Sevilla de Isaac Albéniz: estudo comparativo entre transcrições históricas e realização de versão própria

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Iury Cardoso
Universidade de São Paulo (USP) – iury.cardoso@hotmail.com

Edelton Gloeden
Universidade de São Paulo – edeltongloeden@uol.com.br

Resumo: Este artigo relata parte da pesquisa registrada em monografia (CARDOSO, 2013) apresentada ao Departamento de Música da ECA-USP e aborda o processo de transcrição para violão solo da *Sevilla* de Isaac Albéniz (peça oriunda da *Suite Española Op.47*, escrita originalmente para piano). Através de um estudo comparativo entre transcrições históricas, o objetivo dessa transcrição é aproximar-se ao máximo, quando permitido pelas características do violão, da ideia original do compositor.

Palavras-chave: Transcrição Musical. Violão. Isaac Albéniz. Suite Española Op. 47 (Sevilla). Estudo Comparativo.

Isaac Albéniz's *Sevilla*: comparative study between historical transcriptions and realization of own version

Abstract: This article reports part of the research recorded in monograph (CARDOSO, 2013) submitted to the Music Department of ECA-USP and discusses the process of transcription for guitar solo of *Sevilla* de Isaac Albéniz (piece from the *Suite Española op. 47*, originally written for piano). Through a comparative study between historical transcriptions, the goal of this transcription is approaching, when permitted by the characteristics of the guitar, to the original idea of the composer.

Keywords: Musical Transcription. Guitar. Isaac Albéniz. Suite Española Op. 47 (Sevilla). Comparative Study.

1. Introdução

Inúmeros foram os procedimentos da prática de transcrição musical na história da música ocidental. Desde a formação do repertório instrumental do renascimento – constituído basicamente por transcrições de obras vocais – até a função "doméstica" da música no romantismo, com reduções de aberturas de óperas e sinfonias, produzidas pelas editoras com finalidades comerciais.

A transcrição na história do violão tornou-se uma tradição a partir do século XIX. Nesse período, sua finalidade era proporcionar uma expansão do repertório ao mesmo tempo que demonstrava a capacidade do instrumento em executar música séria, possibilitando a este certa ascendência cultural, seja do ponto de vista da difusão, seja da qualidade composicional. Pertencem a esse período, por exemplo, as seis *Rossiniane*, op. 119-124 de Mauro Giuliani

(variações e *medleys* de árias famosas de Rossini) e as *Six airs choisis de l'opéra de Mozart la Flûte Magique*, op. 19 de Fernando Sor. A primeira dialoga com a enorme fama alcançada pelas árias de Rossini e a segunda, na visão de Sor, discorre com um repertório de qualidade superior. A cultura da transcrição perdura até os dias de hoje, porém de forma extremamente diversificada, abrangendo desde a releitura de obras contemporâneas até procedimentos de música popular. Sobre esse aspecto chamamos a atenção para a observação abaixo:

> Uma transcrição, por mais idiomática que seja, apresenta um dilema de interpretação ao constituir-se em uma forte intervenção do intérprete em uma obra musical, muitas vezes de maneiras não imaginadas pelo seu autor. Acreditamos que a tensão estabelecida por esse dilema seja a própria fonte da riqueza do procedimento, que explicaria a longevidade da transcrição (GLOEDEN; MORAIS, 2008: 84).

A transcrição para violão de peças escritas originalmente para piano de Isaac Albéniz tornou-se uma tradição quase que imediatamente após a criação dos originais. Entre os pioneiros a realizar tais abordagens, estava seu contemporâneo Francisco Tárrega (1852-1909), com quem Albéniz chegou a realizar um recital em Barcelona (GLOEDEN, 1996).

Os objetivos da pesquisa foram: 1. Observar as versões para violão de outras obras originais para piano, comparando os recursos instrumentais específicos desses dois instrumentos, em busca de melhores soluções de adaptação para a transcrição da obra em questão; 2. Investigar as transcrições realizadas por Francisco Tárrega, Miguel Llobet, Andrés Segovia e Manuel Barrueco, objetivando um levantamento das técnicas de adaptação empregadas por esses compositores e intérpretes em suas transcrições e; 3. Realizar uma versão própria, como forma de aplicação dos conceitos observados durante o levantamento técnico dos procedimentos de adaptação.

2. Abreviaturas presentes nos exemplos

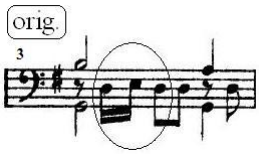
orig.	-	Partitura original (para piano), edição de Juan Salvat.
tAS	-	transcrição de Andrés Segovia.
tIC	-	transcrição de Iury Cardoso.
tMB	-	transcrição de Manuel Barrueco.
tML	-	transcrição de Miguel Llobet.

3. Estudo comparativo entre transcrições referenciais e procedimentos utilizados na versão própria

Da riqueza da literatura romântica e religiosa vem o aspecto da vida cultural da cidade de Sevilla, como centro do flamenco, da qual provêm a obra em foco. Além da *seguidilla* rítmica característica (as *seguidillas* são conhecidas em Sevilla como *Sevillanas*), que formam o acompanhamento da peça, *Sevilla* é inspirada pela característica ágil e graciosa da dança, não seguindo seu planejamento formal tradicional. Albéniz dedicou a peça para a Condessa de Morphy, esposa do principal patrono do compositor na época.

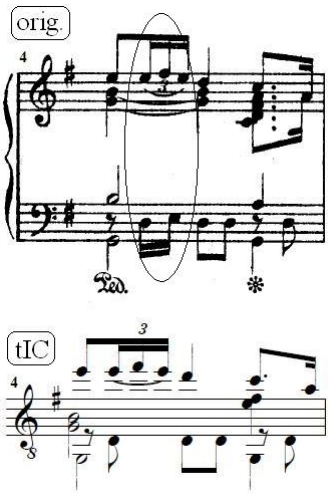
Na transcrição, a tonalidade foi mantida com o auxílio da alteração da scordatura do instrumento para a sexta corda em Ré e quinta corda em Sol, artifício utilizado em todas as principais transcrições dessa peça para violão, como as dos autores supracitados. Seguimos nossa pesquisa comparativa apontando as principais diferenças de escolhas.

Podemos observar no original para piano, durante a maior parte da seção A, a bordadura presente no motivo do acompanhamento (Exemplo 1).



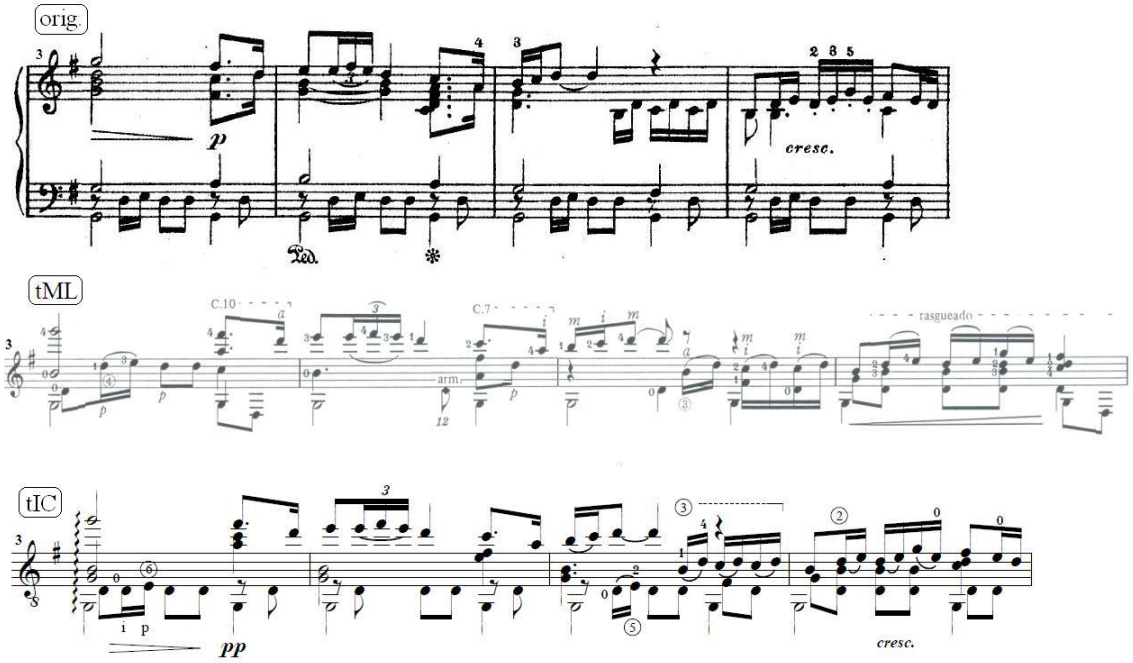
Ex. 1 – Bordadura.

Essa bordadura é omitida em muitos momentos nas transcrições tradicionais, principalmente nos trechos de conexão com a tercina presente na linha melódica em determinados compassos, pois tal sobreposição rítmica (três quiálteras contra duas colcheias) se torna impraticável ao violão sem causar um grande prejuízo à fluidez da execução. Usando o compasso 4 como exemplo de todos os momentos em que a bordadura aparece junto à tercina, mantivemos as colcheias para evitar a impressão de esvaziamento no acompanhamento (Exemplo 2).



Ex. 2 – Sobreposição rítmica.

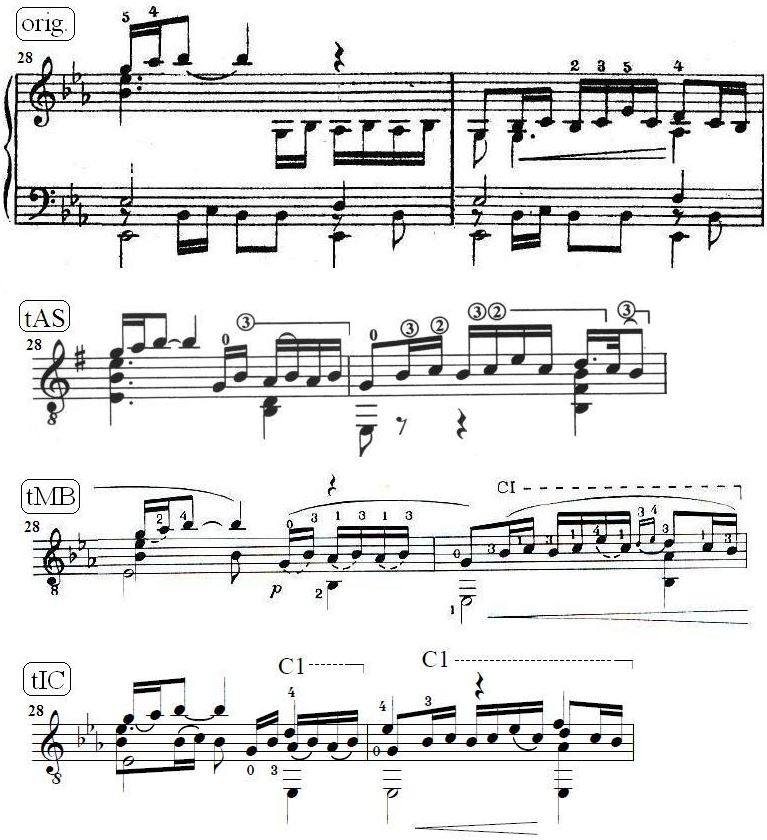
Todavia, é possível o resgate de algumas bordaduras retiradas das transcrições clássicas, utilizando a passagem de cordas, como por exemplo, no compasso 5 da atual transcrição. Outra diferença da versão proposta é não alterar a região onde essa bordadura ocorre, como acontece nas transcrições de Miguel Llobet, Andres Segovia e Manuel Barrueco, embora nessas versões citadas, a mudança de altura se justifica por ser a bordadura do compasso 3 a única preservada nessa frase (Exemplo 3).



Ex. 3 – Manutenção das bordaduras durante o tema.

A seção em Mi bemol maior da peça (compasso 26 - 31) apresenta inicialmente o desafio de uma execução fluente ao violão devido a dificuldade imposta ao instrumento por essa tonalidade. As escolhas aqui foram feitas em busca do equilíbrio entre as seções em Sol maior e em Mi bemol maior, minimizando a aparente simplificação dessa seção em relação à primeira.

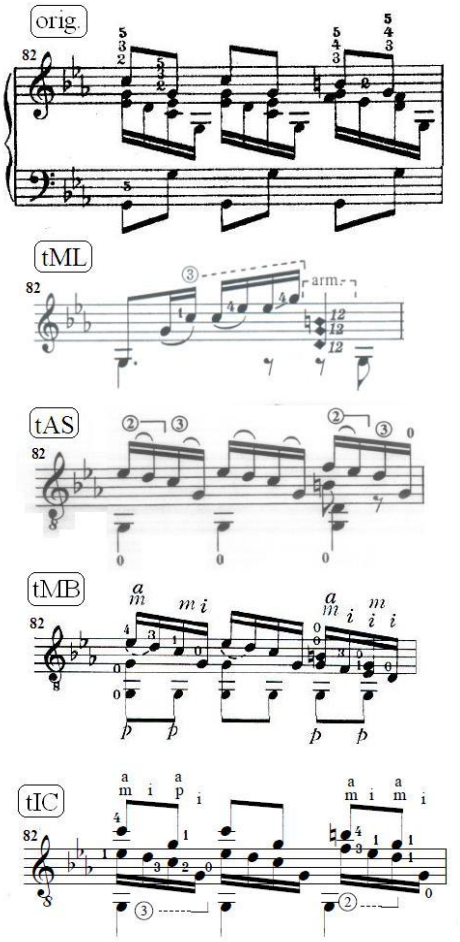
É característica da peça a utilização do baixo pedal. Nas transcrições históricas, durante os compassos 28 e 29, o consequente do tema melódico tem seu baixo alterado para um movimento de dominante e tônica em comparação ao original. Embora essas sejam as funções harmônicas nesses dois compassos, a opção dessa transcrição foi manter o baixo pedal na tônica, presente na versão original e ainda permitir a execução da linha do tenor, alterando sua localização para uma região mais aguda (Exemplo 4).



Ex. 4 – Baixo pedal em Mi e alteração do tenor.

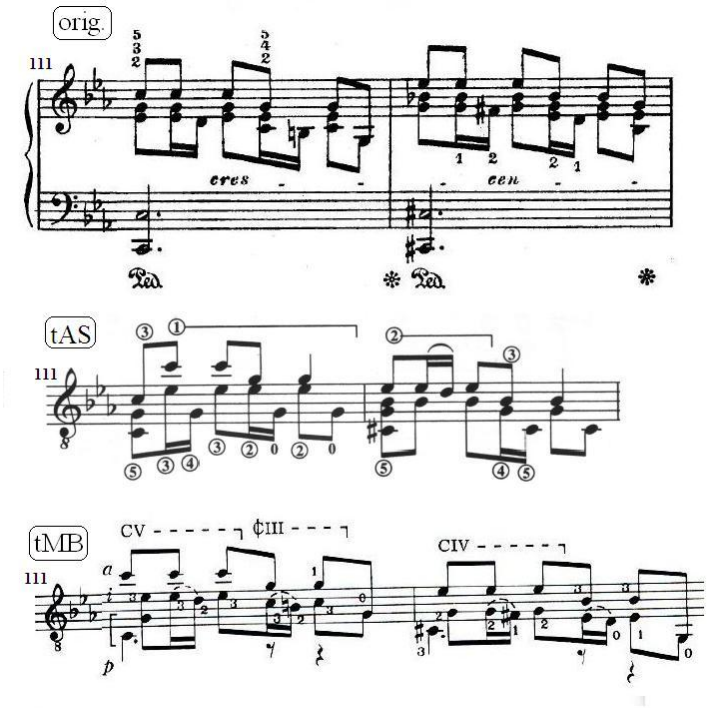
Adiante citaremos alguns momentos especiais de escolhas feitas na seção central “Meno mosso”. No exemplo a seguir, mostramos a frase presente no compasso 82 do original para piano. A estrutura normalmente resumida nas transcrições tradicionais foi mantida com a alteração da oitava e um dedilhado sugerido de mão direita, julgando que essa alteração não

comprometa e ainda, de certa forma, auxilie no contraste dessa frase rítmica com o "*legato*" característico da linha melódica dessa seção central. Podemos observar também que Miguel Llobet, em sua transcrição, optou por recriar o compasso original (Exemplo 5).



Ex. 5 – Comparações e proposta de solução.

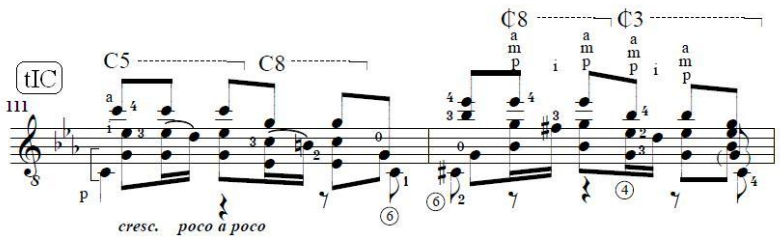
Outro importante momento de reflexão acerca dos possíveis recursos de adaptação ocorreu durante a preparação para a recapitulação da peça. Normalmente vemos o compasso 112 transposto uma oitava abaixo para haver uma maior comodidade na execução ao violão, no entanto, tal alteração colabora para uma perda de tensão musical, importante para atingir a culminância com a volta do tema (Exemplo 6).



Ex. 6 – Perda de tensão musical nas transcrições tradicionais.

A nossa opção proposta foi manter a proporção original de alturas entre um compasso e outro, almejando o acréscimo de tensão.

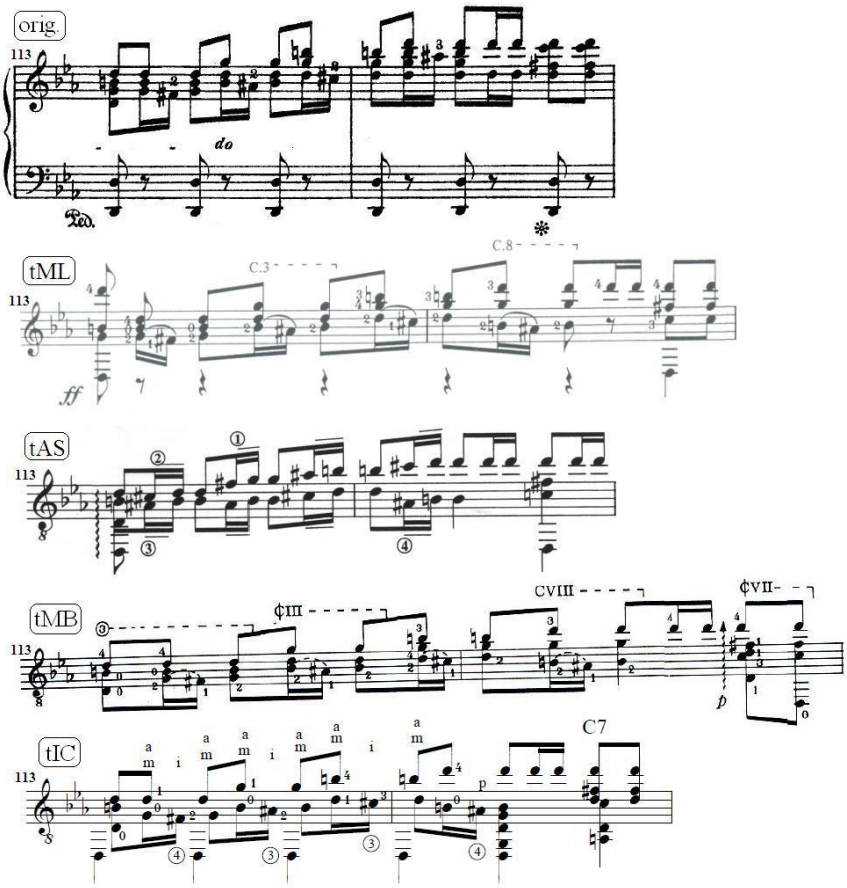
Infelizmente não é possível respeitar a sustentação original da linha do baixo (Dó – Dó sustenido) nos compassos 111 e 112 sem acarretar na omissão de alguma das outras vozes. Para compensar tal ausência, repetimos a execução da nota dessa linha com a finalidade de recuperar a intensidade da progressão harmônica. Da mesma forma, com a alteração do contralto para uma oitava abaixo, foi possível manter as tríades dos acordes e concomitantemente criou-se uma compensação temporária da ausência do baixo na região média do instrumento. A resultante sonora tornou-se mais fiel ao original sem recorrer a uma execução violonística desconfortável (Exemplo 7).



Ex. 7 – Resultante sonora fiel ao original.

Nos dois compassos seguintes, as tríades completas existentes no original, ao serem executadas ao violão, criavam a tendência de limitar a expressão quando transpostas

fielmente, uma barreira que tentamos vencer de forma mais simples. Excluindo a linha do contralto e mantendo os extremos das tríades foi possível utilizar duas cordas para a execução do motivo da bordadura, amplificando o volume sonoro, reduzindo o "embaraço" técnico e permitindo ao dedo polegar da mão direita (necessário no arranjo das transcrições tradicionais para destacar a bordadura) a execução da repetição do baixo pedal em Ré, assim como é proposto no original (Exemplo 8).



Ex. 8 – Comparativo e solução entre transcrições (retransição).

4. Considerações finais

O processo de transcrição da *Sevilla* envolveu diversas etapas, onde decisões foram tomadas através de um constante exercício de reflexão. A busca do equilíbrio - entre a ideia original do compositor e as possibilidades de adequação aos recursos do violão - impuseram desafios que foram desde a interpretação da partitura e das sonoridades características do piano até o estudo envolvendo as técnicas de adaptação empregadas nas transcrições para violão de obras originais de outros instrumentos. A ampla observação das concepções criativas do compositor da obra original, incluindo-se sua correspondente poética

musical como um todo, são fatores necessários à realização de uma transcrição de um instrumento para outro. Não pretendemos nesse artigo estabelecer nossa versão como definitiva, o objetivo foi apresentar o resultado de uma transcrição, buscando diferentes soluções de adaptação da *Sevilla* ao instrumento e nossa condição de violonista. Julgamos que o objeto de nosso trabalho reforça uma tradição consolidada de forma evidente de uma tarefa que começou com Francisco Tárrega e que se seguiu através de Miguel Llobet, Andres Segovia, Narciso Yepes, John Williams, Julian Bream, Manuel Barrueco, David Russell e tantos outros que dedicaram-se em algum momento a ampliar o repertório violonístico através de transcrições de peças de Isaac Albéniz.

Referências:

BARRUECO, Manuel. *Isaac Albéniz, Suite Española Op.47*. Warner Bros Publications: Miami, Florida, 1981. Partitura.

CARDOSO, Iury. *Suite Española op. 47 de Isaac Albéniz: estudo comparativo entre transcrições históricas e realização de versão própria*. Monografia. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.

CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*. Reino Unido: Oxford University Press, 2002.

ECHOES OF SPAIN: John Williams (Intérprete). Isaac Albéniz (Compositor). Sony, 1981. Compact Disc.

GAUTHIER, André. *Albéniz***.** Calpe, Espanha: S. A., 1978.

GLOEDEN, Edelton. *O Ressurgimento do violão no Século XX*: *Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado. PPG em Artes/ECA-USP, São Paulo, 1996.

GLOEDEN, Edelton; MORAIS, Luciano César. *Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.

IBERIA/NAVARRA/SUITE ESPAÑOLA: Alicia de Larrocha (Intérprete). Isaac Albéniz (Compositor). London records, 1987. Compact Disc

JULIAN BREAM PLAYS GRANADOS & ALBÉNIZ (Compositores). Julian Bream (Intérprete). RCA records, 1983. Compact Disc.

MANUEL BARRUECO PLAYS ALBÉNIZ & TURINA (Compositores). Manuel Barrueco (Intérprete). EMI classics, 1997. Compact Disc.

PURCELL, Ronald. *Miguel Llobet Guitar Works.* Chanterelle: Reino Unido, 1989. Partitura.

ROMERO, Justo. *Isaac Albéniz*. Madrid: Editora Península, 2002.

SEGOVIA, Andrés. *Transcriptions.* Bèrben Edizioni Musicali: Ancona, Itália, 1960. Partitura.

SALVAT, Juan. *Isaac Albéniz, Suite Espagnole*. Union Musical Ediciones: Espanha, 1918. Partitura.

THE LEGENDARY ANDRES SEGOVIA: My favorite works. Andrés Segovia (Intérprete). MCA Classics, 1988. Compact Disc.