

O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco

Rafael Garcia Borges¹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
e-mail: rafaelgarciaborges@yahoo.com.br

Dr. Daniel Wolff
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
e-mail: daniel@danielwolff.com

Sumário:

Este trabalho visa analisar aspectos referentes aos problemas de adaptação da música composta para alaúde barroco ao violão e propor alternativas através do uso da scordatura. Serão abordadas as características idiomáticas intrínsecas a obras compostas para alaúde através da utilização do texto original (tablatura) para identificá-las. A seguir são delimitados os parâmetros de pesquisa e análise e os passos seguintes para a conclusão do artigo.

Palavras-Chave: violão, alaúde barroco, tablatura, transcrição.

O ato de transcrever obras de outros instrumentos é uma constante na história do violão. Segundo Turnbull (1991, p.151), o violonista tem, hoje, ao seu dispor, um repertório que abrange cinco séculos. Este repertório é composto em parte por transcrições de obras originalmente compostas para instrumentos antigos de cordas dedilhadas como a vihuela, a guitarra barroca e o alaúde.

Podemos constatar, porém, que a música para alaúde composta nos séculos XVII e XVIII, ainda não foi suficientemente explorada pelos violonistas². Uma comparação entre os dois instrumentos (violão e alaúde barroco) pode nos fornecer uma idéia do motivo pelo qual esta lacuna se apresenta:

- A diferença na afinação desses instrumentos é notável: a disposição intervalar das cordas do violão, do grave para o agudo é 4ªJ, 4ªJ, 4ªJ, 3ªM, 4ªJ, enquanto no alaúde barroco temos: 4ªJ, 3ªm, 3ªM, 4ªJ, 3ªm (Figura 1);



Figura 1: Comparação das disposições intervalares

¹ Bolsista CAPES.

² Chamaremos de alaúde barroco (que possui a afinação Lá, Ré, Fá, lá, ré, fá) o instrumento utilizado neste período (séculos XVII e XVIII) para evitar confusão com o alaúde renascentista (que possui afinação completamente diferente: Sol, Dó, Fá, lá, ré, sol) (Baron, 1727).

• Outra diferença é a presença de quatro a oito cordas graves adicionais no alaúde, afinadas diatonicamente conforme a tonalidade da obra (Figura 2);

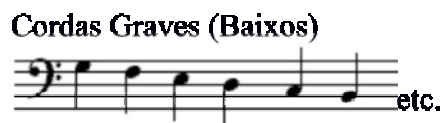


Figura 2.

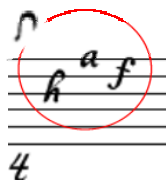
• A música composta para alaúde foi em quase sua totalidade escrita em tablatura (Figura 3), que, ao invés de informar qual nota tocar, informa a posição da nota no instrumento³;



Figura 3: Tablatura (trecho da Allemande da Suíte n^oVII em Ré menor de S. L. Weiss)

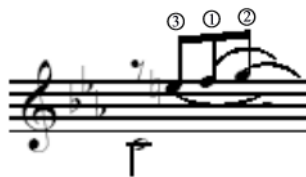
O fato de a música para alaúde barroco ser escrita em tablatura, aliado a uma afinação completamente diferente da afinação do violão, impossibilita o violonista de ler a obra diretamente de seu meio original (tablatura), tornando necessária uma “tradução” (transcrição) da mesma para notação tradicional.

Devido a essas diferenças, nas poucas obras transcritas de alaúde barroco para violão,⁴ perdem-se algumas características idiomáticas referentes àquele instrumento. Vejamos no Exemplo 1, um trecho que possui uma pequena passagem escalar onde cada nota é tocada em uma corda diferente da anterior, obtendo assim um efeito de sustentação sonora semelhante ao da harpa:



Exemplo 1: Trecho extraído da Fantasia em Dó menor de S. L. Weiss

Este trecho em notação tradicional seria assim:



Exemplo 2

³ Na tablatura, cada linha horizontal corresponde a uma ordem (corda simples ou dupla, dependendo do instrumento), e cada letra (ou número, dependendo do tipo de tablatura) indica a casa no instrumento que deve ser pressionada, sendo *a* ou *0* para corda solta, *b* ou *1* para primeira casa, *c* ou *2* para segunda casa, e assim por diante (Dart, 2001).

⁴ Esta afirmação é feita com base em levantamento feito em catálogos das principais editoras para violão e a comparação dos dados obtidos com o artigo de Ness (2001, p.39), onde o autor lista as obras compostas para alaúde e suas respectivas localizações em manuscritos, bibliotecas e coleções.

Comparemos agora com duas transcrições para violão (uma transposta para Ré menor e a outra para Mi menor):



Exemplo 3: a) Ré menor (Burley, R) e b) Mi menor (Kennard, D)

Devido à extrema dificuldade que seria executar no violão passagens deste tipo em três cordas diferentes, nas duas transcrições é utilizado o recurso de ligar as duas primeiras notas executando-as na mesma corda, fazendo com que o efeito desejado pelo compositor seja perdido. Este exemplo, apesar de se tratar de apenas de um pequeno trecho, já demonstra a dificuldade e a complexidade de transcrever e de executar ao violão este repertório.

A não utilização deste recurso apresentado no *Exemplo 1*, e de diversos outros utilizados pelos compositores-alaudistas, acaba por descaracterizar em parte a música composta para alaúde barroco, já que os efeitos idiomáticos são parte inerente às obras que compõem este repertório.

Diante das comparações levantadas entre os dois instrumentos, cabe aqui a seguinte questão: como adaptar ao violão os efeitos idiomáticos utilizados pelos alaudistas?

Uma possibilidade de aproximação entre os dois instrumentos é o uso de *scordatura* no violão, como forma de entender e realizar determinado efeito descrito pelo compositor através da tablatura. *Scordatura* é o termo usado para designar uma afinação diferente daquela estabelecida para determinado instrumento (Boyden, 2001, p. 890). Segundo Boyden (2001) o uso de *scordatura* “pode auxiliar na imitação de outros instrumentos, e facilitar a execução de composições inteiras...”.

Se pensarmos em utilizar uma *scordatura* que mantenha as mesmas relações intervalares entre as cordas de ambos instrumentos, poderíamos ter a seguinte possibilidade:



Exemplo 4

Este tipo de disposição intervalar permite ao violonista ler a obra diretamente da tablatura (tendo apenas que transpor os baixos, já que a tessitura do alaúde barroco é muito mais ampla para o grave), tomando conhecimento, assim, com a digitação e o fraseado sugeridos pelo compositor.

Pode parecer extrema a atitude de alterar a afinação do instrumento para adaptar determinada obra, mas isto já faz parte da prática do violão, tanto no que diz respeito à composição (Turnbull, 1991; Tyler, 2002), quanto no que diz respeito à transcrição (Wolff, 1998). Podemos citar desde transcrições de obras de Enrique Granados e Isaac Albeniz, feitos ainda no século XIX por Francisco Tárrega, que alteravam a afinação de uma ou duas cordas, até composições originais para o violão que alteram até quatro cordas (mesmo caso do nosso exemplo 4), como *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi, para citar apenas uma.

Se considerarmos que a região do alaúde que o violão não consegue reproduzir é a região grave (baixos afinados diatonicamente), devido à tessitura, o que resta é buscar uma maneira de adaptar o “idioma” do alaúde ao violão. E nesse ponto entra o uso da *scordatura*, que pode servir

tanto para o estudo quanto para a performance, proporcionando ao violonista uma aproximação a tablatura e por consequência aos efeitos idiomáticos propostos pelo compositor.

Os pontos relacionados abaixo serão abordados na próxima etapa da pesquisa:

- Descrever os processos técnico-musicais existentes na execução do alaúde barroco e as respectivas possibilidades de adaptação para o violão;
- Comparar trechos de originais (tablatura), com transcrições e gravações de nomes de relevância no cenário violonístico;
- Buscar uma aproximação idiomática entre os dois instrumentos através do uso de uma afinação alternativa (*scordatura*);
- Transcrever uma Suíte do período em questão, composta originalmente para alaúde barroco, para exemplificar as adaptações necessárias, apresentando-a em duas versões (uma com a afinação tradicional do violão e outra com a afinação alternativa).

Devido ao extenso número de obras compostas para alaúde barroco, desde o estabelecimento de sua afinação – atribuída ao alaudista francês Denis Gaultier, em meados do século XVII (Boyden, 2001), até seu declínio após 1750, optou-se por delimitar as análises do repertório às obras daquele que foi considerado por seus contemporâneos (Baron, 1727, p.70) e por musicólogos atuais (Chiesa, 1967; Crawford, 1995) como o mais importante alaudista do período: Silvius Leopold Weiss.

Silvius Leopold Weiss (1686 - 1750) foi um virtuoso alaudista e compositor, vindo de uma família de alaudistas da corte que trabalhavam no sudoeste da Alemanha. Weiss foi músico da corte do príncipe polonês Alexander Sobieski, que o levou à Itália por dois anos, onde ele tomou contato com a música de Alessandro e Domenico Scarlatti. Há notícias de que ele tenha conhecido Bach e, inclusive, tocado com o *Colegium Musicum* em Leipzig em 1739 (Sadie, 1991, p.225).

As mais de setecentas obras atribuídas a Silvius Leopold Weiss estão agrupadas em sua maioria em suítes (ou “Suonaten” como Weiss gostava de chamá-las). Elas são encontradas em vários manuscritos do século XVIII espalhados em diversas bibliotecas, dos quais os mais importantes são: o “Manuscrito da Biblioteca de Londres”, compilado provavelmente entre 1717 e 1725, e o “Manuscrito de Dresden”, compilado logo após a morte do compositor em 1750 (Crawford, 1992).

Para tratar dos aspectos técnicos e musicais referentes ao alaúde barroco serão utilizados dois livros: “*Method for the baroque lute*” de Toyohiko Satoh (1989), onde são abordados aspectos de execução, interpretação e ornamentação no alaúde, e “*Intavolatura di Liuto*” de Ruggero Chiesa (1967), onde o autor transcreveu para notação moderna todo o “Manuscrito da Biblioteca de Londres” de S. L. Weiss.

Para o processo de transcrição e também de adaptação, será utilizado o método de transcrição escrito por Wolff (1998), intitulado “*Transcribing for guitar: a comprehensive method*”. Este trabalho trata dos vários aspectos envolvidos na transcrição de obras de diversos períodos.

Como metodologia para esta pesquisa, serão feitas análises comparativas entre partituras⁵ e/ou gravações⁶ de transcrições para violão do repertório em questão e seus respectivos originais em tablatura. Da análise destas obras serão identificados procedimentos de adaptação entre as duas versões (transcrito e original) no que diz respeito à articulação, disposição intervalar de acordes, execução de escalas em cordas alternadas, *style brisé*⁷, entre outros. Também serão analisados os

⁵ As edições utilizadas serão de violonistas de renome no cenário: A. Segóvia, J. Duarte, C. Parkening, K. Scheit, entre outros.

⁶ Serão utilizadas gravações de violonistas: J. Bream, A. Segóvia, D. Russell, A. Lagoya, entre outros, e alaudistas: H. Smith, M. Cardin, entre outros.

⁷ Termo usado para definir a maneira que os alaudistas, e depois os cravistas, executavam acordes arpejados. Este termo é comumente usado como referência à música francesa do século XVII. Também utilizado na Alemanha no início do século XVIII, com o mesmo significado (Ledbetter, 2001, p.642).

seguintes procedimentos propostos por Wolff (1998): transposição, condução de vozes, digitação, compressão de registro.

Referências Bibliográficas

- Baron, E. **The study of the lute (1727)**. California: Instrumenta Antiqua Publications, 1976. 186 p. Traduzido por Douglas Alton Smith.
- Boyden, D. Scordatura. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 22. p. 890-894.
- Chiesa, R. **Intavolatura di liuto**. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1967. 2 v.
- Crawford, T. **The Moscow Weiss Lute Manuscript: An experiment in hypertext musicology**(1995). Disponível em: <<http://www.orphee.com/tim/weismain.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2005.
- Crawford, T. **Editing Weiss for the Sämtliche Werke: The composer's contribution to the London and Dresden manuscripts (1992)**. Disponível em: <http://www soi.city.ac.uk/~timc/ttc/Congress_Article.html>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- Dart, T. Tablature. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001. Vol. 24 p. 651-655
- Ledbetter, D. Style brisé. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001. Vol. 24 p. 642-643.
- Ness, A. Sources of lute music. In: SADIE, S. (Ed.). **The new Grove's dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol 24. p.39-63.
- Neumann, F. **Performance practice of the seventeenth and eighteenth centuries**. New York: Schirmer Books, 1993. 606 p.
- Tyler, J; Sparks, P. **The guitar and its music**. New York: Oxford Press, 2002. 322 p.
- Turnbull, H. **The Guitar: From the Renaissance to the Present Day**. Westport: Bold Strummer, 1974. 168 p.
- Wolff, D. **Transcribing for guitar: a comprehensive method**. 1998. 328 f. Tese (Doutorado) - Manhattan School Of Music, New York, 1998.