



Uma transcrição para piano da Sonata opus 77 *Omaggio a Boccherini* de Mario Castelnuovo-Tedesco

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Daniela Lucatelle Bartoloni
Universidade Estadual de Campinas
daniela.lucatelle@gmail.com

Gilson Uehara Gimenes Antunes
Universidade Estadual de Campinas
gilson.violao@gmail.com

Resumo. Este trabalho traz o processo de transcrição para piano da obra Sonata opus 77 *Omaggio a Boccherini*, de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), escrita originalmente para violão. Junto à transcrição é feita uma apresentação sobre o uso da transcrição na História da Música, análise de obras para violão já transcritas para o piano, bem como um breve contexto biográfico sobre o compositor Castelnuovo-Tedesco e sobre a obra escolhida para a transcrição. Através de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa buscamos discutir as possibilidades de escrita para piano e para violão, e como o diálogo entre elas pode ampliar as ferramentas composicionais utilizadas.

Palavras-chave. Piano, Transcrição, Violão, Castelnuovo-Tedesco.

Title. Transcription for Piano and Performance of Sonata Opus 77 *Omaggio a Boccherini* by mario Castelnuovo-Tedesco

Abstract. This work presents the process of transcription for piano of the work Sonata opus 77 *Omaggio a Boccherini*, originally composed for guitar by Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Along with the transcription, there is a presentation about the use of transcription in the History of Music, analysis of works for guitar already transcribed for the piano, as well as a brief biographical context about the composer Castelnuovo-Tedesco and the work chosen for transcription. Through a bibliographical research with a qualitative approach, we sought to discuss the possibilities of writing for piano and guitar, and how the dialogue between them can expand the compositional tools used.

Keywords. Piano, Transcription, Guitar, Castelnuovo-Tedesco.

Introdução

No século XX assistimos a ascensão e consolidação do violão nas salas de concerto, movimento iniciado no século anterior com o desenvolvimento do instrumento por Antonio Torres (1817-1892), passando pelos compositores Francisco Tárrega (1852-1909) e seus

discípulos, Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), atingindo o seu ápice com o violonista Andrés Segovia e compositores como, Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Turina (1882-1949), Manuel Ponce (1882-1948) e Mario Castelnuovo-Tedesco.

Antonio Torres, luthier espanhol, foi quem desenvolveu o violão moderno, tal qual conhecemos hoje. A partir da guitarra romântica Torres desenvolveu novo formato e dimensões da caixa acústica trazendo a melhora da qualidade sonora do instrumento, tanto em volume como em timbre.

Francisco Tárrega trouxe o desenvolvimento da técnica violonística. Além de suas composições, fez transcrições de obras de Frédéric Chopin (1810-1849), Felix Mendelssohn (1809-1847) e Robert Schumann (1810-1956). Seus discípulos, Llobet e Pujol também seguiram o mesmo caminho, buscando a difusão do violão moderno.

Mas foi com Andrés Segovia que o violão finalmente atingiu o *status* de instrumento solista, ganhando espaço através da encomenda de novas obras a compositores não violonistas. A parceria que mais rendeu frutos foi justamente com Mario Castelnuovo-Tedesco.

Castelnuovo-Tedesco: dados biográficos

Castelnuovo-Tedesco, compositor italiano nascido em Florença em 1895 foi um dos compositores mais prolíficos do século XX. Suas obras contemplam diferentes instrumentos e formações, tais como piano, violino, violão, música de câmara, concertos, óperas, entre outros.

Filho de um banqueiro e de uma pianista, a quem deve a sua iniciação ao piano, aos 12 anos ingressa no Conservatório Luigi Cherubini onde passa a ter aulas de piano e composição com Edgardo Del Valle (1861-1920). Desta época temos suas primeiras composições, trazendo como temática recorrente o amor pela sua terra, como *Cielo di Settembre* (1910), *Primavera Fiorentina* (1911), ambas para piano. Estas primeiras obras demonstram o interesse de Castelnuovo-Tedesco pela música de Claude Debussy (1862-1918).

O estilo impressionista não agradava a Del Valle, o que levou Castelnuovo-Tedesco a ter aulas de composição com Ildebrando Pizzetti (1880-1968). E foi através de Pizzetti que o compositor Alfredo Casella (1883-1947), que fazia parte da *Società Italiana di Musica*,

mais tarde *Società Nazionale di Musica Moderna*, passou a admirar o trabalho de Castelnuovo-Tedesco e a patrocinar sua carreira internacional, através de concertos e publicações de suas obras.

Castelnuovo-Tedesco também teve a oportunidade de conviver e trabalhar com grandes nomes do cenário musical de sua época, como os compositores Giacomo Puccini (1858-1924) e Manuel de Falla (1876-1946) e grandes instrumentistas como o pianista Walter Gieseking (1895-1956) e o violinista Jascha Heifetz (1901-1987).

Heifetz, em passagem pela Itália, conheceu Castelnuovo-Tedesco e, demonstrando sua admiração pelo compositor, perguntou-lhe se havia alguma peça para violino. Castelnuovo-Tedesco lhe ofereceu seu *Concerto Italiano* (1924), o qual Heifetz apresentou em Nova York. Em agradecimento, Tedesco ofereceu um novo concerto, mas Heifetz desejava uma peça brilhante que demonstrassem técnica e lirismo:

Não é necessário compor um novo concerto, porque eu quero tocar o antigo. Eu gostaria de ter uma peça para violino e piano, com a intenção de tocar nos últimos quinze minutos do meu programa. (Otero, 1999, 38)

O resultado foi o rondó *The Lark* (1931), obra que Heifetz tocou inúmeras vezes.

Com a aproximação da II Guerra Mundial, Castelnuovo-Tedesco, que era de família judia, passou a sofrer censura, tendo concertos com suas obras cancelados. Maestros e instrumentistas também evitam o contato com o compositor. Diante desse cenário, Tedesco não vê alternativa senão deixar a Itália. Em julho de 1939 ele parte com sua esposa e filhos para os Estados Unidos. A partir de 1940 passa a trabalhar compondo para a indústria cinematográfica, sendo na maioria das vezes não creditado por seu trabalho. Também lecionou até o fim da vida no *Los Angeles Conservatory of Music*. Teve entre seus alunos Henry Mancini (1924-1994), John Williams (1932) e Andre Previn (1929-2019).

Além de compositor, Castelnuovo-Tedesco era crítico e ensaísta. Colaborou com importantes publicações como a revista *La critica musicale* (1920-1923) e *Il pianoforte* (1922-1925). Era grande admirador de William Shakespeare e Marcel Proust, demonstrando seu grande interesse por ambos em suas obras. Sobre Proust disse:

Eu aprendi mais dele do que de outros compositores, Proust alcançou a “reconstrução” de um vasto e poderoso organismo, sólido na sua arquitetura e denso em seu significado. (...) A Marcel Proust ofereço toda minha



gratidão como um de meus mestres e, mais do que isso, um de meus mestres da música. (Otero, 1999, 39)

Sua obra apresenta algumas particularidades onde ele demonstra seus interesses através de temas regulares, como o amor por sua terra natal, em *Il raggio verde* (1916). Aos 14 anos compôs 3 suítes para piano: *Suite nello stile Italiano*, *English Suite* e *Suite Francese*. A recriação de formas barroca e clássica aparecerá em outras obras. Mais adiante surgem as obras com cunho religioso, como *Evangélion: the story of Jesus*, *The Book of Proverbs*, e *The Stories of Joseph*, entre outras.

Também transformou em música muitas obras de *Shakespeare*, como *Il Mercante di Venezia*, uma ópera em três atos; *Shakespeare Sonnets*, para coro e piano; e uma *Overture to a Midsummer Night's Dream*, cuja estreia foi feita pela *NBC Symphony*, regida por Arturo Toscanini (1867-1957). Sobre Shakespeare escreveu em seu ensaio *Music and Poetry – Problems of a song-writer* (1944):

Em Shakespeare encontrei meu ideal, a maior das riquezas humanas, a maior profundidade psicológica, unida com a mais completa e variada poesia. Frequentemente me perguntam se, ao adaptar Shakespeare para música, estive preocupado com considerações históricas – isto é, compor música ao modo Elisabetano. A resposta é ‘não’, pois Shakespeare parece-me o mais vivo e o mais moderno, o mais eterno e universal de todos os poetas (mais ainda que Dante), sinto-o como sendo um ‘contemporâneo’.

Castelnuovo-Tedesco obteve grande êxito em seus trabalhos, mas a sua parceria com Andrés Segovia foi o seu maior triunfo. Escreveu mais de uma centena de obras onde o violão é elevado ao *status* de protagonista. Deixou um repertório bastante abrangente com obras para violão solo, duo de violões, formações camerísticas, concertos entre outras. Graças a Segovia, Castelnuovo-Tedesco se firmou como importante referência no cenário violonístico mundial.

A relação colaborativa entre Castelnuovo-Tedesco e Segovia

Castelnuovo-Tedesco conheceu Segovia no Festival de Música Contemporânea de Veneza em 1932. O violonista estava acompanhando Manuel de Falla. Apesar de Segovia ter expressado a sua admiração por Castelnuovo-Tedesco, não houve tempo para conversarem

sobre violão. No último dia, Segovia encontra Clara Castelnuovo-Tedesco, no *vaporetto* e finalmente encomenda uma obra ao compositor. Castelnuovo-Tedesco responde:

Caro Segovia: Seria um grande prazer escrever algo para você, pois já tive oportunidade de te admirar muitas vezes, mas devo confessar que eu não sei sobre o seu instrumento e não tenho a mais remota ideia de como compor para ele. (Otero, 1999, 41)

Então Segovia lhe envia uma nota dizendo como o violão é afinado e inclui duas peças: *Variações sobre um tema de Mozart*, de Fernando Sor (1778-1839) e *Variações e fuga sobre “La folia”*, de Manuel Ponce para que Castelnuovo-Tedesco possa entender as dificuldades técnicas e de escrita do violão. Após estudo das peças o compositor decide por seguir as obras indicadas por Segovia e compõe *Variazioni attraverso i secoli*, onde ele apresenta os períodos barroco, romântico e século XX nas variações através de uma *chacona*, *duas valsas* e um *foxtrot*. E assim tem início uma das parcerias mais frutíferas da música no século XX. A estreia da peça aconteceu em Florença, em abril de 1934. Após o concerto, Segovia disse a Castelnuovo-Tedesco que gostaria de uma peça de grande importância, uma sonata em quatro movimentos, lembrando o compositor que Luigi Boccherini (1743-1805) era um grande admirador do violão:

[...] o compositor italiano Luigi Boccherini (1743-1805) tinha sido um grande admirador de guitarra e sugeriu a Mario que compusesse uma obra em sua homenagem. ‘Gostaria de ter uma obra de importância’, disse Segovia, ‘uma sonata em quatro movimentos’. Castelnuovo-Tedesco gostando da ideia compôs sua sonata ‘Omaggio a Boccherini’ opus 77 para violão. (Otero, 1999, 44)

Até o final da década de 1930 Tedesco escreve mais duas obras, sendo, a pedido de Segovia: *Capriccio diabolico*, uma homenagem a Paganini, onde desta vez faz uso do tema já conhecido “*Campanella*” de seu segundo concerto para violino. E em agradecimento a amizade de Segovia, o *Concerto in Re op.99*, para violão e orquestra. Um concerto clássico na forma, com três movimentos. Essa é a última obra que Tedesco escreveu para violão antes de deixar a Itália rumo aos Estados Unidos.

Com esse concerto se encerra o período italiano de composições para violão. Gilardino (p. 46) divide a produção violonística de Tedesco em três períodos: 1) de 1932 a 1939; 2) de 1943 a 1958; 3) de 1958 a 1968.

Após sua chegada aos Estados Unidos, volta a escrever para violão novamente

somente em 1943. Desta vez escreve para violão e orquestra de câmara a obra *Sérénade op.188*. Fazem parte deste período a *Tonadilla sobre o nome de Andrés Segovia, Concerto nº 2 em Dó, Quintet for guitar and strings* e a *Fantasia opus 145 para violão e piano*, obra esta dedicada a Andrés Segovia e sua esposa, a pianista Paquita Madriguera.

Em seu terceiro período estão os grandes conjuntos de obra, como os *24 Caprichos de Goya opus 195* (1962), *Les Guitarres Bien Tempérées, 24 prelúdios e fugas para dois violões opus 199* (1962), *Platero y Yo, para narrador e violão opus 190* (1960).

Também pertence a essa época seu *Concerto em Mi para dois violões e orquestra opus 201* (1962), cuja estreia foi realizada pelo *Duo Presti-Lagoya e Toronto Symphony Orchestra* em 1962.

A obra para violão de Castelnuovo-Tedesco tem caráter neoclássico e neorromântico, além de referências a música espanhola. Por não ser violonista, suas primeiras obras foram escritas a luz das orientações de Segovia, ou seja, seguindo seus moldes e interesses. O violonista gostou tanto que incorporou a produção de Tedesco ao seu repertório de concerto.

A princípio Castelnuovo-Tedesco escrevia com frequência para Segovia a fim de discutir a escrita para violão. Segovia então respondia com sugestões e ajustes. Com o passar do tempo, Segovia começou a fazer alterações sem consultar Castelnuovo-Tedesco, para atender sua técnica e gosto musical.

A quantidade (mais de cem obras) e a qualidade de suas obras para violão não deixam dúvida sobre a importância de Tedesco para o instrumento no século XX. Apesar de seu esforço para compreender o idioma violonístico, Castelnuovo-Tedesco deixa transparecer um certo sotaque pianístico em suas obras. Mas a sua contribuição para o enriquecimento da literatura violonística é um marco importante do violão no século XX. Sua colaboração com Segovia consolidou a relação compositor e intérprete, fomentando a cadeia de encomendas de obras, composição, edição, performance e gravação.

Reflexões acerca da transcrição para piano de obras originais para violão

As transcrições fazem parte da História da Música, especialmente com o surgimento e desenvolvimento de novos instrumentos as obras eram adaptadas com o intuito de explorar as novas possibilidades. Ao longo do tempo, compositores como Bach, Liszt e Ravel, entre outros, fizeram uso de transcrições.

Segundo Hinson, transcrição é a adaptação de uma composição para um instrumento diferente do original, por exemplo, música vocal para instrumentos, obras para piano para orquestras, uma prática que teve início na Música Ocidental no século XIV (HINSON, 1990 p.ix).

A palavra transcrever tem origem latina, *transcribere*, onde *trans* significa mudar/mover e *scribere*, escrever. Ou seja, transcrever em música seria o ato de pegar uma obra original de um instrumento e mudar para outro, sem alterar a sua essência, fazendo apenas mudanças necessárias a fim de realçar as características originais.

Samuel Adler em *The Study of Orchestration* traz a seguinte definição:

Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro. Já o arranjo, envolve mais de um processo de composição, uma vez que o material previamente existente pode ser não mais que uma melodia ou mesmo parte de uma melodia para a qual o arranjador deve suprir uma harmonia, contraponto e às vezes até mesmo o ritmo. (p. 512)

As transcrições sempre estiveram presentes no repertório do piano. Como exemplos, podemos citar desde Bach (1685-1750), que transcreveu para cravo Concertos de Vivaldi (1678-1741) e Telemann (1681-1767); Beethoven (1770-1827), e sua *Grosse Fugue* Op. 133, original para quarteto de cordas, onde o próprio compositor a transcreveu para piano a quatro mãos; Liszt (1811-1886) e suas transcrições das nove sinfonias de Beethoven. As transcrições para piano eram uma forma de levar ao público obras que eles não teriam acesso, além de explorar as possibilidades do piano.

No caso de Liszt, suas transcrições tinham como objetivo principal a ideia de poder realizar uma obra orquestral através apenas de um recital solo de piano (*Le Concert, c'est moi!*). O piano teve um grande desenvolvimento ao longo do século XIX, e eram comuns as transcrições de obras para que as pessoas pudessem tocar nas suas casas, principalmente Árias de Ópera.

Segundo Tim Blanning, a manufatura de pianos aumentou mais de cem vezes nas primeiras décadas do século. Outro tipo de adaptação para piano que se tornou cada vez mais comum nesta época foram as reduções da parte de orquestra de um Concerto para instrumento solista, para fins de ensaio ou para quando não fosse possível contar com uma orquestra, ação esta que também ocorria nos primeiros ensaios de uma Ópera.

Como outro exemplo de transcrição, temos os 12 estudos para violão de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), obra obrigatória no repertório de todo violonista, seja ele estudante ou já

profissional. A obra já recebeu duas transcrições para piano, sendo a primeira feita pelo pianista José Vieira Brandão (1911-2002), que trabalhou como secretário de Villa-Lobos. Ele também transcreveu e editou os *Cinco Prelúdios* para piano. Há também duas outras obras importantes do repertório violonístico que foram transcritas para piano pelos próprios compositores: *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla (1876-1946) e *Quatre Pièces Brèves* de Frank Martin (1890-1974).

No âmbito do violão, o uso de transcrições veio principalmente por uma busca de ampliação do repertório para o instrumento que se iniciou no século XIX e percorreu o século XX, sendo muitas dessas transcrições vindas de obras originais para piano. No século XIX o violão estava bastante eclipsado pela ampliação das orquestras e ascensão do piano. Com seu pequeno volume sonoro, o violão acabou por ficar de lado dentro do panorama da música de concerto. Era preciso uma renovação conceitual para que houvesse um ressurgimento do instrumento e aí entraram em ação os espanhóis Francisco Tárrega (1852-1909) e Antonio Torres (1817-1892).

O luthier Torres desenvolveu um novo tipo de construção do instrumento, que permitiu que o violão tivesse mais volume e projeção, que ainda não era capaz de competir com o piano, pelo menos permitia que houvesse concertos de violão em salas um pouco maiores. Já Tárrega trabalhou na elaboração de uma nova técnica para este novo instrumento e na ampliação do repertório através de novas composições e também transcrições. Esta adaptação de obras para outros instrumentos tinha como objetivo demonstrar as possibilidades de escrita para violão. Obras de Beethoven, Chopin, Mendelssohn, e posteriormente dos espanhóis Albéniz e Granados foram transcritas para violão, demonstrando que este tipo de música poderia ser escrita para o instrumento.

A expansão do repertório do violão no século XX trouxe obras de grande expressividade não só para o instrumento, mas para a música em geral. Segovia deu continuidade a este trabalho de Tárrega fazendo e encomendando transcrições de obras de Bach e Weiss (1687-1750), assim como obras de Albéniz e Granados. Mas Segovia percebeu que precisaria convencer compositores não violonistas a escrever para o instrumento, com o intuito de enriquecer e ampliar o repertório. Assim aconteceu com Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Além de Castelnuovo-Tedesco, ele conseguiu cooptar outros compositores importantes não violonistas como Manuel Ponce (1882-1948), Federico Moreno-Torroba (1891-1982) e Alexandre Tansman (1897-1986). O próprio Villa-Lobos, apesar de ser violonista, havia escrito muito pouco para violão, e da colaboração com Segovia nasceram os 12 Estudos para violão.

Hoje o violão tem um repertório muito mais abrangente do que no início do século XX, e isso despertou o interesse de se trazer parte deste repertório para o piano.

Temos os casos notáveis das transcrições de obras violonísticas de Villa-Lobos para piano, mas isso acontece raramente. Com este trabalho espero contribuir para a ampliação do repertório pianístico através de um diálogo entre as escritas para ambos os instrumentos.

Aspectos e habilidades necessárias para a transcrição

Em sua tese de doutorado, Daniel Wolff descreve as habilidades necessárias para se obter sucesso no trabalho de transcrição:

- Conhecimento profundo de harmonia e contraponto.
- Conhecimento amplo da versão original da obra que está sendo transcrita.
- Familiaridade com uma variedade de técnicas de composição, incluindo atonal, dodecafonismo, técnicas de variação, escrita em fuga, etc.
- Compreensão das características e limitações do(s) instrumento(s) para o qual o trabalho foi originalmente escrito. Estes incluem afinação, tessitura, timbre, capacidade de sustentação e decaimento, efeitos especiais e notação específica.
- Familiaridade com o estilo particular do compositor, incluindo seu idioma harmônico, abertura e duplicações de acordes típicos, etc.

Wolff também recomenda uma boa leitura à primeira vista e fluência em transposição. Estas não são habilidades tão necessárias quanto as listadas acima, mas permitem um entendimento mais rápido do trabalho a ser transcrito.

Alguns aspectos da obra musical se fazem importantes na hora de elaborar uma transcrição. Em sua tese de doutorado, Flávia Pereira lista através de uma observação generalizada de reelaborações musicais os principais aspectos na prática da transcrição. Eles se dividem em dois grupos:

- Aspectos estruturais: estrutura rítmica, estrutura formal, estrutura harmônica e estrutura melódica.



- Aspectos ferramentais: tom/altura, meio instrumental, timbre, sonoridade, textura, articulação de fraseado e dinâmica.

Em seu trabalho, Pereira apresenta alguns exemplos de transcrições para ilustrar as alterações realizadas de acordo com os grupos acima mencionados. Como neste trabalho o objetivo é realizar a transcrição para o piano de uma obra original para violão, vou me concentrar na transcrição dos Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e na análise comparativa feita por Daniel Wolff e Olinda Alessandrini acerca da transcrição feita por José Vieira Brandão. Segundo Pereira, apenas a estrutura harmônica sofreu alterações na transcrição para piano, de acordo com os aspectos estruturais listados. Porém, em se tratando dos aspectos ferramentais, somente o tom/altura não foi modificado. Todo o restante sofreu alterações, em maior ou menor grau. A seguir vamos observar cada um desses aspectos através de exemplos retirados do artigo de Wolff e Alessandrini.

Meio instrumental

A partir da escolha do novo meio instrumental teremos a perspectiva de quais outros conceitos sofrerão mudanças. No caso da transcrição do violão para o piano, o violão apresenta limitações de extensão e possibilidades técnicas. De acordo com Wolff e Alessandrini, as obras escritas originalmente para violão solo tendem a soarem vazias quando executadas em sua escrita original ao piano que teria então somente uma pequena parte de possibilidades de manejo exploradas. (Wolff-Alessandrini, 2007: 56)

No exemplo a seguir do Prelúdio nº 3, Vieira Brandão acrescenta acordes, altera acidentes mudando a harmonia e altera também a fórmula de compasso.



VIOLÃO

Andante *mf* *rall* *a tempo*

PIANO

Andante ♩ = 92 - 100 *mf* *rall. e rit.* *p*

Ex. 1) Prelúdio nº 3 (c. 1 e 2)

Segundo os autores do artigo, Vieira Brandão obteve um resultado híbrido entre arranjo e transcrição.

Timbre

O violão tem um recurso bastante utilizado: os harmônicos. Como solução, Vieira Brandão adicionou uma sequência de acordes menores com sétima. Desse modo, ele buscava mostrar que aquele momento exige uma representação sonora diferente para se aproximar do original.



VIOLÃO
Moderato

PIANO
Lento

U.C. staccatissimo

U.C. cantabile e legato

Ex. 2) Prelúdio nº 4 (c.27 - 28)

Sonoridade

De acordo com Pereira, a sonoridade é explorada tanto no sentido do colorido, quanto de equilíbrio e volume. No Prelúdio nº 1, Villa-Lobos busca imitar a sonoridade da viola caipira. Na sessão B (*Più Mosso*) o arpejo recorrente do acorde de MIM remonta a uma das afinações da viola caipira. Vieira Brandão optou pelo desdobramento do motivo principal em oitavas para obter uma sonoridade mais brilhante, semelhante a da viola. (Wolff e Alessandrini, 2007: 56). O trecho também apresenta uma ampliação da tessitura e da densidade sonora, através da nota Mi sustentada pelo pedal.



VIOLÃO
Più mosso

PIANO
Più mosso (cantabile)

Ex. 3) Prelúdio nº 1 (c. 53 a 55)

Textura

A textura na transcrição para piano de uma obra original para violão não apresenta dificuldades ou grandes obstáculos. No artigo de Wolff e Alessandrini observamos a inclusão de uma nova voz na mão esquerda do piano (vinda das notas pedais da partitura do violão). Vieira Brandão acrescenta um elemento rítmico procurando imitar uma característica natural no violão.

VIOLÃO
Andantino

PIANO
Andantino ♩ = 80

Ex. 4) Prelúdio nº 2 (c. 1 a 3)

Articulação

Quanto à articulação na transcrição do violão para o piano, este último vai soar mais ligado. Tudo vai depender da intenção que se quer apresentar em cada trecho, mais seca e sem pedal, ou mais ligada e sustentada.

Dinâmica

Normalmente mantem-se a mesma dinâmica. Porém é um aspecto flexível e totalmente adaptável ao novo instrumento.

Concluindo, o uso de transcrições sempre esteve presente na História da Música e, através de estudos desses trabalhos é possível dizer que o transcritor não busca uma "tradução literal" daquela obra. Muitas vezes ele faz uso de elementos para realçar a intenção do compositor, ou até mesmo para explorar as possibilidades no novo instrumento. Este trabalho procura, através de comparações, demonstrar os resultados obtidos na transcrição dos Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos. O próprio compositor realizou muitas transcrições de suas obras e também aprovou as transcrições feitas por Vieira Brandão. De acordo com Ferruccio Busoni (1866-1924), renomado pianista, “a execução de uma obra é também uma transcrição e se livremente conduzida ela não mais será acabada conforme o original” (Busoni, 2007:26). Busoni considerava a transcrição de uma obra já existente como uma recomposição, mas não sendo necessariamente inferior. Cook diz:

[...] a teoria atual da performance chega a mesma conclusão a partir da premissa oposta: não há distinção ontológica entre os diferentes modos de execução de uma obra existente, suas diferentes instâncias, porque não há original. (COOK, 2003, 206-207)

A partir da realização da transcrição da obra *Sonata “Omaggio a Boccherini”* de Mario Castelnuovo-Tedesco, busco não só o exercício da reelaboração musical, mas também percorrer o caminho inverso do violão no século XX, onde as transcrições de obras para piano foram um meio de ampliação do repertório. Hoje o violão possui um repertório rico e consolidado que seria muito bem adaptado ao idioma do piano.

A transcrição para piano da Sonata “Omaggio a Boccherini”

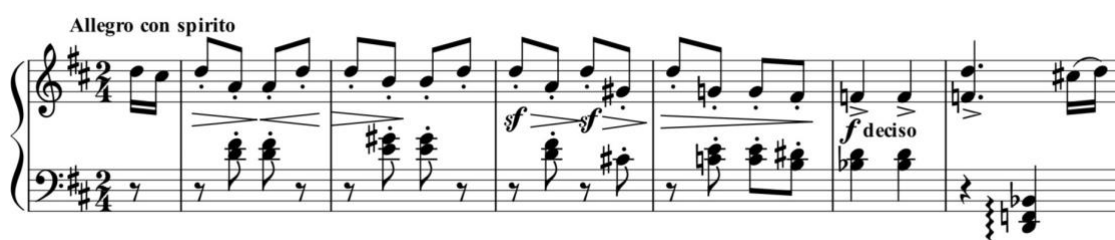
Esta transcrição está sendo feita a partir da edição com revisão de Andrés Segovia, publicada pela Schott. É importante lembrar que o violão é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, o instrumento soa uma oitava abaixo do que está escrito. A transposição para o piano levará em conta a altura real do som do violão.

O primeiro movimento da sonata não apresentou necessidade de grandes alterações. O violão permite o uso de acordes em posição aberta, porém isso pode tornar a execução difícil ou até mesmo inadequada em uma transcrição para o piano. No compasso 6 (Figura 2), o acorde do segundo tempo teve a nota mais grave mantida em sua posição original, movendo-se apenas as duas outras notas para a oitava abaixo. O mesmo foi feito no compasso 127, onde o acorde reaparece.

Figura 1 – Sonata opus 77, I movimento



Figura 2 – Sonata opus 77, I movimento (transcrição)



Outra característica marcante do violão é a execução de determinados acordes de maneira arpejada, mesmo que não haja indicação para tal. Buscando trazer essa característica para o piano e dar mais movimento à peça foram adicionados sinais de arpejos em acordes dos compassos 58 e 60; 74 a 81 (Figura 4); 201 e 203.



Figura 3 – Sonata opus 77, I movimento

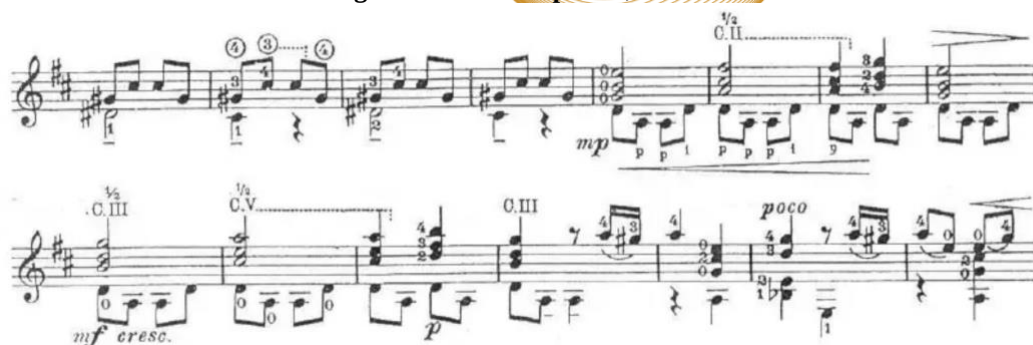
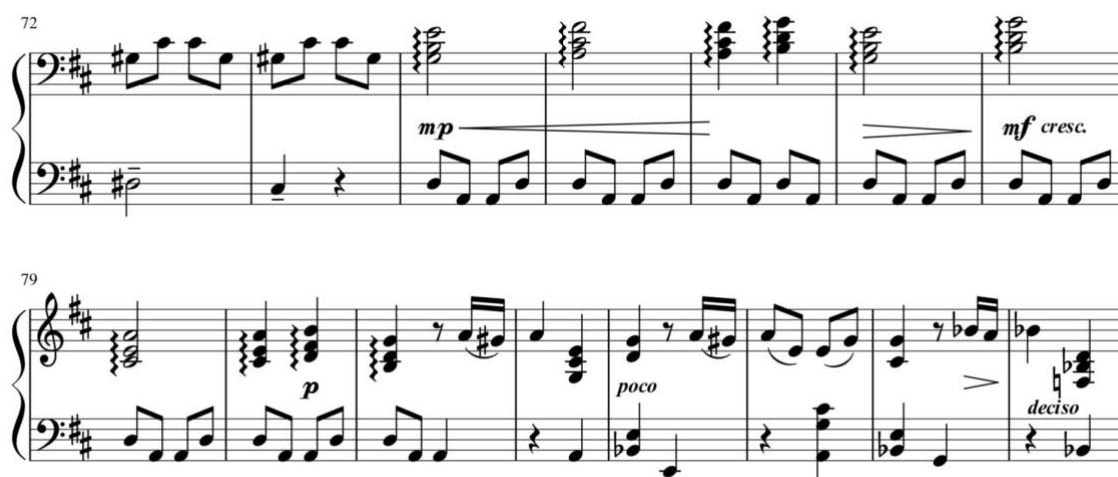


Figura 4 – Sonata opus 77, I movimento (transcrição)



Considerações finais

A transcrição para piano de uma obra original para violão tem se mostrado um trabalho interessante através da observação das características semelhantes dos dois instrumentos e a busca de soluções técnicas e musicais visando a aproximação com o resultado sonoro do violão.

Há uma percepção de que a transcrição do violão para o piano tornará a obra fácil e empobrecida tecnicamente, o que não é verdade. Há uma transferência de dificuldade técnica e, nesta obra especificamente, a principal dificuldade se mostra na interpretação, com indicações detalhadas de dinâmica.

A transcrição completa da sonata encontra-se em estágio avançado e a cada movimento apresenta um aumento significativo da busca por soluções para tornar a execução ao piano viável e um resultado sonoro que represente as ideias escritas pelo compositor.

REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: Norton, 1989.

ALESSANDRINI, Olinda; WOLFF, Daniel. *Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa*. Per Musi, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 54-66.

BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Tradução: Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOTA, João Victor. *A transcrição musical como processo criativo*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2008.

BOYD, Malcon. *The Grove Dictionary of Music and Musicians - Arrangement vol I*. Londres: Macmilan press LTDA, 1980.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario: *Sonata Omaggio a Boccherini*. Edition Schott, 1963.

COOK, Nicholas. *Music as Performance*. In *The Cultural Study of Music*, editado por Clayton, Herbert & Middleton. New York: Routledge, 2011.

GLOEDEN, Edelson. *O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. São Paulo, 1996. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.

GROVE. *Transcription - The Grove Dictionary of Music and Musicians vol XIII*. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, 1980.

HINSON, Maurice. *The Pianist's Guide to Transcriptions, arrangements and paraphrases*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

MEZA PERAZA, Francisco Pavel. *Andrés Segovia's Influence in the Realization of Mario Castelnuovo-Tedesco's Sonata Omaggio a Boccherini, Op. 77: A Comparative Analysis of Tedesco's Manuscript Versus Segovia's Edition*. Tucson, 2020. Tese de Doutorado. University of Arizona.

OTERO, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, f. 84, 1999. 167 p

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical* - Tese de doutorado. São Paulo: ECA - USP, 2011.

THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF MUSIC. USA - 4 Ed.: Michel Kennedy, Oxford University Press, 1996.

VILLA-LOBOS, Heitor. *5 Préludes* (1940). Ed. Max Eschig. 1954.

VILLA-LOBOS, Heitor. *5 Préludes* (1940). Ed. Max Eschig. 1970. (para piano)



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

WOLFF, Daniel. *Transcribing for guitar: a comprehensive method*. Tese de Doutorado. New York: The Manhattan School of Music, 1998.

XXXIV
CONGRESSO DA
ANPPOM

MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:
SUSTENTABILIDADE E PRÁXIS
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024