

## O processo de transcrição para violão da peça *Aragón (Suite Española Op.47)* de Isaac Albéniz

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Iury Cardoso*

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

**Resumo:** O presente artigo trata do processo de transcrição para violão solo da *Aragón (Suite Española Op. 47)*, escrita originalmente para piano por Isaac Albéniz. Este processo desenvolveu-se através da observação de versões para violão de outras obras originais para piano e de comparações entre os recursos instrumentais específicos desses dois instrumentos. Nos momentos em que a tradução mais literal possível do texto original não se torna exequível ao violão, buscamos, baseados no estudo e na pesquisa do legado de transcrições, transformar a peça de modo a conservar sua essência quando adaptada à linguagem violonística.

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

**The transcription process for guitar of the piece *Aragón (Suite Española op. 47)* by Isaac Albéniz**

**Abstract:** This article deals with the transcription process for guitar solo of *Aragón (Suite Española op. 47)*, written originally for piano by Isaac Albéniz. This process was developed through observation of guitar versions of other original works for piano and comparisons between the specific instrumental resources of these two instruments. In times when the most possible literal translation of the original text does not become feasible for the guitar, we seek, based on the study and research of the legacy of transcriptions, turn the piece in order to preserve its essence when adapted to guitaristic language.

**Keywords:** Transcription. Guitar. Suite Española Op. 47 (Sevilla). Isaac Albéniz.

### 1. Introdução

Podemos observar na história, que grandes violonistas sempre se valeram da prática da transcrição como forma de ampliação do repertório, sobretudo de obras dos períodos renascentista, barroco e romântico. De certa forma, havia uma preocupação, que durou do final do século XVIII até meados do século XX, em trazer para o violão obras de compositores referenciais (J.S.Bach, W.A.Mozart, G.Rossini, F. Chopin, F. Mendelssohn, etc), de forma a chamar a atenção para as possibilidades do violão como instrumento de concerto.

A tradição iniciada no segundo quartel do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, constituiu um período onde a transcrição ganhou destaque através da figura de Francisco Tárrega e de seus discípulos Miguel Llobet e Emilí Pujol, que representam a continuidade da contribuição iniciada por seu mestre na história do violão, cada

qual com suas abordagens da chamada “Escola de Tárrega”.

A característica mais marcante desse período é a atenção voltada para o repertório pianístico. Tárrega também transcreveu trechos de música de câmara, música orquestral, óperas italianas, alemãs e francesas, diversificando as influências na arte da transcrição num período em que o violão tinha pouca presença nos grandes circuitos de concertos (GLOEDEN; MORAIS, 2008: 73).

Francisco Tárrega estava apto a realizar esse tipo de trabalho, pois além de seu domínio da técnica violonística, também era um pianista capaz e muito familiarizado com o repertório. Sua habilidade em executar as peças originais ao piano proporcionava fidelidade e exequibilidade as suas transcrições. Isaac Albéniz (1860-1909), por exemplo, elogiou a transcrição que Tárrega fez de sua *Serenata*, afirmando “*Esto és lo que yo habia concebido!*” (MESTRES<sup>1</sup>, 1927 apud GLOEDEN, 1996: 47). Tais princípios da arte da transcrição caracterizada por Tárrega, foram levados adiante por seus discípulos diretos.

Deste repertório transcrito por Tárrega chama a atenção o enfoque por ele dado à música de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), permanecendo suas transcrições desde então no repertório de violonistas em todo o mundo (GLOEDEN; MORAIS, 2008: 73).

Considerando a reabilitação da prática da transcrição como procedimento válido artisticamente, desde que devidamente contextualizado, esperamos que os detalhamentos dos processos apontados nesse artigo, possam servir a outros músicos.

## **2. Sobre a peça *Aragón* e a *Suite Española Op.47***

Albéniz compôs e executou a *Suite Española* em Madri em 1886, compreendendo “3 cantos populares andaluzes” – *Serenata* (provavelmente *Granada*), *Sevillanas* e *Pavana*. No mesmo ano, Zozaya publicou 4 movimentos da *Suite Española Op.47* – *Granada*, *Cataluña*, *Sevilla* e *Cuba* – de uma série anunciada de 8 movimentos. A *Suite Española* completa, contendo os 8 movimentos, foi publicada por Hofmeister em 1911 e pela Unión Musical Española em 1913. No entanto, as “novas” peças fornecidas para completar os movimentos originalmente anunciados em 1886 – *Cádiz*, *Asturias*, *Aragón* e *Castilla* – acabaram sendo peças já publicadas anteriormente como movimentos de outras coleções, e claramente não tinham relação com seus novos títulos. *Cádiz*, com subtítulo *canción* (também se encontra *saeta* como subtítulo) apareceu primeiramente em 1890 como a popular *Serenata española*, enquanto *Aragón* foi publicada em Paris pela Max Eschig em 1889 como a primeira

das *Dos danzas españoles, Op. 164*. Embora essas duas peças não sejam totalmente fora do caráter ao lado dos quatro movimentos publicados anteriormente, as duas peças restantes, *Asturias* e *Castilla*, parecem estar deslocadas. As duas foram apanhadas de *Cantos de España* de 1891-1894 – *Asturias* é o prelúdio da série, enquanto *Castilla* é o último movimento, *Seguidillas* (CARDOSO, 2013).

*Aragón* compreende uma fantasia baseada na jota aragonesa, a mais famosa forma na região de Aragão. É a peça para piano mais extensa do período pré-Ibéria de Albéniz, contendo 252 compassos. Outra característica notória é o fato de possuir duas *coplas*.

### 3. Abreviaturas presentes nos exemplos

|       |   |   |
|-------|---|---|
| orig. | - | Partitura original (para piano), edição de Juan Salvat. |
| tIC   | - | transcrição de Iury Cardoso.                            |

### 4. Aspectos gerais da transcrição

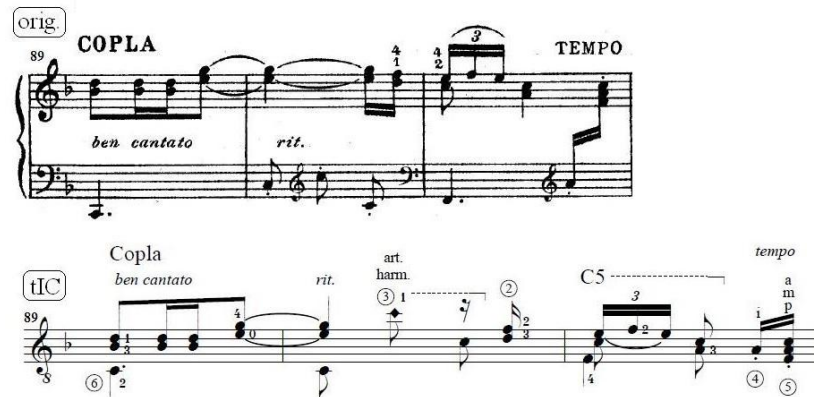
Todas as indicações de acentuação, dinâmica e agógica foram preservadas tal como apresentadas na partitura original (SALVAT, 1918), utilizada como fonte primária de nossa transcrição.

Durante o estudo da peça, o processo de adaptação para o violão compreendeu diversas etapas onde decisões foram tomadas através de um constante exercício de reflexão. Notamos em nossa pesquisa que *Aragón* possui uma quantidade bastante limitada de transcrições para violão solo e, menos ainda, de gravações das mesmas. O desafio de sua adaptação se deve principalmente ao seu caráter modulante, grande quantidade de saltos de alturas, sequências de bordaduras e paralelismos de tríades. A ideia de uma execução satisfatória ao instrumento acaba tornando-se restrita a intérpretes de grande experiência. No entanto, buscamos soluções de adaptações que possibilitem uma fluência de execução sem a perda do sentido musical da composição. A seguir, apontaremos as principais escolhas feitas em nossa transcrição.

#### 4.1. Tessitura

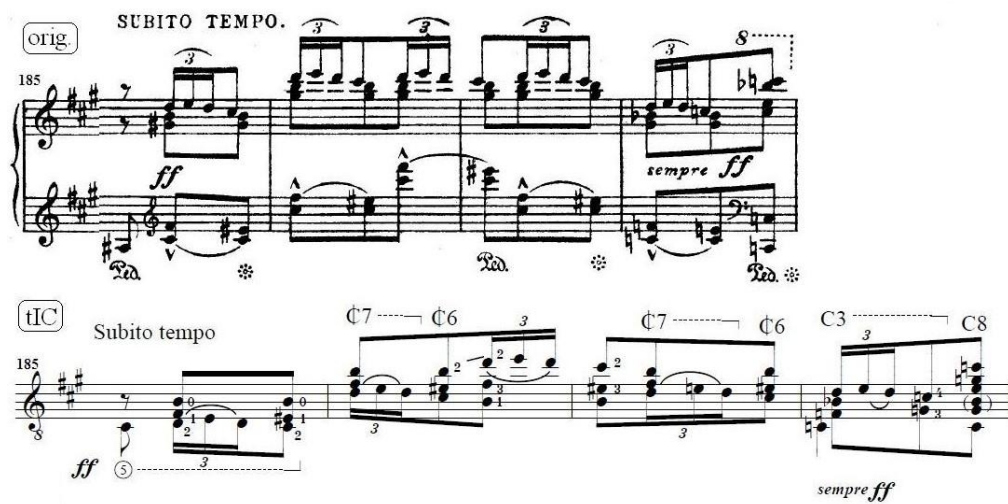
Nesse aspecto, foram realizadas em nossa transcrição adequações consideráveis devido a grande diferença de tessitura entre os dois instrumentos em questão, unido ao fato de

Aragón explorar de forma ampla a tessitura pianística. Em suma, podemos dizer que foi necessário transcrever a peça uma oitava abaixo e dentro disso, transpor algumas linhas para uma oitava superior ou inferior para se adaptar melhor as possibilidades do violão (Exemplo 1).



Ex. 1 – Transposições de oitavas.

O caso exemplificado a seguir, demonstra uma proposta de adaptação que lida com uma frase musical de amplo alcance de extensão enquanto busca a fidelidade ao sentido musical (Exemplo 2).



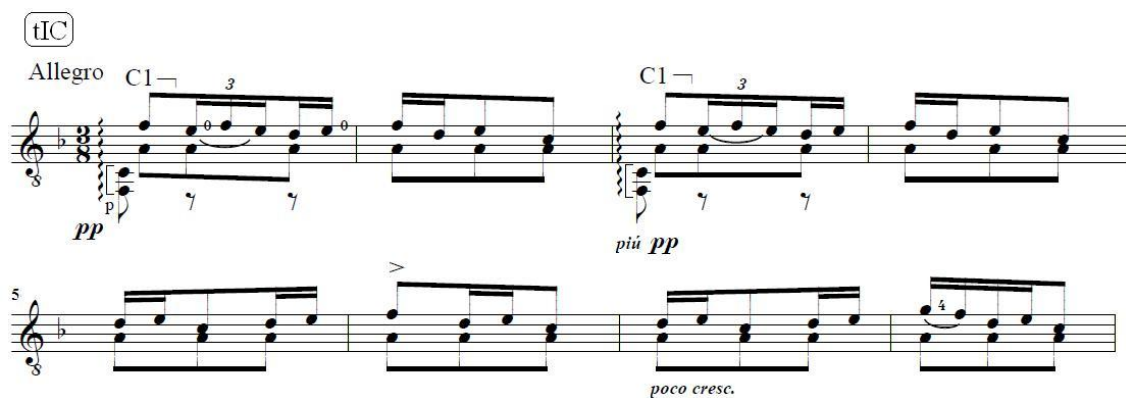
Ex. 2 – Proposta de adaptação.

#### 4.2. Escolha da tonalidade da transcrição

A peça é escrita na tonalidade de Fá maior e possui outros principais centros tonais em Lá maior, Dó maior e Lá bemol maior.

Estamos cientes que a principal desvantagem na execução das tonalidades de Fá maior e Lá bemol maior ao violão é a excessiva ocorrência de pestanas<sup>2</sup>, o que acaba gerando um grande esforço para a mão esquerda do intérprete. Entendemos que a resistência à exposição a essa técnica varia de violonista para violonista e a forma como a força é aplicada na execução da mesma, no entanto, sempre que possível, tentamos criar “pontos de descanso”, omitindo alguma nota secundária de um acorde para possibilitar a execução do trecho sem a utilização da pestana.

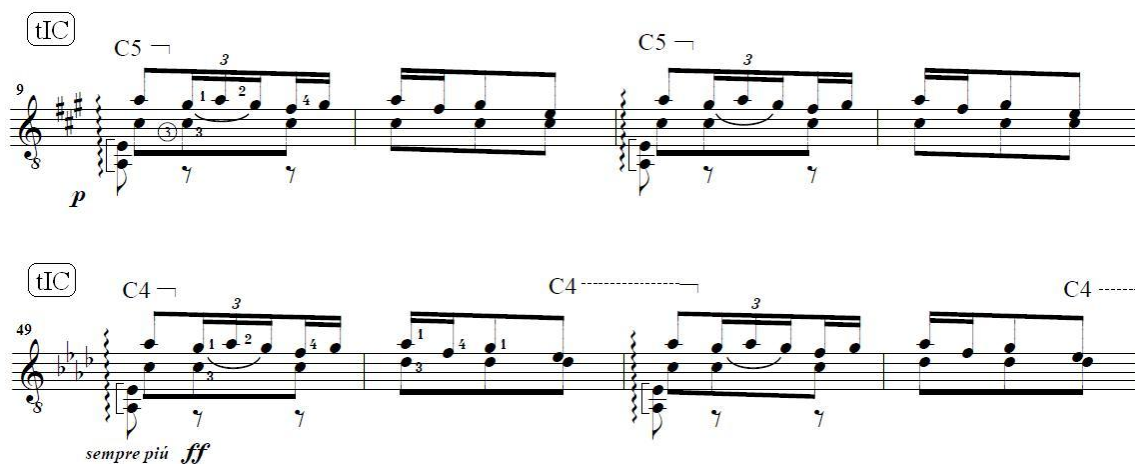
Embora inicialmente o tom de Fá maior não pareça apropriado para uma transcrição violonística, mantivemos a mesma tonalidade em nossa transcrição, pois observamos que a maior parte dos temas apresentados nesse centro podem ser feitos sem a necessidade da permanência da pestana, sendo essa utilizada apenas para a execução do primeiro baixo do tema que ocorre concomitante com a melodia (Exemplo 3).



The musical score for Ex. 3 - Tema is written for guitar in 3/8 time, marked 'Allegro'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The score is divided into two systems. The first system starts with a circled 't1C' and a 'p' dynamic marking. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. A fretting instruction 'C1' with a bar line and a '3' above it indicates a first fret barre. The second system continues the melodic and bass lines, with a 'piú pp' dynamic marking and a 'poco cresc.' instruction. A fourth finger fingering '4' is shown above a note in the final measure of the second system.

Ex. 3 – Tema

Esse tema principal é de caráter modulante e quando migra para outros centros tonais, mesmo os de menor ocorrência em peças para violão (como Lá bemol, por exemplo), sua execução é possível sem o uso exagerado de pestanas (Exemplo 4).



Ex. 4 – Tema de caráter modulante.

Observando a partitura original notamos que os saltos de alturas, seqüências de bordaduras e paralelismos de tríades presentes na peça não teriam sua dificuldade de execução amenizada com sua transposição para uma tonalidade supostamente mais violonística.

Outro fator que corroborou para a escolha de preservar o tom original é que o caráter modulante da *Aragón* proporciona centros tonais de conforto ao violão. Caso outra opção de tonalidade fosse adotada para a transcrição, esses centros em questão se afastariam de uma região de comodidade técnica. No exemplo a seguir, podemos observar uma citação musical da *Granada* (que também faz parte da *Suite Española Op.47*), onde Albéniz apresenta o consequente do tema principal da peça. Essa sessão, com a devida adaptação, apresenta ao violão um resultado satisfatório no tom de Lá Maior (Exemplo 5).

orig



161

*subito pp*  
*ff ma sonoro*

*come una guitarra il canto*

*p*

t1C

161

*ff*  
*subito pp*  
*ma sonoro*

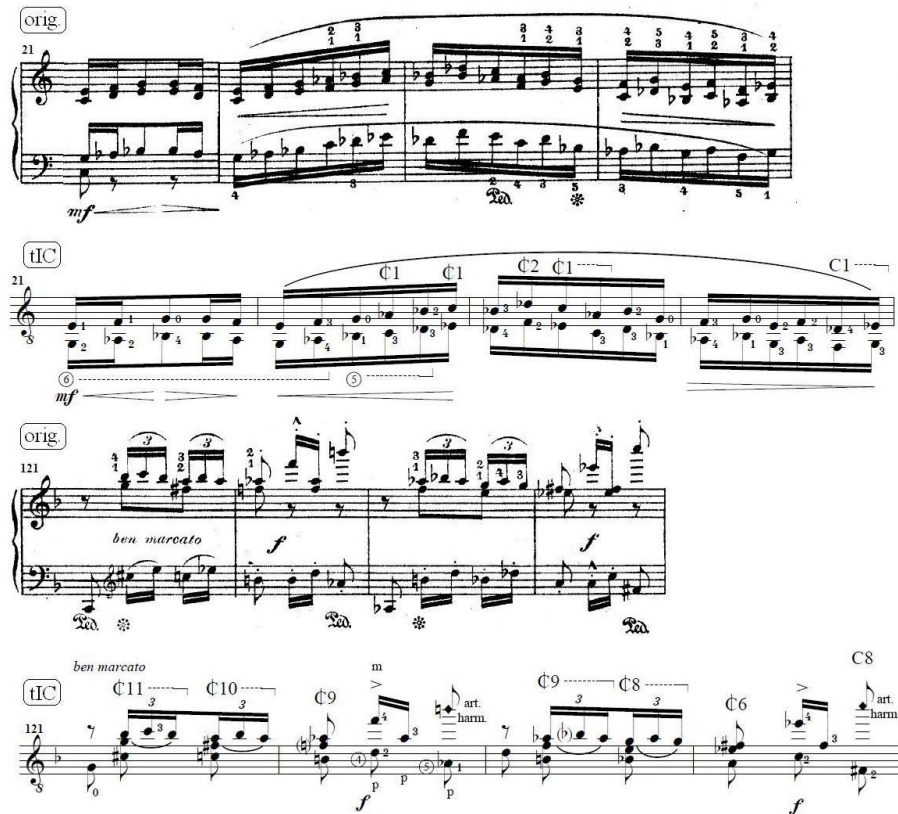
*p*

165

 Ex. 5 – Tema da *Granada* presente em *Aragón*.

### 4.3. Omissões

Conseqüentemente, houveram exclusões de vozes ou notas de acordes e alterações nas disposições dos mesmos, mas julgamos que nenhuma das alterações realizadas no processo da transcrição comprometeu a essência das frases em que atuaram (Exemplo 6).



The image displays four staves of musical notation. The first two staves (measures 21-40) compare an original piano part with an adapted version. The original includes fingering numbers (e.g., 2 1, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1) and dynamic markings like *mf*. The adapted version uses chord symbols (C1, C2, C1) and a different fingering. The last two staves (measures 121-140) compare an original piano part marked *ben marcato* with an adapted version. The adapted version includes chord symbols (C11, C10, C9, C9, C8, C6), dynamic markings (f, p), and articulation (art. harm.).

Ex. 6 – Exemplos de adaptação.

## 5. Considerações finais

Notamos a importância de que, independente da intenção de se criar uma versão própria de uma peça escrita para outro instrumento, o exercício de consulta à partitura original deve ser praticado constantemente, seja para uma maior compreensão da peça ou até mesmo pelo aprendizado do processo de adaptação do instrumento que recebe a obra transcrita.

É interessante notar também que, no caso da *Aragón*, a transcrição funciona como uma viagem de retorno às fontes inspiradoras da composição, que frequentemente contemplam elementos folclóricos estreitamente ligados à tradição popular do violão na Espanha. Sobre esse assunto podemos observar um exemplo sutil, onde o nosso compositor em questão, no compasso 162 da peça objeto de nosso artigo, indica a maneira pela qual a frase deve ser executada ao piano: “*come una ghitarra il canto*”.

## Referências:





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.

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

GLOEDEN, Edelson. *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, Edelson; 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 BREM 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..

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

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

---

<sup>1</sup> MESTRES, Apeles. *Volves Musicals*. Barcelona: Salvador Bonavía, 1927

<sup>2</sup>A palavra, no contexto, diz respeito a técnica violonística que consiste em prender duas ou mais cordas com um único dedo, sendo executadas, na grande maioria das vezes, com o dedo 1 da mão esquerda na mesma casa.