aláude autógrafo

Aláude entabulação

Ex. 55 - Ponto culminante do *Très Viste*
c.140-145 em Lá menor

No exemplo 55, as duas primeiras pautas são versões autógrafas de Bach e a terceira pauta é a versão entabulada de um alaudista anônimo, a partir da qual elaborei uma transcrição direta. A primeira questão que salta à vista é a disparidade harmônica entre os trechos. A versão de violoncelo resolve o trecho harmonicamente no c.144 (Ré# - Mi), um compasso antes das duas outras versões. A versão na entabulação, além de transpor uma oitava abaixo os bordões, não utiliza o Ré# e sim um Fá no baixo, propondo uma progressão ascendente de Si a Fá que resolve no Mi um semitom abaixo,

no compasso 145. O alaudista ainda suprime a nota contralto do início dos compassos 143 e 144. O entabulador anônimo provavelmente tomou tal decisão por questões técnicas, já que este é um trecho de grande dificuldade. Igualmente, quando tocado este trecho ao violão na *scordatura* em Ré menor, uma dificuldade técnica também se faz presente.



Ex. 56 - Ponto culminante do *Trés Viste* c.140-145 em tablatura

Segundo o método proposto, já seria habitual transpor em oitava as quatro notas do baixo que estão notadas no espaço suplementar inferior, porém neste caso não é possível fazer uma abertura de mão esquerda de cinco casas no pulso rápido desta peça. Para isso, transpus em oitava a primeira nota do baixo e em duas oitavas as quatro notas seguintes, comprimindo o registro deste trecho. Também me utilizei da supressão das notas nos compassos 143 e 144. Tal gama de possibilidade de decisões só é possível devido ao fato de J. S. Bach ter feito duas versões da peça e ainda um alaudista profissional ter feito uma terceira versão na tablatura. Como a proposta neste trabalho é a de tocar as peças para alaúde barroco a partir da tablatura, esta análise comparativa se mostra rica por dispor as diferentes versões lado a lado.

3.6.3 Adaptação de acordes através de arpejamento

Conforme comentado na seção sobre *Tombeaux*, a música para alaúde tem notada acordes de até seis notas. A execução destes acordes ao violão de maneira literal é problemática, conforme também apontou Borges em sua dissertação (2007, p.18 e p.39). Uma solução transcricional coletada de fontes primárias se encontra na entabulação do Prelúdio em Sol menor (BWV995) de J. S. Bach, em que o alaudista deslocou temporalmente uma das notas do acorde para o tempo seguinte.

The image displays a musical score for three instruments: Violoncelo (Cello), Alaúde autógrafo (Autograph Lute), and Alaúde intabulação (Lute tablature). The score is written on three staves. The top staff is for the Violoncelo, the middle for the Alaúde autógrafo, and the bottom for the Alaúde intabulação. The music consists of a sequence of notes. In the bottom staff, a note (F#) is circled, indicating its temporal displacement from the other staves.

Ex. 57 - Deslocamento do Sol# na versão de tablatura

O exemplo acima foi retirado da edição científica de Hoppstock (1998), e a nota circulada na terceira pauta corresponde à nota deslocada temporalmente do acorde.

Uma outra técnica derivada da tradição de época se encontra na dissertação de César Funck, *O processo de transcrição da Suíte 20 de Johann Jacob Froberger para violão solo* (2006), em que o autor se apoia nas transcrições do séc. XVII do cravista D'Anglebert para arpejar os acordes no que Funck chama de “deslocamento rítmico de notas em *stile brisé*” (FUNCK, 2006, p.38). O autor usa este recurso em acordes de longa duração, em que seria necessária uma sustentação das notas e em acordes que demandam uma distensão na mão esquerda.

Ex. 58 – Acorde com deslocamento rítmico de notas em *stile brisé*

O exemplo acima, extraído da dissertação de Funck (2006, p.40), mostra o acorde invertido de Lá com 7ª arpejado ao longo do tempo de semínima pontuada. A diferença deste método para o do autor anônimo do Ex. 56 é que, neste caso, Funck distribui igualmente as notas pela duração da semínima pontuada, enquanto o entabulador reforça o intervalo de 7ª diminuta contido no acorde ao deixar as notas Sol#-Fá mais próximas temporalmente, lembrando que, segundo a técnica alaudística, o Sol# circulado no Ex. 56 continuaria soando junto com as notas seguintes.

As duas técnicas apresentadas são úteis na transcrição direta do repertório para alaúde barroco em peças de Weiss, como o *Tombeau sur la mort de M. Comte Logy* em Si bemol, o *Tombeau de M. Cajetan* em Mib menor, no Prelúdio da *Suíte IX* em Ré menor, entre outras.

Para finalizar esta seção, resta comentar um caso de final de parte muito convencional no repertório francês. Esse final consiste em um bordão seguido da mesma nota uma oitava acima e de um acorde. Por vezes, o compositor adiciona uma terça antes do acorde, conforme os exemplos a seguir.

a) Jacques Gallot, *La Psyché* – c.10

b) Charles Mouton, *La libertin* – c.56-57

Ex. 59 – Cadências finais do repertório francês

Para a transcrição ao violão do exemplo de Jacques Gallot, sugiro permutar a sequência de notas tônica-tônica-terça-acorde por tônica-terça-tônica-acorde. No exemplo de Mouton, sugiro a sequência tônica-terça-acorde. Ressalto que por ser um tipo de final de parte muito comum, é ideal manter certo padrão também na alteração, o qual sugiro tônica-terça-acorde sempre que possível. Esse padrão se encontra em inúmeras peças do repertório francês, a exemplos das peças *Tombeau de Lenclos* e *Tombeau de Mr. Raquette* de Denis Gaultier, *Courante* e *Canaries* em Ré menor de Vieux Gaultier etc.

3.7 Considerações sobre a transcrição do repertório francês e alemão

Nesta seção concluo a exposição dos métodos transcritivos utilizados e revisados a partir do repertório do alaúde barroco. Reservo espaço também para considerações de ordem artística sobre a relação interpretativa que travei com este repertório.

O trabalho de Rafael Borges (2007), que serviu como inspiração para as posteriores investigações, se mostrou eficiente para a transcrição da peça a que o autor se propôs, para as regras básicas de condução do baixo e é passível de ser expandido para outras tonalidades da obra de Weiss. Para um maior rigor em relação às técnicas de transcrição, para uma generalização que abarcasse todas as tonalidades musicais, para a ampliação do corpus teórico e para uma investigação a respeito de outros gêneros musicais que não foram tratados na dissertação deste autor, usei diversos procedimentos metodológicos em vista de afirmar a possibilidade de transcrever uma grande quantidade de peças do vasto repertório para alaúde barroco. Neste processo, revisei 86

peças diferentes, e se a estas forem somadas as peças que foram executadas em mais de uma edição para fins comparativos, a totalidade será de 102 edições. Para elaborar e documentar o método de transcrição direta, transcrevi 65 peças diferentes em tablatura utilizando a *scordatura* ao violão.

A esta ampliação do corpus experimental, revisei mais de quinze trabalhos acadêmicos sobre transcrição do repertório barroco para o violão. Com tal empreendimento, foi possível desenvolver as técnicas de condução do baixo, de uso do capotasto, de leitura direta para o violão e de outras alterações do texto musical.

3.7.1 Da experiência de abordar este repertório e tocá-lo ao violão

O resultado sonoro da transcrição de Rafael Borges (2007) e das posteriores transcrições efetuadas por mim se mostrou superior e de execução técnica mais natural que as demais transcrições, o que motivou a pesquisa dos pormenores deste repertório, em sua relação estilística, formal e interpretativa e a busca de uma formação musical com profissionais instrumentistas tanto de cordas dedilhadas antigas como de violonistas que têm a prática de transcrever música.

Executar uma mudança na afinação no violão em até quatro cordas é um procedimento pouco comum para violonistas do universo erudito. Ao mesmo tempo, com uma mudança de atitude e um foco na experimentação do repertório, todo um universo se abre para o músico que interpreta esta música.

A leitura da tablatura se mostrou um processo leve e simples, já que esta notação tem uma história com os instrumentos de corda dedilhada que sobrevive ainda hoje na formação de músicos da linguagem popular. Pressupõe-se que a formação musical do violonista brasileiro inclua a leitura de cifras e tablaturas, ambos procedimentos usados no período barroco.

O uso da tabela de correspondência dos baixos, antes de ser um procedimento teórico, veio de uma necessidade prática de rapidamente transpor em oitava as notas graves do alaúde, e correspondeu a um uso corrente datado do séc. XVII e divulgado por Thomas Mace em 1676.

A contagem de mais de 260 manuscritos em tablatura, se comparada com o acervo discográfico do alaúde barroco, nos mostra o quanto deste repertório é desconhecido dos próprios músicos especialistas. Para atentarmos ao atual estado de

documentação, destaco a obra completa do principal compositor do período, S. L. Weiss, que ainda não foi gravada em sua íntegra. Em referência aos alaudistas franceses, o acervo de gravação é ainda menor.

3.7.2 Das possibilidades de futuras investigações

Fica em aberto para futuras investigações a possibilidade de executar todas as formas e gêneros musicais encontradas no período analisado, pois elas excedem 50 tipos diferentes. Empreender tal procedimento fugiria do escopo deste trabalho e alongaria em demasia a exposição cujo foco maior foram as técnicas de transcrição.

As afinações que precedem historicamente o *Accord Nouveau* (Ré menor) na França do séc. XVII também contém um repertório digno de ser investigado e possivelmente transcrito ao violão. As peças do compositor e tratadista Thomas Mace (1676), que estão na afinação denominada '*Flat tuning*', também merecem uma investigação à parte.

3.7.3 Considerações artísticas

O repertório alemão, apesar de cronologicamente posterior, foi o primeiro contato que tive com as tablaturas de época. As entabulações destas peças parecem otimizadas para o uso do intérprete, ao mesmo tempo que deixam clara a organização do material musical. Os recursos composicionais mais típicos são o *cantabile* das melodias e os efeitos herdados do *stile brisé* francês, mas aqui adaptados a um preenchimento harmônico mais funcional. Da contínua criatividade dos compositores e exploração total do instrumento, fez-se necessário um cuidado artístico, não apenas técnico, para que as adaptações feitas ao repertório mantivessem sua unidade estilística.

O repertório francês parece mais hermético, e os sinais da tablatura, em sua sutileza e variedade, vão revelando aspectos fraseológicos e hierárquicos entre notas. Este mundo parece fechado e distante, mas merece ser investigado por sua riqueza musical e pela sutileza das sobreposições de dissonâncias numa textura musical rarefeita.

A experiência com a diversidade de ferramentas e técnicas utilizadas por transcritores de ontem e de hoje possibilitou a elaboração de um método próprio para

transcrever peças musicais a partir da teorba. Considerado um repertório de difícil adaptação para o violão e com poucas edições musicais publicadas, o tema do próximo capítulo apresenta grande riqueza e peculiaridade estética.

Capítulo 4 – A teorba e a transcrição direta

A virada do século XVII foi palco de inovações organológicas na família dos alaúdes na Itália. O então baixo alaúde renascentista foi encordado de uma nova maneira, provavelmente com o intuito de transformar este instrumento na forma de acompanhamento ideal para a *musica recitativa* que ganhava notoriedade a partir da Camerata de Florença. Posteriores alterações caracterizavam estes instrumentos como tendo duas cabeças para cravelhas (*peg box*), devido ao grande número de cordas e à extensão dos bordões graves, e com duas cordas reentrantes na região aguda. O novo instrumento, chamado igualmente de *chitarrone* (*khitara* grande) ou de *tiorba*, passou a ser conhecido majoritariamente como *tiorba* a partir de 1630 (Cf. SPENCER, 1976).

As teorbas tocadas atualmente têm usualmente 14 ordens simples. Victor Coelho confirma que a teorba de 14 ordens era a mais comum no período barroco, apesar de publicações como a de Kapsberger utilizar em 1604 apenas uma teorba de 12 ordens (COELHO, 1997, p.120). Porém, encontram-se exemplos de até 19 ordens, como indicado no *Libro Terzo* do próprio Kapsberger (1626). A afinação mais usual é em Lá, se referindo à primeira corda (Lá², Mi², Si², Sol², Ré², Lá¹¹⁵). Os bordões são afinados diatonicamente em ordem descendente, de Sol¹ a Sol⁰. No caso do instrumento citado por Kapsberger (1626), os demais bordões adicionados têm a função de suprir notas cromáticas que não estão presentes na escala diatônica dos bordões convencionais.

No repertório analisado, também encontrei referências ao *tiorbino*, instrumento utilizado por Castaldi (1622), cujas cordas estão afinadas uma oitava acima da teorba convencional. Outro instrumento menor que mantém a mesma relação de afinação com a teorba é o chamado *théorbe de pièces*, usado por Visée, instrumento afinado uma quarta justa acima.

Apesar de a teorba ser um instrumento inicialmente voltado para o acompanhamento de monodias, logo viu florescer na Itália e posteriormente na França um repertório solo particular, que explorava as características idiomáticas do instrumento, como a afinação reentrante e a tessitura grave.

Na Itália, os dois compositores mais notáveis do chamado *stylus phantasticus* são Giovanni Girolamo Kapsberger (1580 – 1651) e Alessandro Piccinini (1566 –

¹⁵Cf. Anexo I.

1638). Também encontrei composições solo de Bellerofonte Castaldi, Pietro Paolo Melli, Giovanni Pittoni e Giovanni Bonaventura Viviani. A partir de 1680, a teorba começou a ser substituída pelo arquiálaude na Itália para a realização de contínuo, o que acarretou no declínio de sua publicação solo (SPENCER, p.411-416, 1976).

Na França, a coleção de repertório solo encontra-se principalmente em manuscritos, sendo a maior parte deste pertencente a Robert de Visée, o compositor mais importante para este instrumento, encontrada no *Manuscrit Vaudry de Saizenay* (1699). Este manuscrito também contém peças de teorba de 14 ordens de Ettiene Le Moyne, Nicolas Hotman e Chales Hurel. Peças para teorba de Visée são encontradas também em outros dois manuscritos na Biblioteca de Paris (Ms. Vm7 6265 e Rés 1106). Estima-se que este compositor tenha 165 peças para o instrumento, além de transcrições de peças de outros compositores.

Nesta dissertação, o foco é a análise e a transcrição do repertório solo dos três compositores mais importantes do período: os italianos Kapsberger e Piccinini e o francês de Visée. Como a abordagem adotada para este repertório tem aspectos experimentais e inéditos (em termos de publicações e gravações), priorizei previamente o estabelecimento de uma base metodológica, para que a documentação deste processo esteja presente como trabalho de cunho acadêmico. Devido às restrições da própria natureza da dissertação de mestrado, transcrevi e testei, pelo método de transcrição direta, 27 peças para teorba solista (Cf. Anexo II).

As principais fontes primárias utilizadas para este repertório foram as publicações solo de Girolamo Kapsberger (1604, 1626, 1640) e de Alessandro Piccinini (1623, 1639). A publicação *Capricci* (1622), de Bellerofonte Castaldi e os *Avvertimenti* de Girolamo Frescobaldi (1615, 1627, 1637) também são considerados por ampliar o entendimento deste repertório de época e suas práticas interpretativas. Para a música francesa, considerei além do *Ms. Saizenay* (1699), a publicação de Robert de Visée em notação convencional, *Pièces de théorbe et de luth* (1716).

Entre as fontes secundárias, foram selecionados o prefácio à edição moderna do *Capricci* de Castaldi (DOLATA, 2006), e os escritos de Victor Anand Coelho sobre o repertório italiano, *Authority, Autonomy, and Interpretation in Seventeenth-Century Italian Lute Music* (1997) e a relação entre Kapsberger e Frescobaldi (*Apud* SILBIGER, 1987). Também consultei a dissertação do brasileiro Haroldo Roger Burmester intitulada *Aspectos do stylus phantasticus nas tocatas para teorba de Giovanni Girolamo Kapsberger* (2010) e o artigo de Theodoros Kitsos *Arpeggiated Chords in*

Early Seventeenth-Century Italy (2002). Em relação ao estilo e interpretação das peças de Robert de Visée, utilizei também a bibliografia do capítulo anterior, por entender estas peças como provenientes de uma tradição do alaúde francês de mesma época. Várias questões de execução e transcrição tomarão como exemplo as soluções encontradas no capítulo 3. Como complemento, também foram consultados os textos de Catherine Liddell (1976) e de Alexander Dunn (1989).

O presente capítulo foi dividido nas seguintes questões: proposição da transcrição direta para o repertório de teorba, exemplificação e problematização do processo transcricional e questões interpretativas específicas deste repertório.

4.1 Da transcrição direta e sua metodologia

A teorba é um instrumento temido na transcrição de obras, pois possui particularidades que distinguem seu repertório. As principais, conforme já mencionado, são as duas cordas reentrantes na região aguda e a tessitura grave dos bordões. A linguagem de seu repertório é algo que afasta o intérprete de instrumentos modernos, principalmente o estudante, pois apresenta elementos centrais de virtuosismo, já que os compositores desta época eram os grandes teorbistas de seu tempo. No repertório italiano, as *tiratas* e *passaggioss* são os estilos típicos de arpejamento e a organização formal inconstante das *toccatas*. No repertório francês há uma profusão de *agréments*, a exigência do uso de regiões mais agudas do instrumento, um baixo mais contrapontístico e uma harmonia mais definida.

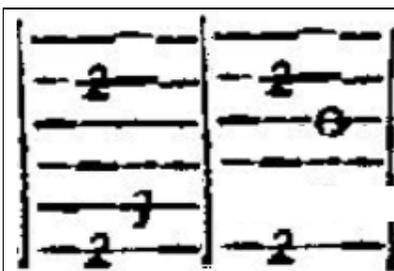
Ao buscar uma metodologia para a transcrição, a necessidade artística de incorporar esses elementos do estilo e da escrita em tablatura foi a causa da expansão das técnicas de transcrição ao violão. E ainda, conforme a proposta da dissertação, essas técnicas devem permitir uma leitura direta do texto fac-similar, ser passíveis de generalização e tornar possível a transcrição e execução das obras sem a necessidade de confeccionar uma edição.

Início o discurso sob o ponto de vista organológico, sobre a diferença e a semelhança entre a concepção dos dois instrumentos que desejo aproximar. Para fins expositivos, optei por dividir a adaptação da teorba para o violão em duas partes. A primeira consiste em examinar as peculiaridades das duas cordas reentrantes na região aguda. A segunda consiste na adaptação dos baixos.

Conforme apontado anteriormente, a teorba tem em sua afinação cinco ordens de cordas afinadas em uma mesma oitava. A título de exemplo, as notas foram organizadas ascendentemente para um entendimento claro: Ré², Mi², Sol², Lá², Si². Essa característica única abre duas possibilidades aos músicos: permite tocar a mesma nota em mais de uma corda ainda na primeira posição do instrumento, e permite passagens diatônicas basicamente de cordas soltas, ou padrões que utilizam cordas alternadas.

Como exemplo da primeira possibilidade, a nota Si² pode ser tocada na terceira corda solta, na segunda casa da primeira corda e na quarta casa da quarta corda. Como outro recurso, ao se tocar uma escala usando diferentes cordas, deve ser usada a técnica chamada *campanela* (pequenos sinos), que gera um efeito de ressonância típico das cordas dedilhadas do período barroco. Portanto, mesmo que se possa comprimir uma escala ascendente em uma ou duas cordas do violão em afinação convencional, corre-se o risco em uma transcrição convencional de se perder a facilidade técnica e a sonoridade da execução de *campanelas*.

Proponho então um ajuste que concilie a corda reentrante dentro das possibilidades do violão. À semelhança da adaptação sugerida no Capítulo 2, referente à guitarra barroca, realizei o teste de substituição da primeira corda do violão (Mi³) por uma corda reentrante correspondente à primeira corda da teorba (Lá²). A segunda corda reentrante da teorba não é considerada e nem adicionada ao violão, e seu conteúdo musical é distribuído entre as cordas Sol² e Ré². A seguinte adaptação foi feita para a tablatura da teorba:



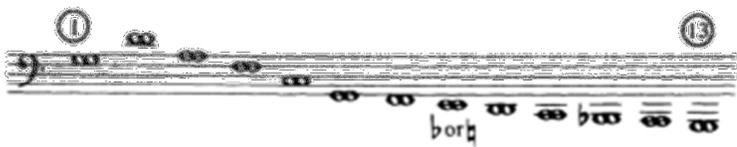
Ex. 60 – Transferência do conteúdo da segunda corda da teorba.

No exemplo 60, há dois modelos de tablatura. À esquerda, o modelo de tablatura para teorba, um acorde de Mi menor, na disposição Mi, Sol, Si, retirado do *Avertimenti* do *Libro Primo* de Piccinini (1623, p.7). À direita, excluí a segunda linha da tablatura, que representava a segunda corda da teorba, o que resulta na tablatura de cinco linhas,

correspondente às cinco primeiras cordas do violão adaptado com o Lá2 reentrante (Lá2, Si2, Sol2, Ré2, Lá1). A nota Sol do primeiro modelo foi adequada à terceira corda solta do violão.

O violão e a teorba têm uma disposição de afinação muito similar, não fossem as cordas reentrantes. Em relação às cinco cordas mais agudas do violão, apenas com a alteração experimentada, não foi preciso mexer na afinação das demais. Algo que costuma impedir os violonistas de adaptarem livremente este repertório é a dificuldade de adaptar ambas as cordas reentrantes para o violão, o que não é tão simples no violão de 6 cordas e faria perder uma 4ª justa na tessitura do grave, além de neste caso, ser necessário mudar todo o encordoamento. Com a substituição da primeira corda e com a exclusão e transferência do conteúdo da segunda corda, o violão e a teorba ficam com disposições similares a ponto de possibilitar a leitura fluente da música deste repertório notada em tablatura para o violonista de hoje.

No período barroco encontram-se inúmeras maneiras pelas quais as disposições de cordas das teorbas são alteradas. Em seu tratado *Musick's Monument* (1676), Thomas Mace propõe um encordoamento de teorba com apenas um reentrante na primeira corda, conforme exemplo a seguir (1676, p.207-230).



Ex. 61 – Encordoamento de teorba sugerido por Thomas Mace (1676).

Mesmo considerando este caso, para adaptá-lo ao violão seria necessário omitir a segunda corda da teorba, embora o instrumento com apenas um reentrante conservasse suas características idiomáticas, do ponto de vista deste autor.

A disposição dos exemplos musicais em tablatura neste capítulo é semelhante ao Exemplo 59, com a segunda corda da tablatura excluída e seu conteúdo adaptado à outra corda do violão. Essa alteração permite uma leitura direta da tablatura ao violão, mas supõe uma transferência simples e automática do conteúdo da segunda corda para as outras cordas. Neste caso, as tabelas foram novamente utilizadas para facilitar o processo de transferência.

Violão 3ª corda				0	1	2	3	4	5
Violão 4ª corda	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Teorba 2ª corda	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Nota	Mi2	Fá2	Fá#2	Sol2	Sol#2	Lá2	Lá#2	Si2	Dó3

Ex. 62 – Transferência do conteúdo da 2ª corda da teorba em notação italiana para o violão

A tabela do Exemplo 62 dispõe a nota em sua altura real e a correspondência desta altura no braço da teorba na segunda corda. Na parte de cima, coloco as possíveis regiões em que esta mesma nota pode ser tocada nas cordas do violão. A seguir, o mesmo exemplo em tablatura francesa, com notação em alfabeto.

Violão 3ª corda				a	b	c	d	e	f
Violão 4ª corda	c	D	e	f	g	h	i	j	k
Teorba 2ª corda	a	B	c	d	e	f	g	h	i
Nota	Mi2	Fá2	Fá#2	Sol2	Sol#2	Lá2	Lá#2	Si2	Dó3

Ex. 63 – Transferência do conteúdo da 2ª corda da teorba em notação francesa para o violão

Como a maioria das peças são tocadas na primeira região do instrumento, na prática, para tocarmos as notas da teorba na 2ª corda, é necessário apenas adicionar duas casas na 4ª corda do violão. Este processo é de fácil adaptação a partir da tabela proposta e permite uma leitura fluente da tablatura para teorba ao violão, com a exceção de poucos casos, comentados mais adiante.

A adaptação do baixo da teorba para o violão se dá principalmente no uso das 5ª e 6ª cordas deste instrumento. Considerei, para fins de estudo, que a linha grave da teorba comece em sua 6ª ordem, na nota Lá1. Esta ordem ainda permite uma disposição cromática das notas, pois ainda está vinculada à escala do instrumento. A partir desta nota, resultou descendentemente uma escala diatônica de Sol1 a Sol0, conforme já mencionado. No violão, as cordas dedicadas ao baixo são a 5ª corda Lá1 e a 6ª corda Ré1, abaixada em um tom da sua disposição mais comum. Isso proporciona uma tessitura equivalente até a 10ª ordem da teorba, faltando apenas quatro notas que terão que ser transpostas em oitava, ora automaticamente, ora conforme as adaptações para o baixo já mencionadas no Capítulo 3. As notas que devem ser transpostas em oitavas são Dó1, Si0, Lá0, Sol0.

Segue a tabela de transposição dos baixos para o violão.

5ª corda		0	2	3				
6ª corda	5				0*	2*	3*	5*
Bordão	14	13	12	11 (V)	10 (X)	9	8	7
Nota	Sol0	Lá0	Si0	Dó1	Ré1	Mi1	Fá1	Sol1

*Altura sem transposição de oitava

Ex. 64 – Bordões da teorba ao violão em tablatura italiana

Na parte superior da tabela estão as notas do violão e na parte inferior foram dispostos os bordões da teorba e suas notas correspondentes. A seguir, tabela similar considerando a notação em tablatura francesa:

5ª corda		5ªa	5ªc	5ªd				
6ª corda	6ªf				6ªa*	6ªc*	6ªd*	6ªf*
Bordão	7	6	5	4	//a	//a	/a	a
Nota	Sol0	Lá0	Si0	Dó1	Ré1	Mi1	Fá1	Sol1

*Altura sem transposição de oitava

Ex. 65 – Bordões da teorba ao violão em tablatura francesa

Esta foi a exposição da maneira pela qual concebi a transcrição direta da teorba para o violão de 6 cordas, adicionando uma corda reentrante afinada em Lá², tocando as notas reais do baixo até o Ré¹ e transpondo em oitava as quatro notas mais graves do bordão da teorba.

Uma outra vantagem deste método é que, mantendo a afinação tradicional do violão e lendo direto da tablatura, tem-se um entendimento muito mais natural do conteúdo melódico-harmônico das peças, pois muitas vezes os esquemas de acordes assemelham-se aos do violão.

Ex. 66 – Acorde de Fá maior, na tablatura para teorba e na transcrição ao violão

O Exemplo 66 foi extraído do Libro Quarto de Kapsberger (1640), *Toccata Prima*, c.52, da edição de Richard Civioli (2002).

4.2 Transcrição convencional e transcrição direta

As transcrições do repertório de teorba solista para violão não estão entre os principais lançamentos do mercado, nem têm tido ampla circulação em recitais e gravações. Ao contrário, ao se transcrever peças de Kapsberger ou Piccinini, os violonistas costumam ir pelo repertório de alaúde e arquiualaúde destes compositores. Ao transcrever peças de de Visée, violonistas recorrem à maior fonte de peças do compositor, que provém da guitarra barroca.

Uma consulta sobre as edições comerciais de peças para teorba publicadas para violonistas nos revela que este repertório foi planejado principalmente por duas editoras: Les Productions d'OZ (Canadá) e Berben Edizioni Musicali (Itália). Não foi possível para este trabalho a consulta das edições da Berben. As edições canadenses da Productions d'OZ foram transcritas por Alberto Vingiano e Lorenzo Babbini de obras de Piccinini e Kapsberger na década de 2000. Esses editores publicaram ao todo três coletâneas, com 76 páginas de música em partitura para violão. Para a maioria das transcrições, os autores alteraram a afinação do violão na 1ª e 6ª corda, ambas de Mi para Ré. Por vezes, como na *Toccatà II* do *Libro Quarto* de Kapsberger, os autores também alteraram a afinação da 2ª corda do violão para Sib, descendo meio tom. O trabalho editorial foi produzido com esmero e algumas considerações sobre os estilos de arpejo para essa música acompanham as edições.

Há uma outra dimensão no trabalho transcricional direcionada ao uso pessoal do transcritor, cuja circulação se consiste em publicações *online* gratuitas. Neste caso, o autor Eric Crouch dispõe em seu *site* cinco peças de Piccinini e quatro peças de Kapsberger, editadas também na década de 2000. Entre as características dessa transcrição convencional, está a alteração das tonalidades das peças para uma região mais confortável ao violão e poucos sinais de ligaduras. Em sua edição da *Toccatà Arpeggiata* de Kapsberger o autor publica um padrão de arpejo a partir da gravação ao *chitarrone* de Paul O'dette (CROUCH, 2012). Esse é um processo editorial curioso cujo resultado tem que ser analisado pormenorizadamente em outro momento, pois fugiria do escopo desta dissertação. É importante ressaltar que este tipo de publicação colaborativa não faz parte de uma prática amadorística e encontra em diversos repertórios e violonistas contribuição de alto grau artístico.

Do ponto de vista editorial e de abordagem, as transcrições propostas nesta dissertação priorizam a leitura direta na tablatura, manutenção da tonalidade, características de um efeito geral das cordas dedilhadas como as *campanelas* e ligaduras de mão esquerda e a assimilação mais próxima possível das técnicas idiomáticas e estilísticas de cada repertório. No caso da transcrição convencional do repertório de teorba, perde-se grande parte dos aspectos mencionados. Um cuidado especial foi dado nas edições de Vingiano e Babbini (2003) ao mostrar como devem ser arpejados alguns acordes conforme o estilo da teorba. Este é um caminho possível para as transcrições convencionais. Porém, o resultado sonoro atingido por estas transcrições não empolga um público maior, nem faz com que mais violonistas façam maior uso deste repertório. Apesar da pequena alteração de encordoamento proposta neste trabalho, foi possível alcançar um resultado sonoro muito rico. A leitura da tablatura neste caso remete o intérprete à liberdade rítmica, à necessidade de variação de arpejos e ornamentos e à caracterização explícita dos *passaggios* com *campanela*.

A seguir, comento com exemplos como as principais características do repertório para teorba se enquadram na transcrição direta para o violão.

4.3 Técnicas para leitura direta

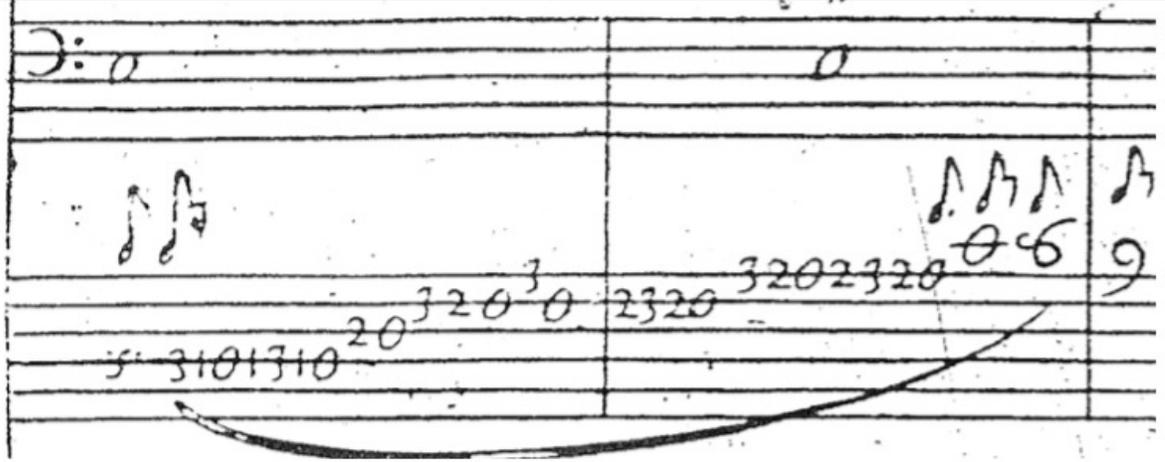
A técnica de transcrição mais específica de instrumentos como alaúde barroco e teorba para o violão é a condução dos baixos, considerando sua provável transposição em oitava em trechos que ultrapassam a tessitura deste instrumento. Em relação à teorba, os trechos a serem reorganizados estão em geral no limiar da tessitura do violão, e devem ser pensados no contexto musical fraseológico diante da decisão de transpor em oitava uma linha melódica grave. Em muitos trechos neste repertório, há uma sequência escalar descendente que culmina na região mais grave do instrumento. Como no exemplo a seguir, extraído de Robert de Visée, em seu *Prélude Ré mineur*, quarto sistema (CIVIOL, 2002, p.1).



Ex. 67 – Sequência diatônica em que todos os bordões são transpostos em oitava.

Neste caso, optei por transpor em oitava toda a frase grave, mesmo que apenas as últimas quatro notas não se encaixem na tessitura do violão. Esse procedimento foi comentado no Capítulo 3, que trata do alaúde barroco. A maioria das técnicas de condução do baixo podem ser retiradas deste capítulo.

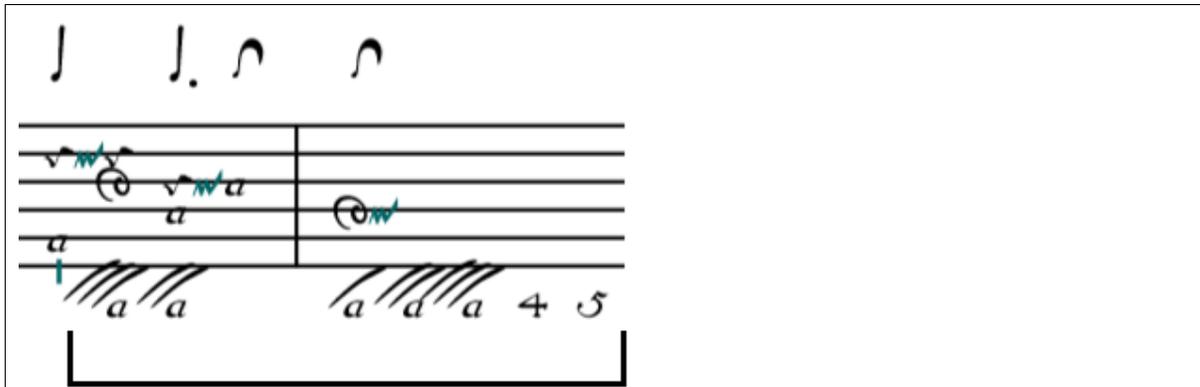
Em relação às passagens escalares descendentes, há exemplos em que não é necessária alteração alguma no trecho. Por ser este um elemento muito recorrente no repertório, a *Toccatà 6ª*, do *Libro Terzo* (1626), c.40-41, ed. Fac-similar de Kapsberger é utilizada abaixo para demonstrar esta situação.



Ex. 68 – Trecho escalar (*Passaggio*) de 27 notas

Na transcrição direta, este trecho é lido e executado normalmente, sem alterações. Exemplos deste tipo de trecho abundam na literatura musical do estilo.

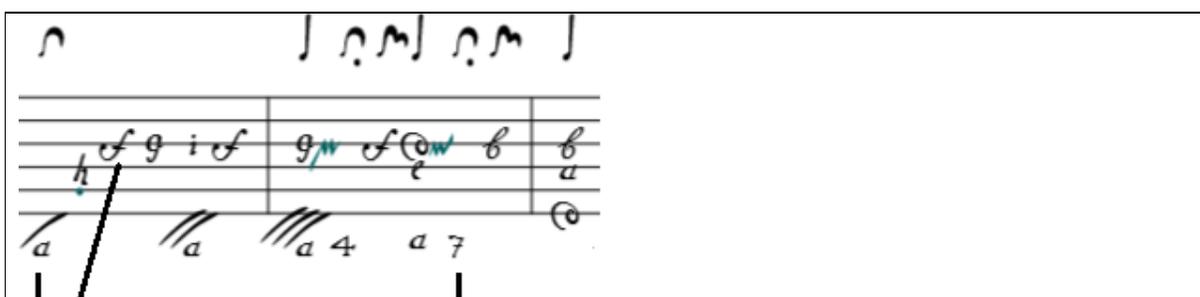
A seguir, um trecho de finalização de frase no padrão descendente, mas com acompanhamento bem ornamentado. Retirado do *Ms. Saizenay, Gavotte em Si menor* de Robert de Visée, c.2-3 (CIVIOL, 2002, p.50).



Transpor em oitava

Ex. 69 – Transposição em oitava em trecho com acompanhamento ornamentado.

Neste trecho, transpus em oitava toda a linha melódica do baixo, mesmo que apenas as notas grafadas em 4 e 5 não caibam na tessitura do violão. O acompanhamento com ornamentação escrito não sofre alterações, apesar do conteúdo da segunda corda reentrante da teorba ser adaptado para a quarta corda do violão. Para finalizar a exemplificação de baixos, escolhi um trecho mais delicado de transcrição que necessita de um planejamento de digitação, mas é perfeitamente executável ao violão.



Transpor em oitava

Melodia aguda na terceira corda da teorba

Ex. 70 – Melodia na região aguda da teorba e baixos adaptados

O Exemplo 70 foi retirado de Robert de Visée, *Allemande* em Ré menor, c.26-27, p.2 (CIVIOL, 2002). Neste trecho há uma linha melódica na região aguda da teorba, que chega até a nota Dó3. Estes trechos são encontrados mais frequentemente na obra de Robert de Visée. Ao mesmo tempo, há uma linha do baixo que não se adequa à tessitura proposta para o violão e portanto é transposta inteiramente em oitava.

Como a teorba tem uma disposição das cordas reentrantes, são possíveis inúmeros artifícios de adaptação de digitação, assim como com violão com reentrante. Isso também influi quando o baixo precisa ser transposto em oitava, pois há várias opções para rearranjar o resto do texto musical. A música para este instrumento não costuma ser apresentada em três vozes, exceto em trechos de Robert de Visée, e mesmo nestes casos a corda reentrante de minha proposição implica em menor choque de vozes quando transposta em oitava uma linha do baixo, obtendo mais opções para rearranjar a digitação do trecho.

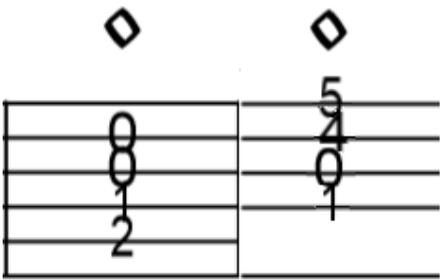
O rearranjo de digitação é uma característica frequente na adaptação desta música e pode ser usado para além de dificuldades específicas da transcrição, cabendo ao intérprete o melhor ajuste da condução das vozes pela digitação pela qual optou. Outra questão se refere à mudança de digitação na execução de acordes, que se forem arpejados devem ser repensados quanto à atuação da mão direita do violonista. A *Tocatta Arpeggiata*, de Kapsberger, *Libro Primo* (1604), c.1 (CIVIOL, 2011) é uma peça escrita como bloco de acordes, mas que devem ser arpejadas conforme instrução do próprio autor. Segue exemplo:

Ex. 71 – Acorde de teorba adaptado para outra posição ao violão.

Neste caso, ocorre uma dupla preocupação: a digitação da peça e o resultado e condução dos arpejos. Para fins ilustrativos, o Exemplo 71 apresenta a tablatura da notação tradicional para a teorba à esquerda, e a notação adaptada ao violão, à direita.

No quesito da digitação, para conseguir duas notas uníssonas em Sol, foi necessário recorrer à corda 4 do violão bem como à corda 3 solta. As outras duas notas permaneceram na mesma digitação. Quanto ao arpejamento da peça, a ideia inicial é que este arpejo seja ascendente, o que implica na digitação de mão direita *p, i, a, m*. As técnicas de arpejo e suas implicações serão comentadas adiante na seção 4.5 de questões interpretativas.

O próximo exemplo foi retirado da mesma peça de Kapsberger, a *Toccata Arpeggiata*, do *Libro Primo* (1604), c.9 (CIVIOL, 2011).



Ex. 72 – Reformulação de digitação mais radical para um acorde

Neste caso, o Fá# da segunda corda da teorba foi transferido para a quarta corda do violão, ocasionando o direcionamento do Ré para a quinta corda deste último. Acordes em Ré maior e menor costumam sofrer este tipo de alteração no violão com reentrante. A maioria dos acordes para teorba são adaptáveis ao violão, com a ressalva para acordes com seis ou mais notas, mas nesse caso há sempre notas dobradas em uníssonos que servem mais para dar projeção sonora ao acorde. Conforme aponta Victor Coelho, sobre a disparidade textual em fontes concordantes, umas das principais diferenças entre as fontes consultadas é a densidade de notas por acorde (COELHO, 1997, p.137). Isso significa que intérpretes da época podiam variar a densidade dos acordes de acordo com o contexto que a peça seria tocada, com atenção à quantidade de público e volume sonoro necessário para cada apresentação. Por vezes é possível omitir notas dobradas nos acordes para a transcrição ao violão, caso do próximo exemplo. Disponho comparativamente as tablaturas para a teorba e para o violão.

Ex. 73 – Acorde de Lá maior, omitindo nota dobrada em uníssonos.

Para este acorde, retirado do *Avertimenti* do *Libro Primo* (1623) p.6, de Piccinini, omiti a nota dobrada em uníssonos (Mi2), pela falta de corda disponível para sua execução. A leitura da tablatura seguiu normal.

4.4 Técnicas idiomáticas da teorba adaptadas ao violão

Nesta seção, apresento como alguns aspectos idiomáticos da sonoridade da teorba se adaptam ao violão com reentrante. Ressalto que estes têm uma forte ligação com o resultado sonoro das peças e portanto com a caracterização de estilo. Início com um exemplo da *Toccata Prima*, c.5-6, p.86, do *Libro Primo* (1623) de Alessandro Piccinini.

Ex. 74 – *Strascino* (ligados de mão esquerda) para execução de *tiratas*

Este trecho pode ser tocado igualmente ao violão. Note que apesar de apenas o primeiro grupo do início do compasso ter um sinal de ligadura, esta indicação vale para as demais notas (PICCININI, p.4-5). No *Avertimenti* do começo da edição, Piccinini

aconselha atacar a primeira nota para cada corda com o polegar, talvez por ser o toque que mais sustentaria a ressonância para os ligados (p.4-5).

Para a demonstração de *campanelas* que podem ser diretamente adaptadas ao violão, foi selecionado o início desta peça de Visée, *Prélude Ré Mineur*, primeiro sistema (CIVIOL, 2002, p.1).

Ex. 75 – Escalas em *campanela* que automaticamente se transferem ao violão com reentrante

A eliminação da segunda corda reentrante não afeta o decorrer do trecho no Exemplo 75. Outro exemplo de trecho igualmente adaptável se encontra na *Toccata I*, c.35 de Piccinini (1623, p.86).

Um trecho que se refere à sonoridade de ressonância do uso de várias cordas é encontrado neste duo de Castaldi, *Capriccio di battaglia a due stromenti*, c.38, para teorba e tiorbino (DOLATA, 2006, p.10).

Jogo de timbres

Ex. 76 – Uníssonos com função de efeito, explorando diversas cordas da teorba.

Na pauta superior está o tiorbino e na inferior a teorba. Embaixo a entabulação. Este trecho explora a mesma nota Mi em três oitavas diferentes, e a teorba toca uma mesma altura em duas cordas diferentes, criando um jogo de timbres. Este mesmo jogo acontece entre os instrumentos. Este recurso é largamente empregado nesta peça de Castaldi. No violão com reentrante este trecho é de difícil execução, mas em uma transcrição em partitura seria mais difícil a compreensão de que esse é um trecho baseado no jogo de timbres e que por isso, pede as notas executadas em cordas diferentes.

Kapsberger também emprega um modo particular de jogo entre notas, neste caso, explorando o mesmo arpejo em cordas diferentes. Segue exemplo extraído da *Toccata Prima, Libro Primo* (1604), p.1 (CIVIOL, 2011).

Jogo de notas

Ex. 77 – Jogo de notas entre as cordas da teorba

No Exemplo 77, as três primeiras notas sublinhadas em colchetes estão repetidas na mesma oitava em outras cordas, no segundo colchete. Isso dá um efeito timbrístico, além de ser útil para conferir a afinação do instrumento no início de uma peça. Jakob Lindberg (2012) comenta que este efeito é muitas vezes inaudível ao público, mas não se atenta à questão visual da *performance* neste caso, pois se refere apenas à gravação de seu CD. Defendo que este recurso deve ter um efeito timbrístico, já que são cordas diferentes que produzem automaticamente ressonâncias e timbres diferentes. Por vezes, a técnica atualmente utilizada nos instrumentos de corda dedilhada se volta tanto para o equilíbrio e equiparação de timbres que efeitos decorrentes da diferenciação timbrística, como é o caso, se perdem na interpretação musical.

Este mesmo recurso foi encontrado em outras peças de Kapsberger, como por exemplo, na *Toccata Terza* do *Libro Primo*, nos compassos 1 e 34 (CIVIOL, 2011). No caso do compasso 34, o recurso não está mais no início da peça, o que comprova o efeito puramente timbrístico que esta técnica possibilita.

Os violonistas durante o século XX desenvolveram técnicas para execução de trinados em duas cordas, hoje em dia amplamente difundidas sob o nome *cross-string* (entre cordas). Estas técnicas têm um passado representativo no repertório de cordas dedilhadas, e alguns exemplos destes trinados para teorba foram encontrados escritos, por extenso.

Ex. 78 – Trinado em duas cordas (*cross-strings*) na teorba

Neste trecho de Kapsberger, em sua *Tocatta 6ª, Libro Terzo* (1626), c.43, p.18, há um trinado executado em duas cordas não adjacentes (2ª e 4ª) e finalizado em outra corda (5ª). No violão com reentrante este ornamento é executado entre as cordas 3 e 4.

Robert de Visée usa este mesmo recurso, mas na finalização do trinado:

Ornamento em duas cordas

Ex. 79 – Terminação de trinado em duas cordas

Neste exemplo, retirado do *Prélude Ré Mineur*, quarto sistema, p.1 (CIVIOL, 2002), a terminação do trinado em duas cordas possui indicação de digitação de mão direita, se referindo aos dedos indicador e médio. Castaldi também usa variações entre o trinado comum e o trinado entre cordas (Cf. DOLATA, p.XIII, 2006). Ao violão estes efeitos mencionados funcionam muito bem e dão um toque de estilo na finalização das frases.

4.5 Questões interpretativas

A ascensão da teorba como instrumento solista neste período de transformações na música do início do Barroco, tornou o repertório para o instrumento um campo fértil para experimentações técnicas e de sonoridade. Como exemplo, comparo as peças de mesmo autor dedicadas ao alaúde renascentista em relação à composição para teorba De acordo com o que explica Victor Coelho:

As mais novas invenções técnicas são encontradas nas fontes de teorba, já que este instrumento, que foi inventado especificamente para acompanhamento, teve que ser adaptado ao repertório solo. Essas invenções técnicas incluem ligados, batidas, diferentes variedades de arpejos e trinados, tremolos, agrupamentos rítmicos altamente sincopados, tercinas, e uso de várias cordas para escalas. Muitas dessas ‘novas’ técnicas foram usadas como efeitos dentro do novo estilo dramático das tocatas do século XVII. (1997, p.128).

Esse era o ambiente que os teorbistas da época viviam e, para Dolata (2006), certas questões de interpretação como a execução e colocação de ornamentos implícitos ou em repetições, entendimento dos tipos métricos usados e os tempos de dança eram convenções tácitas para a época (p. XII). O autor comenta outro aspecto importante na concepção das peças solistas quanto à fluência rítmica: elas têm ou um caráter rapsódico mais livre ou um caráter métrico a partir de danças (Idem, p. XIV). As próprias tocatas contém em si esses dois aspectos, por vezes servindo como organização formal da própria peça. Exemplo disso é a *Tocatta Prima* de Piccinini (Libro Primo, 1623, p.86). É importante destacar que de maneira geral as tocatas italianas constituem-se sobre o princípio de variação, decorrente também dos métodos de ensino sobre a música da época, conforme aponta Coelho:

O princípio da variação é a estratégia fundamental na composição para teorba: já que o instrumento não pode sustentar com facilidade texturas contrapontísticas por causa de sua afinação reentrante e sua tessitura restrita, o compositor para teorba deve se apoiar em variações rítmicas e melódicas como a principal fonte de textura e contraste entre seções (COELHO, 1997, p.129).

Em outra importante publicação, Victor Coelho (1987) situa a produção de Kapsberger para teorba solista em uma teia de influências com a música de Frescobaldi. As características mais comuns aos dois compositores e que refletem um estilo de época na composição são o cromatismo, construção formal e elaboração de textura (p.139), pois a interpretação musical com caráter improvisatório é favorecida em oposição a uma

interpretação estrita. Por fim, vale destacar a forte influência da monodia para o repertório da teorba, que se utiliza em muitos casos de ornamentação advinda da prática vocal da época (Cf. BURMESTER, 2010, p.51-3).

4.5.1 Arpejos

O uso do arpejo é um dos elementos centrais da técnica de execução dos instrumentos de cordas dedilhadas no Barroco. Esta técnica se desenvolveu durante o período de duas maneiras distintas. A primeira, abordada no Capítulo 3, foi o *stile brisé* do alaúde barroco. A segunda maneira foi desenvolvida junto aos teoristas italianos do início do século XVII ligados à *seconda prattica*. O arpejamento de acordes em figuras rítmicas longas para o acompanhamento de monodias foi se transformando em um veículo expressivo autônomo nas músicas solistas publicadas para a teorba. Isso incluía a repetição de padrões ou floreios improvisados em que notas consonantes e dissonantes, que definiam ou deixavam ambígua a harmonia tinham grande efeito expressivo.

A primeira publicação a tratar do assunto é justamente o *Libro Primo* de Kapsberger (1604), conforme comprova Victor Coelho:

Foi Kapsberger, então, o fundador desse estilo particular de arpejo, e seus métodos ganharam grande difusão primeiramente pelas suas próprias publicações para chitarrone [teorba] e posteriormente pelo repertório de guitarra [barroca]. Ademais, ao explorar o arpejo como artifício para o afeto, Kapsberger pôde empregá-lo como meio de intensificação das tensões dramáticas da *toccata*. De fato, um dos aspectos mais importantes do *Libro primo* de *toccatas* é a criação por Kapsberger deste drama, não somente pela alternância de elementos cordais e figurativos, mas também pelo contraste entre seções arpegiadas e não arpegiadas (COELHO, 1987, p.143).

Neste novo conceito, uma figura rítmica longa é destinada a um acorde que deve ser arpejado repetidas vezes, incluindo suas dissonâncias, o que o caracteriza como elemento de função dramática. O ápice deste tipo de construção é a *Toccata Seconda Arpeggiata* desta publicação de 1604. Coelho (1987) ainda elabora a tese de que este tipo de construção influenciou largamente a forma de escrita de arpejos de Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643).

Piccinini confirma o efeito de soar mais de uma vez a nota dissonante dos acordes na sua repetição por arpejos (PICCININI, 1623, p.1). Do ponto de vista da

normatividade, foram Kapsberger e Piccinini que expuseram o modelo primeiro de arpejamento para a teorba nos *Avertimenti* de suas publicações. Segue abaixo dois desses modelos explicativos editados por Kitsos (2002, p.57-8).

Modelo de Piccinini (1623, p.6)

Modelo de Kapsberger (1604, p.4).

Ex. 80 – Modelo primeiro de arpejamento ascendente para teorba

Do ponto de vista de técnica para o instrumentista, este modelo apresenta um padrão peculiar, pois após a nota mais grave ser tocada com o polegar da mão direita, é necessário realizar uma sequência de mão direita entre os dedos indicador, médio e novamente o indicador tocando a terceira corda do instrumento (*p, i, m, i*). Além de ser um padrão básico que resulta em um arpejo ascendente, este modelo de digitação de mão direita é transposto para outros contextos, cujo resultado não é mais ascendente. Ele então se transforma num modelo técnico de digitação de arpejo e passa a integrar inclusive publicações para outros instrumentos como guitarra barroca e arquiolaúde (KITSOS, p.60-61). Autores modernos alertam para a necessidade do intérprete variar estes modelos, de forma a evitar a monotonia e enfatizar seu peso dramático. Portanto, é possível ter ao mesmo tempo um padrão estabelecido e uma necessidade de variá-lo por fatores expressivos.

Como modelo básico destes arpejos ao violão, considerando a adição da corda reentrante, obtive a sequência *p, i, a, m*. Este modelo gera um arpejo ascendente quando utilizado, além do polegar, nas três primeiras cordas do violão. Ou seja, é uma reprodução do modelo padrão da teorba em termos de sonoridade e estabelecimento de

uma normatividade. No caso, utilizei o dedo anelar da mão direita que, apesar de não entrar nas considerações para os teorbistas do século XVII, é um mecanismo corrente para o violonista moderno.

Os modos de variação deste modelo também seguem as indicações e usos de época, pois possibilita utilizar este mesmo padrão em outras cordas do violão reentrante, resultando em um arpejo de direcionalidade irregular. É possível variar o padrão técnico de mão direita em contextos dramáticos ou que requeiram alguma variedade, resultando em diferentes sonoridades. Neste ponto, optei pela mesma maneira dos teorbistas do séc. XVII de lidar com o padrão e suas variações possíveis, tanto no nível conceitual, como no prático/sonoro.

Dentre as abordagens de transcrição do repertório para teorba, a *scordatura* proposta neste trabalho é a única dentro do âmbito do violão a poder se utilizar da assimetria resultante dos arpejos em encordoamentos reentrantes. Aponto isto como mais um motivo para o uso de adaptações ao violão de acordo com o repertório e atenção às especificidades de cada estilo.

4.6 Considerações sobre o repertório italiano e francês

Neste capítulo expus a elaboração de um método para a transcrição de peças para a teorba, à semelhança dos conceitos desenvolvidos no Capítulo 3. Priorizei a transcrição direta pelo viés da leitura na tablatura e a substituição da primeira corda do violão por uma reentrante. Atentei para as principais convenções interpretativas deste repertório, tal como execução de arpejos, ornamentos específicos e caracterização do estilo. Neste processo, tive maior contato com a música de alguns compositores, particularmente de Robert de Visée, Alessandro Piccinini e Giovanni G. Kapsberger.

A música de Robert de Visée para teorba mostra a transição do *stile brisé* pela influência da ópera de Lully. A organização textural de suas peças ainda tem importância principal, mas as linhas do soprano e baixo são mais definidas e foi possível perceber uma condução harmônica de certa forma mais próxima à concepção do baixo contínuo.

A música italiana para teorba tem variações melódicas, rítmicas e harmônicas extravagantes, que surpreendem o ouvinte pelo inesperado. A música varia entre processos imitativos e trechos de arpejos e *passaggios*, que geram movimento às

composições. O caráter improvisatório deve estar presente na interpretação dessas peças e também deve ser dada atenção aos efeitos timbrísticos explorados pelos compositores.

Foram enfatizadas neste capítulo as particularidades da teorba e de seu repertório, com a intenção de apropriar ao violão esses efeitos e práticas específicas. Abre-se então um caminho para a exploração de novas transcrições, pois apesar deste repertório solista não ser tão vasto quanto o dos outros instrumentos mencionados neste trabalho, ele certamente ainda é pouco explorado, interpretado e documentado.

O conceito de transcrição quando trabalhado na especialização de determinado repertório mostra caminhos e possibilidades artísticas que se refletem também no todo da experiência musical, e atentam também para questões interpretativas de outros repertórios. O grau de intimidade do intérprete com o texto musical no contexto da transcrição atinge a apropriação completa do fazer musical e pode revelar na prática um elevado entendimento do repertório.

Considerações finais

A transcrição é um procedimento entendido comumente pelo seu viés técnico, da transposição de conteúdo melódico harmônico para outro instrumento. Este trabalho partiu de outro horizonte, ao entender a peça ou repertório a ser transcrito a partir do seu estilo e principalmente do efeito geral de sua sonoridade. Mesmo em casos em que o efeito não possa ser evocado no instrumento transcritor, o intérprete pode e deve propor um equivalente, inclusive amparado por evidências históricas, conforme aponta Ledbetter (1987).

O repertório barroco tem sido transcrito ao violão ao longo das últimas décadas com ênfase na música de J. S. Bach. O repertório de cordas dedilhadas antigas é evitado por entender-se que ele não é reproduzido com qualidade ao violão, ou genericamente, “que o esforço empreendido não vale a recompensa”. Ao contrário, a proposta foi de realizar uma aproximação séria do violonista com o repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas, diminuindo as barreiras entre esses dois mundos. Neste caminho, após a revisão bibliográfica de transcrições ao violão, categorizei qualitativamente as publicações em cinco tipos: transcrição nota-a-nota, transcrição comum, afinação por peça, transcrição por afinação e transcrição direta do original. Foi possível constatar, a partir da adoção da transcrição direta, que o violão é um instrumento flexível que se adapta cada vez mais a uma aproximação com a prática da *performance* historicamente orientada, pois a leitura direta das fontes primárias, conforme foi verificado por Eithan Ornoy (2006, 2008), é um dos pilares dessa prática.

A música barroca em instrumentos modernos é um campo de investigação que dialoga tanto com a Música Antiga, como com as Práticas Interpretativas dos instrumentos modernos, suas exigências técnicas e sonoras e seu repertório. Isso se tornou notável nas últimas décadas, pelo volume de publicações de instrumentistas modernos mundo afora. Tal constatação reforça a ideia de que a prática do repertório histórico acontece a partir das necessidades artísticas atuais.

O uso seletivo das informações históricas para construção da interpretação musical (BUTT, 2002) e a primazia das necessidades práticas dos instrumentistas de época sobre as evidências históricas (ORNOY, 2008), revelam como certos conceitos enraizados na ideologia da Música Antiga ganham vida no dia-a-dia dos músicos.

Por vezes, utilizei ferramentas técnicas dos instrumentos antigos e de seu repertório, selecionando suas principais características e transpondo-as para o violão. Por outras vezes, considerei o aspecto puramente prático de se tocar violão, e adaptei o repertório dentro das possibilidades factíveis do instrumento tal como é conhecido hoje, de forma que as transcrições propostas tenham a qualidade de serem executadas no nível técnico e instrumental que se exige do repertório solista de violão.

A partir das reflexões sobre arte e ciência, conforme formuladas por Jorge Albuquerque Vieira (2008), cheguei à constatação que a escolha do instrumento é um fator artístico, assim como a realização final da interpretação musical através do instrumento. Por outro lado, a interpretação pode evidenciar o estudo teórico e científico que precede sua realização principalmente quando se baseia em modelos conceituais sobre determinado repertório, como é o caso da área de interpretação historicamente orientada em suas inúmeras abordagens.

Com a finalidade de sistematizar certas ocorrências do repertório de acordo com a abordagem de transcrição direta proposta neste trabalho, foi necessária a elaboração e experimentação de ferramentas com tendência a generalizar-se no repertório solista dos instrumentos estudados. Tal instrumentário pode ser categorizado em seus dois aspectos: o primeiro é o conjunto de ferramentas que permite a adaptabilidade do violão ao repertório, como *scordatura*, mudança de encordoamento e capotasto; e o segundo é o conjunto de ferramentas de adaptabilidade do repertório ao violão, como a transposição de oitavas da linha do baixo, disposição do material musical dentro da tessitura do violão de seis cordas e elaboração de técnicas específicas do violão para a execução do repertório antigo.

Neste sentido, atingi o objetivo proposto inicialmente, ao se testar a viabilidade de centenas de transcrições ao violão do repertório de guitarra barroca, alaúde barroco e teorba, de forma direta, a partir da leitura em fontes primárias.

Futuras investigações práticas incluem a revisão de mais repertório e a adição de soluções encontradas, inclusive por outros violonistas. Quanto mais peças forem revisadas a partir de uma metodologia particular, mais ela vai se constituir em uma teoria, representante de um modo de ver o repertório, o músico e o instrumento.

Conjuntamente com a dissertação escrita, é exigência para conclusão do mestrado a realização de dois recitais. Esses e outros recitais feitos nos últimos dois anos serviram como a experimentação no palco das transcrições elaboradas. As peças barrocas são executadas diretamente de tablaturas fac-similares, em geral manuscritas.

A troca entre o violão adaptado e o violão (e repertório) convencional se deu em diversos momentos sem problemas técnicos ou de adaptação. No recital de qualificação, peças do repertório erudito ao violão convencional se alternaram com peças do repertório de alaúde barroco ao violão com *scordatura*. No recital final, de defesa, o programa foi dividido em três partes dedicadas a cada um dos instrumentos antigos investigados neste trabalho, e a transição entre os violões adaptados seguiu igualmente sem problemas. Atribuo isto ao fato de os diversos violões terem regulagem similar e espaçamento entre as cordas praticamente igual entre si. A projeção sonora não sofreu diferenças, e atribuí este resultado ao tipo de construção do violão escolhido.

O diálogo entre as áreas foi acontecendo e sendo percebido neste processo ao utilizar o conhecimento proposto por vários setores, como a musicologia histórica, a prática de transcrições e a defesa conceitual sobre a abordagem do repertório histórico e sua validade nos dias de hoje.

No âmbito prático, isso se deu ao estabelecer diálogos com inúmeros músicos tradicionalmente associados à área de Música Antiga. Participei de festivais de Música Antiga, eventos acadêmicos da área e de música de câmara deste repertório (prática de baixo contínuo).

O diálogo também aconteceu na própria área violonística, ao revisar publicações e métodos transcritivos propostos por diversos autores, inclusive brasileiros. Esse movimento proporcionou a adaptação de proposições, do repertório e do instrumento, principalmente de sua relação de afinação e de seu encordoamento. Como consequência, pude contribuir para a apresentação em primeira mão de uma proposta abrangente para a transcrição de peças de teorba.

É pertinente ressaltar que o diálogo começa no âmbito teórico, tanto em como as instituições e as ideias se estruturam, quanto nos discursos, onde os posicionamentos estéticos ou ideológicos tomam forma. Neste sentido, ainda surgem algumas perguntas: é possível participar de um curso de Música Antiga tocando um instrumento moderno? De que maneira é concebida dentro das instituições a formação de um instrumentista moderno que deseja se aprofundar no repertório barroco?

Uma outra questão que se coloca, com referência à participação dos violonistas no registro e divulgação do repertório de cordas dedilhadas é: o repertório para cordas dedilhadas já está largamente documentado, catalogado e registrado por concertos, gravações de vídeo e áudio e disponível para um público maior fora do círculo de especialistas? Para esta questão, a resposta é negativa, e a participação dos violonistas

neste processo de registro e divulgação do repertório não é apenas bem-vinda, mas também necessária.

É de interesse no contexto deste trabalho a reflexão sobre as interrelações entre os violonistas e a Música Antiga. A partir dos anos 1960, quando o instrumento de réplica começou a ser predominantemente adotado como prática de Música Antiga, foram os então violonistas que começaram suas experimentações em alaúdes e guitarras, entre eles Julian Bream, que permaneceu estruturalmente um violonista, e Hopkinson Smith, que se tornou um dos principais professores de cordas dedilhadas antigas na Europa. Com a exceção de Diana Poulton, que iniciou seus estudos diretamente ao alaúde, a esmagadora maioria dos instrumentistas de cordas dedilhadas antigas vieram do violão.

De tamanha importância, este trabalho não seria possível sem a contribuição do Movimento de Música Antiga para a área de práticas interpretativas. É a partir desse movimento que surge a proposta de tornar científica a abordagem de documentos históricos com a finalidade da interpretação musical. E ainda, o que é entendido como sonoridade ou efeito geral dos instrumentos de cordas dedilhadas antigas se dá não só pela consulta das fontes primárias e suas descrições técnicas, mas largamente pela sonoridade dos instrumentos de réplica que são tocados pelos intérpretes da atualidade. Afinal, sonoridade é uma questão essencialmente propiciada pela prática e pela experiência auditiva com o repertório.

Nesta jornada, o repertório executado através das transcrições ao violão propiciaram experiências estéticas, de tal forma que a transcrição atingiu seu papel último: a arte, criação de possibilidades cognitivas. Aproximei-me de diversos músicos com os quais, de outra forma, não haveria grande possibilidade de comunicação, devido às barreiras ideológicas já mencionadas.

Considero que a mudança de instrumento reavalia o repertório, pois o eleva a outro *status* dentro do cânone das cordas dedilhadas. Espero desta feita, que se torne cada vez mais comum ouvir entre violonistas e seu público as obras de Gaultier, Gallot, Weiss, Kapsberger, Visée, Sanz e Murcia, como sinônimo da expansão do repertório do violão.

Referências bibliográficas

- ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2010.
- BABBINI, Lorenzo; VINGIANO, Alberto. *Piccinini: Pièces pour théorbe*. Québec: Productions d'OZ, 2003.
- _____. *Kapsberger: Pièces pour théorbe*. Québec: Productions d'OZ, 2003.
- _____. *Danses pour théorbe*. Québec: Productions d'OZ, 2003.
- BANCALARI, Robert. *Classical guitar from the 17th century*. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.
- BARON, Ernst G. *Study of the lute*. Versão em inglês do tratado Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten (1727). Redondo Beach: Instrumenta Antiqua Publications, 1976.
- BORÉM, Fausto. Pequena história das transcrições musicais. *Revista dos cursos de música da FAAM*, v.2, p.17-30, 1998.
- BORGES, Rafael. *O uso de scordatura para execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: Transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- BOYDEN, David. et al. "Scordatura." In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41698>>. Acesso em 28 mar. 2014.
- BURLEY, Raymond. *Silvius Leopold Weiss: Anthology of Selected Pieces*. UK: Schott, 1993.
- BURMESTER, H. Roger. *Aspectos do stylus phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPR, Curitiba, 2010.
- BUTT, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- CARDIN, Michel. *The London Manuscript unveiled – vol.1-6*. Disponível em: <http://www.slweiss.com/London_unveiled/an_London_unv.html>. Acesso em 28 mar. 2014.

CHIESA, Ruggero. *Involatura di liuto*, S. L. Weiss. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1967.

CIVIOL, Richard. *Pièces pour Luth de Jean Sebastien Bach*. RCluthprod, 2008.
Disponível em: <<http://luthlibrairie.free.fr/?Baroque:Allemande>>. Acesso em 10 jan. 2014.

COELHO, Victor A. Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of 'Il Tedesco della tiorba'. In: SILBIGER, A (ed.). *Frescobaldi Studies*, ed. A. Silbiger. Durham: Duke University Press, 1987. p.137-156.
_____. Authority, Autonomy, and Interpretation in Seventeenth- Century Italian Lute Music. In: COELHO, Victor (ed.). *Performance on lute, guitar and vihuela: historical practice and modern interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 108-141.

COSTA, Gustavo S. *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*. 2012. Tese (Doutorado em Musicologia) – ECA/USP, São Paulo, 2012.

CROUCH, Eric. *Solo Music - Johann Kapsberger*. Disponível em: <<http://www.guitarloot.org.uk/page61/page28/page28.html>>. Acesso em 17 mar. 2014.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
_____. Miss Mary Burwell's Instruction Book for the lute. In: *The Galpin Society Journal*, vol.11, p.3-62, 1958. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/842103>>. Acesso em 06 maio 2013.

DOLATA, David. *Castaldi – Capricci*. Middleton: A-R Editions, 2006.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. Nova Iorque: W. W. Norton, 1992.
_____. *The choice of instruments in Baroque Music*. In: *Early Music*, Oxford Journals, v.1, n.3, p.130-138, 1973.

DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. In: *The Musical Quarterly*, vol.69, n.3 (Summer, 1983), p.297-322. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742175>>. Acessado em 12 jul. 2013.

DUNN, Alexander. *Style and development in the theorbo works of Robert de Visée*. 1989. Tese (Doutorado) – University of California, San Diego: 1989.

EÖTVÖS, József. *J. S. Bach: The Complete Lute Works transcribed for guitar*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 2007

FARSTAD, Per. *German Galant Lute Music in the 18th Century*. Kristiansand: Göteborg University, 2000.

FIREMAN, Milson. Sonata para violino solo BWV1001: uma transcrição crítica para o violão. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Brasília. *Anais XVI Congresso da ANPPOM*. Brasília, 2006. p. 347-359.

FORGET, Daniel. *Tablatures et partitions pour le luth baroque*. Domínio online: <<http://jdf.luth.pagesperso-orange.fr/>>. Acesso em 10 jan. 2014.

FOXE, Wilfred. *Playing Baroque Preludes*. Disponível em: <<http://www.lutesociety.org/pages/playing-baroque-preludes>>. Acesso em 10 jan. 2014.

FREITAS, Thiago. *Ciaccona em Ré menor BWV1004 de J.S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre 2005.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Avvertimenti al lettore*. 1615, 1624. Disponível em: <<http://storiadellamusicafiore.com/2012/04/14/frescobaldi-avvertimento-al-lettore/>>. Acesso em 15 maio 2014.

FUNCK, César. *O processo de transcrição da suíte 20 de Johann Jacob Froberger para violão solo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 2006.

GONZÁLEZ, Julián Navarro. *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. 2007. Tese (Doutorado) – Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007.

HALL, Monica. *Bartolotti, prince of the muses*. 2013. Disponível em: <<http://monicahall.co.uk/bartolotti/>>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____. *Selected pieces for baroque guitar from B.Lc.Ms.245*. 2010. Disponível em: <<http://monicahall.co.uk/corbetta/>>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____. *Giovanni Paolo Foscari – Plagiarist or pioneer?*. 2012. Disponível em: <<http://monicahall.co.uk/foscarini/>>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____. *The Baroque Guitar Made Simple*. 2010. Disponível em: <<http://monicahall.co.uk/the-baroque-guitar-made-simple/>>. Acesso em 20 jun. 2014: 20/06/2014.

_____. *The stringing of the 5 course guitar*. 2012. Disponível em: <<http://monicahall.co.uk/stringing/>>. Acesso em 20 jun. 2014.

HAYNES, Bruce. *The end of early music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HII, Philip. *Slurring practices in baroque guitar and lute music*. 2011. Disponível em: <<http://dmc122011.delmar.edu/music/faculty/phii/slurring.html>>. Acesso em 19 jun. 2013.

HOPPSTOCK, Tilman. *Bach's lute works from the guitarist's perspective – vol.1*. Darmstadt: PRIM musikverlag, 2010.

_____. *Bach's lute works from the guitarist's perspective – vol.2*. Darmstadt: PRIM musikverlag, 2013.

_____. *Johann Sebastian Bach, Suite a-moll Urtextfassung*. Darmstadt: PRIM musikverlag, 1998.

KITSOS, Theodoros. Arpeggiated Chords in Early Seventeenth-Century Italy. In: *The journal of the lute society*, Vol. XLII, p.54-72, 2002.

KOENIGS, Thomas. *Pavanas por la D, con partidas al Aire español, una Jiga inglesa y Bailete Frances*. 2008. Disponível em: <<http://www.thomaskoenigs.de/>>. Acesso em 20 fev. 2014.

_____. *Sieben Stücke*. 2000. Disponível em:

<<http://www.thomaskoenigs.de/>>. Acesso em 20 fev. 2014.

_____. *Suite in d*. 1996/97. Disponível em: <<http://www.thomaskoenigs.de/>>. Acesso em 20 fev. 2014.

KOONCE, Frank. *The lute Works of Johann Sebastian Bach*. San Diego: Kjos Music Company, 1989.

KRAUSE, Ansgar. *Weiss: 6 Stücke*. Mainz: Schott Music, 2011.

LEDBETTER, David. *Harpsichord and lute music in 17th-century France*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LIDDELL, Catherine. *The Guitar, Theorbo and Lute Works of Robert de Visée: A study of His Process of Arranging*. Basel: Soloist Diploma Research Schola Cantorum Basiliensis, 1976.

LINDBERG, Jakob. *Italian virtuosi of the chitarrone*. Åkersberga: BIS Records, 2012. Encarte de CD.

MACE, Thomas. *Musick's Monument*. London: T. Ratcliffe & N. Thompson, 1676.

NARVEY, Benjamin. The 'French Lute': The Golden Age of the Baroque lute in the *Grand Siècle*. In: YISRAEL, Miguel. *Method for the Baroque Lute*. p.6-9. Disponível em: <<http://www.luthiste.com/?Writings>>. Acesso em 10 dez. 2013.

NOAD, Frederick. *The Baroque Guitar*. Nova Iorque: Ariel Publications, 2000.

NOGUEIRA, Gisela G. P. *Baixo contínuo no violão moderno: um guia para a performance*. 1985. Dissertação (Mestrado) – Royal Northern College of Music, Manchester, 1985.

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo: A comprehensive guide for performers*. Londres: London Faber Music, 1987.

ORNOY, Eitan. Between theory and practice: comparative study of early music performances. In: *Early Music*, Oxford Journals, v.34, n.2, p.233-248, 2006.
 _____. In: Search of ideologies and ruling conventions among Early Music performers. In: *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, vol.6, 2007-2008. Disponível em: <<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/index.htm>>. Acesso em 10 jan. 2014.

RODRIGUES, Pedro. J. A. F. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

ROLFHAMRE, Robin. *French baroque lute music from 1650-1700*. Kristiansand: Master Thesis Agder University, 2010.

ROWE, Don; JENSEN, Richard. Baroque guitar for the modern performer – a practical compromise. In: *Guitar Review*, #49, 1981. Disponível em: <<http://www.classicalguitar.ws/baroque.shtml>>. Acesso em 22 jan. 2014.

RUSSELL, Craig. Ludovico Roncalli: Sonata Ottavo Tuono. In: *GFA Soundboard*, p.62-73, 1991. Disponível em: <<http://works.bepress.com/crussell/20>>. Acesso em 20 jun. 2014.

_____. Giovanni Battista Granata: Baroque Guitar Master in Bologna. In: *GFA Soundboard*, p.28-31, 1989. Disponível em: <<http://works.bepress.com/crussell/14>>. Acesso em 11 jan. 2014.

_____. Nicolas Deroisier: two intermediate pieces for baroque guitar. In: *GFA Soundboard*, p.61-63, 1991. Disponível em: <<http://works.bepress.com/crussell/18>>. Acesso em 11 jan. 2014.

_____. François Le Cocq: Belgian Master of the Baroque Guitar. In: *GFA Soundboard*, p.288-293, 1988-89. Disponível online em: <<http://works.bepress.com/crussell/12>>. Acesso em 11 jan. 2014.

_____. *Santiago de Murcia's Codice Saldivar No. 4": A Treasury of Secular Guitar Music from Barroco do México. Vol. 2.* Fac-símile e transcrição, 1995.

SAUTER, Donald. My quasi baroque guitar. In: *Washington Guitar Society*, n.26, p.7-8, 1996.

_____. *A Passacaille for Baroque (and Modern) Guitar*. 2004. Disponível em: <<http://www.donaldsauter.com/gallot-baroque-guitar.htm>>. Acesso em 20 maio 2014.

SOUTO, Luciano. *Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, São Paulo, 2010.

SPENCER, Robert. Chitarrone, theorbo and archlute. In: *Early Music*, vol.4, n.4, p.407-423, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3126155>>. Acesso em 20 abr. 2013.

TARUSKIN, Richard. *Text & Act: Essay on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

TEIXEIRA, Marcelo. *O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das Suítes para violoncelo de Bach*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPR, Curitiba, 2009.

TORRES, George. *Performance Practice Technique for the Baroque Lute: An Examination of the Introductory Avertissements from Seventeenth-Century Sources*. In: *Journal of the Lute Society of America*, vol.XXXVI, p.19-47, 2003.

TYLER, James; SPARKS, Paul. *The guitar and its music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

TYLER, James. *The Early Guitar*. Londres: Oxford University Press, 1980.

_____. *A guide to playing the baroque guitar*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte – formas de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

YATES, Stanley. *J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Pacific: Mel Bay Publications, 1998.

Fontes primárias:

Guitarra Barroca

BARTOLOTTI, Angiel. *Libro primo di chitarra spagnola*. Roma, 1640. Reprodução fac-símile.

CALVI, Carlo. *Involatura di chitarra e chitarriglia*. Bologna: Giacomo Monti, 1646. Reprodução fac-símile.

CAMPION, François. *Nouvelles découvertes sur la guitarre*. Paris, 1705. Reprodução fac-símile.

CARRÉ, Antoine. *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces*. Paris, 1671. Reprodução fac-símile.

CORBETTA, Francesco. *Varii scherzi di sonate per la chitarra spagnola – libro quarto*. Bruxelles, 1648. Reprodução fac-símile.

FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Il primo, secondo terzo [1630], et quarto libri dela chitarra spagnola*. Roma, 1632. Reprodução fac-símile.

GUERAU, Francesco. *Poema Harmônico*, 1694. Edição fac-símile. London: Tecla Editions, 1976.

LE COCQ, François. *Recueil de pièces de guitare*. Bruxelles, 1729. Compilação manuscrita. Reprodução fac-símile.

MURCIA, Santiago de. *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*. México, 1732. Compilação manuscrita. Reprodução fac-símile.

MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte com la guitarra*. Madrid, 1714. Reprodução fac-símile.

RIBAYAZ, Ruiz de. *Luz y Norte musical*. Madrid: Melchior Alvarez, 1677. Reprodução fac-símile.

RONCALLI, Ludovico. *Capricci Armonici*. Bergamo: Sebastian Casetti, 1692. Reprodução fac-símile.

SANTA CRUZ, Antonio. *Livro donde se veran pazacalles*. (Espanha): cerca de 1699. MS.2209. Compilação manuscrita. Reprodução fac-símile.

SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674 e 1697. Reprodução fac-símile.

VISÉE, Robert de. *Livre de guittarre dedié au Roy*. Paris: Hierosme Bonneüil, 1682. Reprodução fac-símile.

VISÉE, Robert de. *Livre de pieces pour la guittarre dedié au Roy*. Paris: Hierosme Bonneüil, 1686. Reprodução fac-símile.

Alaúde barroco

BACH, Johann Sebastian. *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischertabulatur (BWV 995, 997, 1000)*, Edição facsímile. Leipzig: Zentral antiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1979.

BARBE Manuscrit. *Rés. Vmb.ms.7*. Paris, 1690. Reprodução fac-símile.

GAULTIER, Denis; GAULTIER, Ennemond. *Livre de tablature des pieces de luth*. Paris: Richer, 1672. Reprodução fac-símile.

GAULTIER, Denis. *Pièces de Luth sur trois différens Modes Nouveaux*. Paris: Richer, 1669. Reprodução fac-símile.

MOUTON, Charles. *Pièces de luth sur différens modes (première livre)*. Paris: Charles Mouton, 1699. Reprodução fac-símile.

PERRINE, M. *Livre de Musique pour le lut*. Paris: Privilège du Roy, 1669.

SAIZENAY, Jean-Etienne Vaudry de. *Tablature de luth et de théorbe de divers auteurs*. Besançon, 279.152 et 279.153, 1699. Compilação manuscrita. Reprodução fac-símile.

WEISS, S. L. *Manuscrito de Londres, GB-Lbl30387*. Cerca de 1717-1723. Compilação manuscrita. Reprodução fac-símile.

Teorba

CASTALDI, Bellerofonte. *Capricci*. Modena: Bellerofonte Castaldi, 1622. Reprodução fac-símile.

KAPSBERGER, Girolamo. *Libro primo d'Intavolatura di chitarrone*. Venezia, 1604. Reprodução fac-símile.

_____. *Libro quarto d'Intavolatura di chitarrone*. Roma, 1640. Reprodução fac-símile.

_____. *Libro terzo d'Intavolatura di chitarrone*. Roma: 1626. Reprodução fac-símile.

PICCININI, Alessandro; PICCININI, Leonardo. *Intavolatura di liuto*. Bologna: Giacomo Monti, 1639. Firenze: SPES, 1983. Reprodução fac-símile.

PICCININI, Alessandro. *Intavolatura di liuto et di chitarone*. Bologna: Paolo Moscatelli, 1623. Firenze: SPES, 1983. Reprodução fac-símile.

VISÉE, Robert de. *Pièces de théorbe et de luth*. Paris: Bellanger; Hurel, 1716. Reprodução fac-símile.

Anexo I - Tabela de afinações

1- Violão convencional.



2- Violão com *scordatura* do alaúde barroco.

Afinação convencional	Scordatura	Afinação convencional	Scordatura

In: BORGES, 2007, p.32.

3- Alaúde barroco, afinação em Ré menor (*Accord nouveaux, New tuning*).

4- Guitarra barroca, três tipos de encordoamento.

Encordoamento reentrante

Encordoamento semi-reentrante



Encordoamento convencional

5 – Guitarra barroca, afinação de acordo com alguns compositores.

6 – Teorba de 14 ordens.

7 - Encordoamento de teorba em Thomas Mace (1676).

Anexo II – Lista de peças revisadas

Guitarra barroca

Repertório espanhol:

Gaspar Sanz

Pavanas por la D (Instruccion, v.2, p.10), In: TYLER, 2011.

Gallarda (Instruccion), In: KOENIGS, 2000.

SANZ, GASPAS. *Pavanas por la D* (Instruccion, v.2, p.10). In: TYLER, 2011.

_____. *Gallarda* (Instruccion), In: KOENIGS, Nome, 2000, 2000.

GUERAU, Francisco. *Jacaras* (PH, p.35-37). In: TYLER, 2011.

_____. *Marizapalos* (PH, p.39-42), 1694. In: NOGUEIRA, 2010. Peça revisada em edição fac-símile.

MURCIA, Santiago. *Giga de Corelli* (Passacalles y Obras), 1732. Edição fac-símile.

Repertório italiano:

ASIOLI, Francesco. *Capriccio, Sarabanda, Capriccio* (Concerti armonici, p.44-48). In: TYLER, 2011.

BARTOLOTTI, Angelo Michele. *Prelude* (Secondo libro, p.69-70). In: TYLER, 2011.

_____. *Passacaglie* (Libro Primo, p.1). 1640. Publicação fac-símile.

CALVI, Carlo. *Aria di Fiorenza* (Intavolatura, p.28-29), Autor anônimo. In: TYLER, 2011.

COLISTA, Lelio Colista. *Passacaille dite mariona* (Ms. 5615, p.116-117). In: TYLER, 2011.

CORBETTA, Francesco. *Prelud* (Varii Scherzi, p.32-33), In: TYLER, 2011.

_____. *Chiaconna* (Varii Scherzi, p.28-31), In: TYLER, 2011.

FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Pavaniglia con parti variate* (libro, v.3, p.39), In: TYLER, 2011.

GRANATA, Giovanni. *Suite em Ré maior* (Novi Capricci, p.40-43), Alemanda, Corrente, Sarabanda, Giga. In: TYLER, 2011.

_____. *Balletto al Signor Giorgio Costa Piacentino* (Soavi Concerti, p.52) In: RUSSELL, 1989.

_____. *Balletto* (Soavi Concerti, p.52) In: RUSSELL, 1989.

RONCALLI, Ludovico. *Sonata, Ottavo Tuono* (Capricci Armonici, p.1-7): Preludio, Alemanda, Corrente, Gigua, Sarabanda, Gavotta. In: RUSSELL, 1991.

VALDAMBRINI, Ferdinando. *Corrente Nona* (Livro primo, p.14), In: TYLER, 2011.

Repertório francês:

CARRÉ, Antoine Carré. *Allemande – Sarabande* (Livre, p.13-14) In: TYLER, 2011.

CAMPION, François. *Allemande ‘la furieuse’* (NDG, p.41-42). In: TYLER, 2011.

LE COCQ, François. *Folies d’Espagne* (Ms. 5615, p.74-81). In: TYLER, 2011.

_____. *Menuet* (Recueil de pièces, p.33). In: RUSSELL, 1988-89.

_____. *Air Allegro* (Recueil de pièces, p.1). In: RUSSELL, 1988-89.

DEROISIER, Nicolas. *Sarabande e Gigue* (Recueil de pièces, Ms5615, p.84). In: RUSSELL, 1991.

GALLOT, Henry François. *Passacaille* (Pieces de guitarre). In: SAUTER, 2004. s/n

Repertório inglês:

CROMWELL, Elisabeth Cromwell. *Elisabeth Cromwell guitar book*.

ANÔNIMO. *Suite of English Tunes* (Ms. Mus. 139 fols.4-8v). *The Shepherds Dance, The Morice Dance, The Cannaris, I know not what / a gigge, Black Jack*. In: TYLER, 2011.

Corpus da revisão:

- 41 peças revisadas.
- 42 peças em edições comparadas.
- 28 peças em transcrições diretas propostas pelo autor.
- 5 autores revisados (transcritores).
- 3 edições de época (fac-símile ou manuscritos).

Alaúde barroco

Repertório alemão

- BACH, Johann Sebastian. *Suíte em Sol menor* (BWV995): Prelude, Tres viste, Allemande, Courante, Sarabande Gavotte II. ca.1760. Edição fac-símile, copista desconhecido. Peças revisadas em outra edição: Prelude, Tres Viste, In: KOONCE, 1989.
- _____. Prelude, Tres viste, In: HOPPSTOCK, 1988.
- _____. *Praeludio* (BWV996), In: EÖTVÖS, 2007.
- _____. *Fantasia em Dó menor* (BWV997), In: CIVIOL, 2000.
- _____. *Prelúdio, Fuga e Allegro* (BWV998): Prelúdio, Fuga, Allegro, In: CIVIOL, 2000.
- _____. *Prelúdio em Ré menor* (BWV999), In: KOONCE, 1989.
- _____. *Fuga em Lá menor* (BWV1000), In: KOONCE, 1989.
- _____. *Fuga em Sol menor* (BWV1001), In: CIVIOL, 2000.
- _____. *Suíte em Mi maior* (BWV1006a): Prelude, Loure, Gavotte, Menuet I, Menuet II, Bouree, Gigue, In: KOONCE, 1989.
- _____. *Suíte n.1 para violoncelo solo* (BWV1007): Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I, Menuet II, Gigue, In: DUARTE, 1982. Peças revisadas em outra edição: Prelude, Allemande, Courante, In: YATES, 1998.
- _____. *Suíte n.5 para violoncelo solo* (BWV1011): Prelude, Très Viste, In: YATES, 1998.
- BARON, Ernt Gottlieb. *Suite en do mineur* (EGB2): Allemande, Courante, In: FORGET, 2013.
- FALCKENHAGEN, Adam. *Partie IV em Lá maior, Larghetto*, In: DOMNING, 1981.
- KUHNEL, Johann Michael Kuhnel. *Sarabande em Sol maior* (Ms. D'Haslemere), In: FORGET, 2013.
- _____. *Parthia em Sib maior* (Ms. Wroclaw), Allemande, Courante, Menuet, In: FORGET, FORGET, 2013.
- LAUFFENSTEINER, Wolff Jacob. *Gigue em Ré maior* (Ms. D'Haslemere), In: FORGET, 2013.
- _____. *Siciliana em Ré maior* (Ms. D'Haslemere), In: FORGET, 2013.
- WEISS, Silvius Leopold. *Suíte em Ré menor* (WD5): Prelude, Allemande, In: FORGET, 2014. Peças revisadas em outra edição: Prelude, Allemande, In: NOAD, 2000.

- _____. *Suíte XIII em Ré maior* (WeissSW18): Allemande, Courante, Angloise, Sarabande, Menuet, Passacaille, In: BORGES, 2007.
- _____. *Parte 11 em Sib maior* (WeissSW4): Prélude, Ouverture, Courante, Bourée, In: FORGET, 2013. Peças revisadas em outras edições: Ouverture, In: BURLEY, 1993.; Ouverture, In: KRAUSE, 2011.
- _____. *Suíte IX em Ré menor* (WeissSW13): Preludie, Allemande, Courante, Bourée, Menuet, In: FORGET, 2012.
- _____. *Tombeau sur la Mort de M. Comte Logy em Sib menor* (WeissSW20), In: FORGET, 2012. Peça revisada em outra edição: In: KRAUSE, 2011; BURLEY, 1993.
- _____. *Suíte I em Fá maior* (WeissSW1): Prelude, In: FORGET, 2012. Peça revisada em outra edição: In: CHIESA, 1967.
- _____. *Suíte VIII em Lá maior* (WeissSW12): Allemande, Courante, Sarabande (F#m), In: FORGET, 2012.
- _____. *Suíte XVIII em Dó maior* (WeissSW24): Prelude, Ouverture, Bourée, Aria, Menuet, In: FORGET, 2012.
- _____. *Suíte VI em Mib maior* (WeissSW10): Prelude, In: FORGET, 2012.
- _____. *Tombeau sur la Mort de M. Cajetan Baron d'Hartig em Mib menor* (WeissSW11), In: FORGET, 2012.
- _____. *Suíte XV em Fá menor* (WeissSW21): Allemande, In: FORGET, 2012.
- _____. *Parte 15 em Sol maior* (WeissSW22): Sarabande (Em), In: FORGET, 2012.
- _____. *2 Menuets* (WL66): Menuet II (Bm), In: FORGET, 2012.
- _____. *Fantasia em Dó menor* (WL27), In: WENSIECKI, 1970.
- _____. *Capriccio em Ré maior* (WL65), In: WENSIECKI, 1970.
- _____. *Sarabande em Fá# menor* (WeissSW46.4), In WENSIECKI, 1970.

Repertório francês

GALLOT, Jacques. *Allemande La Psyché em Lá menor* (Ms. Barbe). 1690. Reprodução fac-similar.

_____. *Canarie Les Castagnettes em Lá menor* (Ms. Barbe). 1690. Reprodução fac-similar. Peça revisada em outra edição: In: BANCALARI, 1996.

GAULTIER, Ennemond. *Livre de Tablature des pieces de Luth Du Vieux Gaultier et de Mr. Gaultier son cousin: Prelude em Ré menor, Tombeau de Mesangeau, Courante em Ré menor, Canarie em Ré menor*. 1672. Reprodução fac-similar.

GAULTIER, Denis. *Pieces de Luth sur trois differens Modes Nouveaux: Prelude em Sol maior, Tombeau de Mr. Raquete*. 1670. Reprodução fac-similar.

_____. *Tombeau de M. Lenclos* (Ms. Saizenay). 1699. Reprodução fac-similar. Peça revisada em outra edição: In: BANCALARI, 1996.

_____. *Tombeau de Mademoiselle Gaultier*, In: BANCALARI, 1996.

MOUTON, Charles. *Pièces de luth sur différens modes: Prélude en Do mineur, Canarie La libertin*. 1698. Reprodução fac-similar.

Corpus da revisão:

- 86 peças revisadas.
- 102 peças em edições comparadas.
- 65 peças em transcrições diretas propostas pelo autor.
- 13 autores revisados (transcritores).
- 7 edições de época (fac-símile ou manuscritos).

Teorba (Chitarrone)

Repertório italiano:

CASTALDI, Bellerofonte. *Capriccio di battaglia a due stromenti* (Capricci). 1622. Reprodução fac-similar. Peça revisada em outra edição: In: DOLATA, 2006.

KAPSBERGER, Girolamo. *Toccata Prima* em Sol menor (Libro Primo), In: CIVIOL, 2011.

_____. *Toccata Seconda Arpeggiata* em Sol maior (Libro Primo), In: CIVIOL, 2011. Peça revisada em outra edição: In: CROUCH, 2008.

_____. *Toccata Terza* em Sol maior (Libro Primo), In: CIVIOL, 2011.

_____. *Partita Prima* em Sol maior (Libro Primo), In: CIVIOL, 2011.

_____. *Toccata Seita* em Sol maior (Libro Terzo). 1626. Reprodução fac-similar.

_____. *Toccata II* (IV Libro), In: VINGIANO e BABBINI, 2003.

PICCININI, Alessandro. *Toccata I* em Sol menor (Libro Primo). 1623. Reprodução fac-similar.

_____. *Gagliarda Prima* em Sol menor (Libro Primo). 1623. Reprodução fac-similar.

_____. *Corrente Prima* em Fá maior (Libro Primo). 1623. Reprodução fac-similar.

_____. *Toccata II* em Lá menor (Libro Primo). 1623. Reprodução fac-similar.

_____. *Corrente II* em Mi menor (Libro Primo). 1623. Reprodução fac-similar.

_____. *Toccata III Cromática* em Sol menor (Libro Primo). 1623. Reprodução fac-similar.

Repertório francês:

VISÉE, Robert de. *Prélude Ré mineur* (Ms. Saizenay). In: CIVIOL, 2002. Peça revisada em outra edição. 1699. Reprodução fac-similar.

_____. *Allemande* em Ré menor (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002. Peça revisada em outra edição. 1699. Reprodução fac-similar.

_____. *Courante* em Ré menor (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002. Peça revisada em outra edição. 1699. Reprodução fac-similar.

_____. *Sarabande* em Ré menor (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002. Peça revisada em outra edição. 1699. Reprodução fac-similar.

_____. *Gigue* em Ré menor (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002. Peça revisada em outra edição. 1699. Reprodução fac-similar.

_____. *Passacaille* em Ré menor (Ms. Saizenay).1699. Reprodução fac-similar.

_____. *Contredance* em Ré menor (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

_____. *Double de la Contredance* em Ré menor (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

_____. *Gavotte* em Si menor (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

_____. *Prélude Ré majeur* (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

_____. *Allemande* em Ré maior (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

_____. *Courante* em Ré maior (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

_____. *Sarabande* em Ré maior (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

_____. *Gigue* em Ré maior (Ms. Saizenay) In: CIVIOL, 2002.

Corpus da revisão:

- 27 peças revisadas.
- 33 peças em edições comparadas.
- 26 peças em transcrições diretas propostas pelo autor.
- 4 autores revisados (transcritores).
- 5 edições de época (fac-símile ou manuscritos).

TOTAL:

- 154 peças revisadas.
- 177 peças em edições comparadas.
- 119 peças em transcrições diretas propostas pelo autor.
- 22 autores revisados (transcritores).
- 15 edições de época (fac-símile ou manuscritos).
- 31 edições de época consultados com fins bibliográficos

Anexo III – Programa dos recitais de qualificação e defesa

Programa Recital - 21-02-2014

Renato Cardoso

Recital de qualificação apresentado como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Denis Gaultier - *Prélude em Sol Maior*

Astor Piazzolla - *Cinco Piezas*

Campero

Romántico

Acentuado

Denis Gaultier - *Tombeau de Lenclos (Allemande)*

Toru Takemitsu - *Folios*

I

II

III

Denis Gaultier - *Courante em Ré menor*

Francisco Tárrega - *Fantasia sobre temas de La Traviata*

Marcílio Sousa Lima - *Erudita*

Silvius Leopold Weiss - *Suíte IX em Ré menor*

Preludie

Allemande

Courante

Menuet

Bourée

Programa – Recital de Defesa – 19/07/2014**Renato Cardoso**

Recital apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP.

Peças do repertório de teorba:

G. G. Kapsberger – *Toccata Arpeggiata*

A. Piccinini – *Toccata I*

Gagliarda Prima

R. de Visée – *Suíte Re mineur*

Prélude, Allemande, Courante,

Sarabande, Giga, Passacaille

Peças do repertório de guitarra barroca:

G. Sanz – *Pavanas por la D*

F. Corbetta – *Prelúdio*

Chiacona

S. Murcia/A. Corelli – *Giga de Corelli*

Peças do repertório de alaúde barroco:

J. Gallot – *Las plaintes de Psyché*

Les Castagnettes

S. L. Weiss – *Prélude*

Ouverture