

Transcrição para duo de violões da *Valsa Op. 13 No. 2* para piano de Alberto Nepomuceno

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA 6 - MUSICOLOGIA

Pedro Pascoali
Universidade Estadual de Campinas
pedrocnpascoali@gmail.com

Resumo. Foi feita uma transcrição para dois violões da *Valsa Op. 13 No. 2*, de 1894, original para piano, de Alberto Nepomuceno, de modo a colaborar com o preenchimento da lacuna de repertório violonístico brasileiro desse período. Após apresentar um panorama histórico da transcrição para violão, foi discorrido sobre a transcrição realizada, comentando aspectos, problemas e soluções.

Palavras-chave. Transcrição, Duo de Violões, Alberto Nepomuceno, Valsa Op. 13 No. 12.

Transcription for guitar duo of Alberto Nepomuceno's *Valsa Op. 13 No. 2* for piano

Abstract. A transcription for two guitars of Alberto Nepomuceno's *Valsa Op. 13 No. 2* (1984) for piano was made in order to collaborate on the fulfillment of the repertoire gap of Brazilian guitar music from this period. After exposing an overview of transcription for guitar in history, it was written about the transcription the author made, commenting aspects, problems, and solutions.

Keywords. Transcription, Guitar Duo, Alberto Nepomuceno, Valsa Op. 13 No. 2

Introdução

O compositor Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) não escreveu para o violão,¹ contudo, devido a sua relevância artística, alguns trabalhos de transcrição para esse instrumento de suas obras foram feitos. Dentre essas transcrições, é possível citar: o trabalho do grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”, integrado por pesquisadores da UFMG e UFMS, com diversas canções do compositor, no qual o acompanhamento do piano foi transcrito para violão (BARBEITAS, 2010); a transcrição do Quarteto Tau – na época formado pelos violonistas Breno Chaves, José Henrique de Campos, Fabio Bartoloni e Marcos Flavio – para quatro violões do *Quarteto de cordas No. 3*, de Nepomuceno, que esteve presente no álbum do grupo intitulado “Brasileiro”; e a transcrição para violão de oito cordas da *Suíte Antiga Op. 11* feita pelo violonista Nicolas de Souza Barros.

¹ Ver (CORREA, 1996).

O presente texto discorre sobre uma transcrição feita pelo autor deste trabalho para duo de violões da *Valsa Op. 13 No. 2* de Alberto Nepomuceno, processo pioneiro, pois não foi encontrada outra transcrição dessa peça (ou de qualquer uma das *4 Peças Lyricas Op. 13*) e tampouco transcrição para duo de violões de qualquer obra do compositor. Além do pioneirismo mencionado, a escolha da obra foi feita, dentre outros motivos, por ela possuir melodia e acompanhamento bem divididos, fator que leva a *Valsa* a se adaptar bem quando transcrita para essa formação, podendo se atribuir a um dos violões a melodia e ao outro o acompanhamento. Ao escrever sobre a transcrição das canções de Nepomuceno para violão, Barbeitas comenta pontos que também são verdadeiros se aplicados à *Valsa* transcrita, e que justificam sua escolha:

As peças não apresentam obstáculos insuperáveis para a transcrição. Pelo contrário, é possível mesmo dizer que, de maneira geral, nessas canções de Nepomuceno a passagem de um instrumento para o outro ocorre sem traumas para a música e sem sofrimento digital para o violonista. Este é, aliás, um dos pontos a serem ressaltados: o acompanhamento relativamente contido do piano demonstra ter havido pouca preocupação do compositor em “explorar” especificamente o instrumento, ou seja, o idiomatismo não se configura como um aspecto determinante da composição o que, sem dúvida, facilitou o trabalho do transcritor. (BARBEITAS, 2010, p. 3)

Uma perspectiva histórica da transcrição para violão

A transcrição de músicas de outras formações e instrumentos para o violão acontece de forma mais presente somente a partir do século XIX, como uma ferramenta para reparar o posto marginalizado e o papel quase unicamente de acompanhador que o instrumento tinha na sociedade (RODRIGUES, 2011, p. 27). Sabe-se, contudo, que essa atividade “encontra-se presente na história documentada da música para instrumentos de cordas dedilhadas desde as primeiras publicações no século XVI.” (GLOEDEN e MORAIS, 2008, p. 73)

Para Edelson Gloeden e Luciano Morais (2008), a transcrição na história do violão pode ser dividida em quatro fases. A primeira é marcada por músicos que viveram na transição entre os séculos XVIII e XIX, como Fernando Sor (1778-1839) e Mauro Giuliani (1781-1829), e é caracterizada pela presença da ópera em processos de transcrição mais literais – que muitas vezes tinham motivação comercial (RODRIGUES, 2011, p. 35) – como em *Six airs choisis de l'opéra de Mozart la Flûte Magique*, Op. 19 de Sor, e pela influência da ópera no âmbito da composição, como nas seis *Rossiniane*, Op. 119-124 de Giuliani.

A segunda tem por figuras centrais o violonista Francisco Tárrega (1852-1909) e seus alunos Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), e é caracterizada por

voltar-se ao repertório pianístico. Tárrega dá, em sua produção de transcrições, uma atenção especial à obra dos músicos Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916). Llobet e Pujol ampliam a noção de transcrição, transcrevendo para duo de violões.

A terceira fase, de acordo com Morais e Gloeden, possui como personagem mais significativo Andrés Segovia (1893-1987), que, de forma similar aos violonistas da segunda fase, tem como alvo principal de suas transcrições o repertório para teclas, mas difere deles por dar um enfoque maior no repertório barroco, com destaque para obras de Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach (1685-1750). Nesse período houve o surgimento de importantes duos de violão, como o duo Ida Presti (1924-1967) e Alexandre Lagoya (1929-1999) e o duo Eduardo (1949) e Sérgio Abreu (1948), entre outros, que, continuando a tradição dos alunos de Tárrega, utilizaram da transcrição para compor seu repertório.

A quarta fase é representada pelos dias atuais, havendo uma cultura de transcrição muito diversificada, envolvendo também repertório da música popular e releituras de obras contemporâneas.

A transcrição está – quase que indissociavelmente – presente na rotina de performance do violonista: no repertório tocado em recitais e concertos de importantes figuras de diferentes períodos históricos, como Tárrega, Segóvia e David Russel (1953-), é possível observar que uma boa parte – e, às vezes, a maior parte – das obras performadas não foram originalmente compostas para violão (RODRIGUES, 2011, p. 28).

A transcrição da *Valsa Op. 13 No. 2* de Nepomuceno

Fábio Zanon considera que a transcrição é “um ato de re-criação de um discurso musical em outro conjunto de circunstâncias”² (ZANON, 2012, p. 4, tradução nossa) e, para ele, um fator que justifica a existência desse ato é a geração, para o instrumento, de um repertório faltante na literatura escrita originalmente para ele. *4 Peças Lyricas Op. 13*, composta em 1894, em Paris, por Alberto Nepomuceno, é uma obra que se situa entre a natureza romântica e a nacionalista do compositor: a segunda peça, a *Valsa*, tem teor um tanto romântico, chopiniano, em oposição à quarta, a *Galhofeira*, que tem ritmo abrasileirado e teor mais nacionalista.

Nesse período, ao fim do século XIX, nasciam os pioneiros violonistas profissionais brasileiros, como João Pernambuco (1883-1947) e Américo Jacomino (1889-1928), o

² No original: “Transcription is an act of re-creation of a musical statement in a different set of circumstances [...]”

Canhoto (GLOEDEN e PEREIRA, 2012, p. 72), e ocupava o violão ainda um posto marginalizado na atividade cultural brasileira (ALFONSO, 2009, p. 32), portanto, não eram escritas músicas originais para ele no ambiente da música de concerto. Contribuiu-se, então, com esta transcrição da *Valsa* para duo, para a produção de um repertório do romantismo brasileiro do final do século XIX para violão, inexistente na literatura original violonística.

Como base para a transcrição, foram usadas duas edições, uma mais antiga, da E. Bevilacqua & Cia, Editorial Mangione S.A., de 1895, e uma mais recente, da Musica Brasilis, editorada por Cesar Bonan,³ sem data. A fim de facilitar a comunicação, tomar-se-á aqui a forma AA'BCA' para a *Valsa*, sendo o A até o compasso 10, o A' até o 24, o B até o 49, C até o 59 e o segundo A' até o final.

Para David Tanenbaum (1986, p. 90, apud WOLFF, 1998, p. 72-73), as questões que definem o quão adequada uma obra pianística é para ser transcrita para violão são textura e tessitura utilizada no texto original. Quando se olha para a *Valsa* (Figura 1), nota-se que a textura não é densa, tendo em vista a quantidade de notas tocadas simultaneamente, e que a tessitura, apesar de naturalmente ultrapassar a do violão, é ajustável com alterações simples de oitava no ato da transcrição. Ademais, Barbeitas (2010, p. 1241-1242) afirma que a música de Nepomuceno possui, por vezes, um caráter que alude à modinha, a qual está diretamente relacionada ao violão. Como exemplo dessa alusão, Barbeitas menciona a canção *Coração Triste Op. 18 No. 1* (1899), onde a textura do acompanhamento tem teor violonístico: é destacado o baixo do acorde, sendo este último tocado no contratempo. Essa natureza do acompanhamento também acontece na *Valsa* (Figura 1).

Figura 1 – Compassos 1 a 6 da *Valsa Op. 13 No. 2*, de Nepomuceno, edição de Cesar Bonan



Fonte: site do Musica Brasilis - <https://musicabrasilis.org.br/>

³ Ambas as edições são similares no que tange ao texto musical, contudo a edição de Cesar Bonan possui numeração equivocada de compassos, aparecendo notada sempre uma unidade abaixo do que seria a numeração correta. Em decorrência disso, quando este texto se refere a um determinado compasso, ele terá outra numeração na edição de Bonan.

Figura 2 – Compassos 1 a 7 da transcrição própria da *Valsa Op. 13 No. 2*, de Nepomuceno, para duo de violões



Fonte: autor

No capítulo inicial do texto de Wolff (1998), é discorrido sobre a adequação de tonalidade em uma transcrição. O autor afirma que as tonalidades mais bem aproveitadas pelo violão são as que proporcionam um maior uso de cordas soltas, em especial, quando as notas das cordas soltas são graus importantes na tonalidade utilizada (I, V e IV), e, além disso, essa adequação se intensifica quando os graus mais importantes estão nos bordões, já que permite, por exemplo, que seja tocado em posições mais altas (WOLFF, 1998, p. 9-15). Fábio Zanon afirma, sobre alterar a tonalidade da peça original ao fazer uma transcrição, que:

Quando se transcreve para o violão moderno, parece-me que a sensação geral de dispersão espacial do som, a ressonância, o caráter de cada registro, a colocação de um argumento musical em uma mesma posição geográfica e a reprodução de um certo sentimento para o som, a harmonia, a articulação e a textura são mais cruciais para o resultado final que uma adesão cega à tonalidade original. (ZANON, 2012, p.4, tradução nossa)⁴

Optou-se por alterar a tonalidade da peça em sua transcrição de Si bemol menor para Lá menor, e o trecho em Ré menor altera-se, conseqüentemente, para Dó sustenido menor. Lá menor é uma tonalidade que se encaixa muito bem no violão, como discorre Wolff (1998, p.9), pois além de todas as cordas soltas do violão serem notas pertencentes à sua escala, ainda se tem notas de graus harmonicamente importantes nos bordões: a corda Lá (5^a), grau I, a corda Mi (6^a), grau V e a corda Ré (4^a), grau IV. O trecho em Dó sustenido menor é curto, durando apenas 10 compassos, e, apesar de não estar entre as tonalidades que, de acordo com Wolff (1998, p.11), proporcionam maior exequibilidade, não ocasionou nessa transcrição uma problemática significativa.

⁴ No original: “When one transcribes for the modern guitar, it seems to me the overall feeling of spatial spread, the resonance, the character of each register, the placing of the musical argument on a similar geographical position and the reproduction of a certain feeling for sound, harmony, articulation and texture are more crucial to the final result than a blind adhesion to the original key.”

Fica evidente o efeito dessa mudança de tonalidade: como é possível observar na Figura 2, nos sete compassos iniciais, no acompanhamento, há 6 notas que podem – e muitas delas provavelmente vão – ser tocadas em cordas soltas.

Como escreve Wolff (1998, p. 74), enquanto o piano tem mais de sete oitavas de tessitura, o violão tem três e uma quinta, o que leva, diversas vezes, a uma necessidade de compressão do registro, tanto da melodia como do acompanhamento. É possível citar como exemplo desse processo a transcrição de Sérgio Abreu da Allemande, da Suíte em Sol Maior, de Jean Philippe Rameau (1683-1764), que na parte do segundo violão possui, no compasso 11, uma alteração de oitava em relação ao texto original a fim de se adequar à tessitura do violão, o que, apesar disso, não prejudica o discurso musical (MORAIS, 2007, p. 100).

Muitas vezes, comprimir o registro pode ser um problema, ao gerar cruzamento de vozes, que Morais, Gloeden (2008, p. 77) e Wolff (1998, p. 77-78) concordam que se deve, sempre que possível, evitar. Contudo, houve trechos da transcrição nos quais isso foi considerado tolerável, como nos compassos 22 e 23:

Figura 3 – Compassos 16 a 23 da transcrição própria da Valsa Op. 13 No. 2, de Nepomuceno, para duo de violões



The image shows a musical score for two violins, Viol. 1 and Viol. 2, covering measures 16 to 23. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 16 starts with a tempo marking of 'a tempo' and a dynamic of 'p'. The score includes a 'rubato' section starting in measure 17. The 'a tempo' section is highlighted with a black box, starting in measure 22. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Autor

Wolff (1998, p. 77) comenta que é fator que torna um cruzamento aceitável, por exemplo, a melodia estar ritmicamente inativa, que é justamente o caso ilustrado na Figura 3 e em outros momentos da transcrição. Todavia, houve cruzamentos inevitáveis que configuram situações menos aceitáveis, como nos compassos 56 e 57 (Figura 4). Nessa situação, seguiu-se o método utilizado por Miguel Llobet, descrito por Morais e Gloeden (que também utilizam o procedimento): “Digitações fixas devem ser estabelecidas na busca de timbres que disfarçam os cruzamentos inevitáveis entre as partes” (GLOEDEN e MORAIS, 2008, p. 77). Foi notado, então, nesse trecho, que a melodia deve ser tocada na quarta corda, a fim de se diferenciar do acompanhamento, que (com exceção do baixo) está sendo tocado nas cordas dois e três.

Figura 4 – Compassos 54 a 59 da transcrição própria da *Valsa Op. 13 No. 2*, de Nepomuceno, para duo de violões



Fonte: Autor


Em oposição ao início da peça, como ilustrado nas Figuras 1 e 2, onde o texto da transcrição está no mesmo registro do texto original, mantendo com muita precisão o material original no âmbito das alturas, na seção B (Figuras 5 e 6), há uma alteração de uma oitava na melodia:

Figura 5 – Compassos 24 a 30 da transcrição própria da *Valsa Op. 13 No. 2*, de Nepomuceno, para duo de violões



Fonte: Autor

Figura 6 – Compassos 23 a 30 da *Valsa Op. 13 No. 2*, de Nepomuceno, edição de Cesar Bonan



Fonte: site do Musica Brasilis - <https://musicabrasilis.org.br/>

Para Wolff (1998, p. 86), idealmente, alterações de oitava devem ser reservadas para seções inteiras e coincidir com momentos em que há uma divisão estrutural. No entanto, há casos em que somente uma frase, ou parte de uma frase precisará ser alterada, nesses casos deve-se dar preferência para a manutenção da linha melódica. No caso referente à Figura 6, contudo, ainda que o registro do texto original não exceda a tessitura do violão, tocar a passagem na mesma oitava do texto original resultaria em um trecho, apesar de viável, demasiadamente difícil de ser executado, por possuir figurações rítmicas ágeis, que duram por períodos relativamente longos e que se localizam em casas acima da décima segunda. O mesmo processo ocorre também na seção C da transcrição.

Morais (2007, p. 100) considera a “divisão de trabalho tradicional” quando cada um dos violões realiza uma mão do teclado. Muitas vezes, uma das mãos realiza acompanhamento e a outra, a melodia, e sobre esse caso, Wolff (1998, p.100) discorre que eles podem tanto se manter no mesmo instrumento quanto se alternar entre os violões, e que isso varia conforme o contexto. Um dos exemplos dados é que se a melodia e o acompanhamento possuírem níveis de dificuldade muito diferentes, talvez seja interessante manter no mesmo instrumento, assim, para executar a peça só seria necessário um violonista com habilidades técnicas mais elevadas (WOLFF, 1998, p. 245). Caso os violões alternem os papéis, Wolff comenta que essa alternância pode ocorrer em pontos de divisão estrutural, o que, contudo, não é sempre conveniente, e, em concordância com Moraes (2007, p.100), sugere que essa alternância poderia, por exemplo, ocorrer entre frases, ou até no meio de uma frase.

Com o objetivo de produzir um material mais versátil, notou-se na partitura que, no trecho que corresponde à seção B e C da *Valsa*, os violonistas podem, caso queiram, inverter os papéis, ou seja: o violonista que até então estava fazendo o acompanhamento, nesse trecho executa a melodia, e o violonista que estava fazendo a melodia, passa a executar o acompanhamento (Figura 5). Tem-se, aí, duas configurações, o caso em que os violonistas invertem, e o caso em que não invertem os papéis. Na primeira situação, a transcrição tem um resultado mais equilibrado, gerando coerência espacial e timbrística, já que o mesmo violonista executa a melodia das seções A e A', enquanto o outro a das seções B e C. Por outro lado, na segunda situação, onde um violonista toca sempre a melodia e o outro sempre o acompanhamento, a transcrição ganha uma dimensão pedagógica: como a execução da parte melódica é consideravelmente mais difícil que a do acompanhamento, isso possibilita que ela seja tocada por, por exemplo, um duo composto de um professor e seu aluno.

Algumas adaptações foram feitas na passagem da *Valsa* para dois violões com o objetivo de torná-la mais idiomática e coerente. Zanon (2012, p. 4) escreve que é positivo que uma transcrição realce possibilidades expressivas latentes em uma composição, como foi o caso do trabalho em questão.

As Figuras 1 e 6 ilustram diversas ligaduras na partitura original para piano, todavia, sabe-se que o ligado, apesar de ter significado expressivo similar tanto para o violão quanto para o piano, implica em ações mecânicas diferentes em cada um, e, conseqüentemente, em resultados sonoros diferentes. O ligado, no violão, é mais que uma nuance expressiva, mas um demarcador forte de idiomatismo. Para Gilson Antunes (2016), ele é, ao lado de escalas e arpejos, parte do tripé básico da técnica violonística, tamanha sua presença e importância no repertório do instrumento. Os ligados ascendentes colocados, conforme as Figuras 2 e 5, portanto, incrementam o idiomatismo na transcrição e colaboram para o discurso musical.

Outra adaptação feita foi no trecho correspondente aos últimos compassos da *Valsa*, onde os acordes no acompanhamento são tocados no registro grave do piano, com notação de staccato (Figura 7). Com o objetivo de se aproximar dessa sonoridade, e, ao mesmo tempo, dotar essa parte de uma natureza idiomática, optou-se por adicionar a notação de pizzicato (Figura 8). Realizar só na repetição foi uma decisão motivada pelo fato de o trecho ser tocado duas vezes, já que, dessa forma, destaca-se o final, gerando uma pontuação e um repouso mais convincentes.

Figura 7 – Compassos 66 a 73 da *Valsa Op. 13 No. 2*, de Nepomuceno, edição de Cesar Bonan



Fonte: site do Musica Brasilis - <https://musicabrasilis.org.br/>

Figura 8 – Compassos 67 a 73 da transcrição própria da *Valsa Op. 13 No. 2*, de Nepomuceno, para duo de violões



Viol. 1

Viol. 2

67

rubato

sf

a tempo

pizz.-----
(na repetição)

Fonte: Autor

Na partitura, o andamento notado é de semínima pontuada a 80 bpm. Contudo, diversas interpretações da valsa, como a dos pianistas Arnaldo Estrella⁵ e a de Brenno Lima,⁶ abordam-na a um andamento que chega a, aproximadamente, 50 bpm, quase metade do escrito na partitura original, resultando em uma versão mais tranquila, lírica e expressiva da *Valsa*. Tendo em vista a frequência com a qual a obra é executada em andamento mais lento que o indicado por Nepomuceno, do resultado artístico positivo dessa mudança, e da facilitação que ela causa na execução da transcrição, decidiu-se por notar, entre parênteses, semínima pontuada a 50 bpm ao lado da notação de 80bpm, equivalente ao texto original (Figura 2).

Considerações finais

A *Valsa Op.13 No.2*, de Alberto Nepomuceno, encaixa-se adequadamente quando transcrita para a formação duo de violões, tanto pela sua divisão clara entre melodia e acompanhamento, quanto pela sua natureza contida no âmbito textural e tessitural.

A transcrição foi feita tendo em vista o pioneirismo do material produzido e a forma positiva que ela contribui para a lacuna no repertório para duo de violões e, como um todo, de obras para violão brasileiras do final do século XIX, em especial as de Nepomuceno. Tomando por base o conhecimento acumulado proveniente da longeva tradição transcricional para violão, gerou-se um material que busca obter um produto final que concilia o respeito ao texto original e uma abordagem idiomática.

⁵ Performance disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=sszoEkZQnc4>

⁶ Performance disponível no link: <https://youtu.be/oEgOOIidBpE>

Referências

- ALFONSO, Sandra Mara. *O Violão: da marginalidade à academia*. Uberlândia: EDUFU, 2009. 576 p.
- ANTUNES, Gilson. Gilson Antunes – Aula sobre Ligados. 2016. 6 min. Disponível em: <https://youtu.be/YKUg3RLbTy8> Acesso em: 17 de jun. de 2022
- Associação de Violão do Rio apresenta recital Nicolas de Souza Barros. [s.n.], 2013. Disponível em: https://concertino1.websiteseuro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=5287&Itemid= Acesso em: 22 de maio de 2022
- BARBEITAS, Flavio. As canções de Alberto Nepomuceno e sua transcrição para violão: um caso de confluência entre performance e musicologia. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, UDESC. *Anais[...]*. Florianópolis: [s.n.], 2005. p. 1239-1243.
- CORREA, Sérgio Nepomuceno Alvim. Alberto Nepomuceno - Catálogo Geral. Ed. FUNARTE. 1996.
- GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.
- GLOEDEN, Edelson; PEREIRA, Marcelo Fernandes. Do maldito ao erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Composição: Revista de Ciências Sociais da UFMS*, Campo Grande, v. 6, n. 10, p. 68-91, jun. 2012.
- MORAIS, Luciano. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. São Paulo, 2007. 204 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- NEPOMUCENO, Alberto. *4 Peças Lyricas: Valsa Op. 13 No. 2, para piano*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & Cia, 1895. Partitura. 2 páginas. Disponível em [https://imslp.org/wiki/4_Peças_Lyricas%2C_Op.13_\(Nepomuceno%2C_Alberto\)](https://imslp.org/wiki/4_Peças_Lyricas%2C_Op.13_(Nepomuceno%2C_Alberto)) . Acesso em: 22 de maio de 2022.
- NEPOMUCENO, Alberto. *Quatro peças líricas: Valsa Op. 13 No. 2, para piano*. [s.n.]: Musica Brasilis, [s.n.]. Partitura. 2 páginas. Disponível em <https://musicabrasilis.org.br/partituras/alberto-nepomuceno-quatro-pecas-liricas> . Acesso em: 12 de junho de 2022.
- RODRIGUES, Pedro João. *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico*. Aveiro, 2011. 444 p. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.
- TANENBAUM, David. "Scarlatti and the Transcription Process". *Guitar Player*, [s.n.], v. 20, n. 9, p. 90-91, 149, set. 1986.
- WOLFF, Daniel. *Transcribing for Guitar: a Comprehensive Method*. Nova Iorque, 1998. 328 p. Tese (Doutorado em Música). Manhattan School Of Music, Nova Iorque. 1998.
- ZANON, Fábio. *Domenico Scarlatti –30 Sonatas; violão*. Pacific: Mel Bay Publications, 2012. Partitura. 101 p.