



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

DANIELA LUCATELLE BARTOLONI

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

*A transcription for piano of the Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini by
Mario Castelnuovo-Tedesco*

CAMPINAS
2024

DANIELA LUCATELLE BARTOLONI

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

A transcription for piano of the Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini by Mario Castelnuovo-Tedesco

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Daniela Lucatelle Bartoloni, e orientada pelo Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes.

CAMPINAS
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B285t Bartoloni, Daniela Lucatelle, 1981-
Uma transcrição para piano da Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini de
Mario Castelnuovo-Tedesco / Daniela Lucatelle Bartoloni. – Campinas, SP :
[s.n.], 2024.

Orientador: Gilson Uehara Gimenes Antunes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Castelnuovo-Tedesco, Mario, 1895-1968. 2. Piano. 3. Violão. 4.
Transcrição musical. I. Antunes, Gilson Uehara Gimenes, 1972-. II.
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III.
Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: A transcription for piano of the Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini by Mario Castelnuovo-Tedesco

Palavras-chave em inglês:

Castelnuovo-Tedesco, Mario, 1895-1968

Piano

Guitar

Musical transcription

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Gilson Uehara Gimenes Antunes [Orientador]

Nahim Marun Filho

Teresinha Rodrigues Prada Soares

Data de defesa: 20-12-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

ODS: 4. Educação de qualidade

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0001-6761-9575>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/9680609440090928>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

DANIELA LUCATELLE BARTOLONI

ORIENTADOR: GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES

MEMBROS:

1- PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES

2- PROF. DR. NAHIM MARUN FILHO

3- PROFA. DRA. TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20.12.2024

DEDICATÓRIA

Ao Fábio e à Helena

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus pais, José Antonio e Ana Maria, pelo amor incondicional e pelo apoio constante ao longo da minha jornada.

Agradeço ao meu marido, Fábio, por sua ajuda inestimável e apoio, que foram fundamentais para a realização deste trabalho.

À minha filha, Helena, por me inspirar e lembrar a importância de sonhar e seguir em frente, meu muito obrigada.

Agradeço também ao professor Nahim Marun, que, durante a minha graduação, ofereceu orientação e sabedoria essenciais para o meu desenvolvimento e me incentivou a seguir adiante.

Ao meu orientador, Gilson Antunes, cuja orientação e apoio foram essenciais para o desenvolvimento desta dissertação, meu sincero agradecimento.

Agradeço imensamente à banca avaliadora que me acompanhou no exame de qualificação e na banca de defesa.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001. Número do processo 88887.799290/2022-00.

RESUMO

Este trabalho versa sobre uma transcrição para piano da *Sonata Omaggio a Boccherini* op. 77 de Mario Castelnuovo-Tedesco original para violão. No primeiro capítulo, apresentamos o referencial teórico, onde abordamos a relação do compositor com os instrumentos em questão: o piano e o violão. No segundo capítulo abordamos a questão das transcrições para piano de obras originais para violão, refletindo sobre os materiais utilizados, as questões idiomáticas de cada instrumento e qual seria o balanceamento em termos sonoros em que cada instrumento poderia ceder de sua própria natureza instrumental. O terceiro capítulo analisa a transcrição por si só, fazendo a junção dos materiais apresentados no Capítulo 2 e das características do compositor de obras para piano e para violão apresentados no Capítulo 1. Para o apêndice inserimos nossa transcrição para piano da *Sonata Omaggio a Boccherini* a partir do estudo realizado e para o anexo incluímos a partitura da publicação original para violão, com revisão de Andrés Segovia.

PALAVRAS-CHAVE: piano, violão, transcrição musical, sonata, Mario Castelnuovo-Tedesco.

ABSTRACT

This work discusses a piano transcription of Castelnuovo-Tedesco's "*Sonata op.77 Omaggio a Boccherini*" – originally written for guitar. In the first chapter, we present the theoretical framework, where we address the composer's relationship with the instruments in question: the piano and the guitar. In the second chapter, we address the issue of piano transcriptions of original works for guitar, reflecting on the materials used, the idiomatic issues of each instrument and what would be the balance in terms of sound that each instrument could yield from its own instrumental nature. The third chapter analyzes the transcription itself, bringing together the materials presented in Chapter 2 and the characteristics of the composer of works for piano and guitar presented in Chapter 1. In the appendix, we insert our piano transcription of Castelnuovo-Tedesco's "*Sonata op.77 Omaggio a Boccherini*" based on the study carried out and in the annex we include the score of the original publication for guitar, revised by Andrés Segovia.

KEY-WORDS: piano, guitar, musical transcription, sonata, Mario Castelnuovo-Tedesco.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mario Castelnuovo-Tedesco ao piano.....	17
Figura 2 - Mario Castelnuovo-Tedesco (ao centro), Andrés Segovia (à esquerda do compositor) e membros do Quarteto Paganini em 1951.....	20
Figura 3 - Clara Castelnuovo-Tedesco, Heitor Villa-Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco e Arminda Villa-Lobos.....	25
Figura 4 - <i>Prelúdio nº 3</i> , c. 1 e 2.....	27
Figura 5 - <i>Prelúdio nº 4</i> , c. 27 e 28.....	28
Figura 6 - <i>Prelúdio nº 1</i> , c. 53 a 55.....	29
Figura 7 - <i>Prelúdio nº 2</i> , c. 1 a 3.....	30
Figura 8 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 1 a 7.....	33
Figura 9 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 1 a 7.....	33
Figura 10 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 19 a 23.....	34
Figura 11 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 19 a 23.....	34
Figura 12 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 30 a 34.....	35
Figura 13 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 30 a 34.....	35
Figura 14 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 63 a 66.....	36
Figura 15 - Manuel de Falla, <i>Homenaje a Debussy</i> , c. 63 a 66.....	36
Figura 16 - Claude Debussy, <i>La soirée dans Grenade (Estampes)</i> , c. 128 e 129.....	37
Figura 17 - Heitor Villa-Lobos, <i>Estudo 11</i> , c. 1 a 4 (edições Max Eschig, Bal e Brandão).....	38
Figura 18 - Heitor Villa-Lobos, <i>Estudo 11</i> , c. 14 a 18 (edições Max Eschig, Bal e Brandão).....	39
Figura 19 - Heitor Villa-Lobos, <i>Estudo 11</i> , c. 52 a 55 (edições Max Eschig, Bal e Brandão).....	41
Figura 20 - Mario Castelnuovo-Tedesco, <i>Sonata Omaggio a Boccherini</i> , 2º movimento.....	44
Figura 21 - Manuel de Falla, Danza nº1 de <i>La Vida Breve</i>	45
Figura 22 - <i>Sonata Omaggio a Boccherini</i> , 3º movimento.....	45

Figura 23 – Luigi Boccherini, <i>Minueto do Quinteto nº5 opus 11</i>	46
Figura 24 - Programa do recital de Andrés Segovia no Wigmore Hall em Londres, 30 de maio de 1935.....	47
Figura 25 - Capa do manuscrito da <i>Sonata Omaggio a Boccherini</i>	48
Figura 26 - <i>Sonata opus 77</i> , I movimento, c. 6 (edição Max Eschig e transcrição para piano).....	51
Figura 27 - <i>Sonata opus 77</i> , I movimento, c. 74 a 81 (edição Max Eschig e transcrição para piano).....	52
Figura 28 - <i>Sonata opus 77</i> , I movimento, c. 214, 215 e 216 (edição Schott e transcrição para piano).....	53
Figura 29 - <i>Sonata opus 77</i> , I movimento, c. 1 a 8 (manuscrito, edição Schott e transcrição para piano).....	54
Figura 30 - <i>Sonata opus 77</i> , I movimento c. 15 e 23 (manuscrito, edição Schott e transcrição para piano).....	56
Figura 31 - <i>Sonata opus 77</i> , I movimento, c. 35 (manuscrito, edição Schott e transcrição para piano).....	57
Figura 32 - <i>Sonata opus 77</i> , II movimento, c. 1 (edição Schott e transcrição para piano).....	58
Figura 33 - <i>Sonata opus 77</i> , II movimento, c. 15 (edição Schott e transcrição para piano).....	59
Figura 34 - <i>Sonata opus 77</i> , II movimento, c. 41 e 42 (edição Schott e transcrição para piano).....	59
Figura 35 - <i>Sonata opus 77</i> , II movimento, c. 75 e 82 (edição Schott e transcrição para piano).....	60
Figura 36 - <i>Sonata opus 77</i> , II movimento, c. 10 e 12 (manuscrito, edição Schott e transcrição para piano).....	61
Figura 37 - <i>Sonata opus 77</i> , III movimento, c. 1 a 3 (manuscrito, edição Schott e transcrição para piano).....	62
Figura 38 - <i>Sonata opus 77</i> , III movimento, c. 56 e 57 (edição Schott e transcrição para piano).....	63
Figura 39 - <i>Sonata opus 77</i> , IV movimento, c.13 a 20 (edição Schott e transcrição para	

piano).....	63
Figura 40 - <i>Sonata opus 77</i> , IV movimento, c. 28 e 32 (edição Schott e transcrição para	
piano).....	64
Figura 41 - <i>Sonata opus 77</i> , IV movimento, c. 73 e 74 (edição Schott e transcrição para	
piano).....	65
Figura 42 - <i>Sonata opus 77</i> , IV movimento, c.143 e 147 (manuscrito, edição Schott e transcrição para	
piano).....	65

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Capítulo 1: Mario Castelnuovo-Tedesco e sua obra para violão e para piano.....	15
1.1 Castelnuovo-Tedesco: dados biográficos.....	16
1.2 A relação colaborativa entre Castelnuovo-Tedesco e Segovia.....	19
1.3 Características na obra para violão de Castelnuovo-Tedesco.....	21
Capítulo 2: Reflexões acerca da transcrição para piano de obras originais para violão.....	23
2.1 Aspectos e habilidades necessárias para a transcrição.....	25
2.2 Elementos utilizados em transcrições para piano de obras para violão.....	31
2.3 Exemplos de obras para violão transcritas para piano.....	32
Capítulo 3: A transcrição para piano da <i>Sonata Omaggio a Boccherini</i>.....	43
3.1 A Sonata.....	43
3.2 Critérios para a realização da transcrição.....	49
3.3 A transcrição.....	50
Considerações Finais.....	67
Referências.....	69
Apêndice.....	71
Transcrição para piano da <i>Sonata Omaggio a Boccherini</i>	72
Anexo.....	95
<i>Sonata Omaggio a Boccherini</i> (original para violão, de Castelnuovo-Tedesco).....	96

INTRODUÇÃO

Meu contato com o universo do violão teve início em 2004, quando, convivendo com amigos violonistas, passei a conhecer novos compositores e suas obras, que gradualmente integraram minha escuta musical. Em 2008, juntamente com o violonista Fábio Bartoloni – atualmente meu esposo – iniciamos os primeiros esboços de um duo de violão e piano. Esse projeto se consolidou em 2013, ano em que fomos contemplados com o Programa de Ação Cultural (ProAC). Nesse contexto, gravamos nosso primeiro CD, no qual registramos a obra que marcou o início de nossa trajetória como duo: a *Fantasia* para piano e violão, de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Foi a partir desse contato que se despertou meu interesse pelo compositor, até então pouco conhecido por mim.

Com a formação do duo, passamos a trabalhar com repertório original para essa instrumentação, bem como com a encomenda de novas obras. Posteriormente, ampliamos nosso escopo de atuação para incluir transcrições. Em 2016, realizamos nossa primeira transcrição, escolhendo a obra *Bachianas Brasileiras nº 1* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), originalmente composta para orquestra de violoncelos. Na mesma época, tomei conhecimento das transcrições realizadas pela pianista sérvia Julija Bal dos *Estudos para violão* de Villa-Lobos. Esse contato motivou-me a aprofundar as pesquisas sobre as transcrições de José Vieira Brandão (1911-2002) dos *Cinco Prelúdios para violão*, bem como a buscar novas possibilidades de transcrição de obras do repertório violonístico para o piano. Nesse contexto, surgiu meu interesse pela *Sonata Omaggio a Boccherini*, de Castelnuovo-Tedesco, um compositor cujo instrumento principal era o piano, mas cuja contribuição para o repertório violonístico se mostrou extensa e significativa.

Mario Castelnuovo-Tedesco foi um compositor italiano que dedicou grande parte de sua extensa obra ao violão, incluindo diversas obras solo, música de câmara variada com o instrumento e Concertos para violão e duo de violões e orquestra. Apesar disso, não era violonista e faz parte de um rol de compositores atraídos a escrever para o instrumento por meio do contato com o violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987).

Esta dissertação de mestrado trata sobre a minha transcrição para piano de uma obra original para violão, no caso, uma versão/arranjo/transcrição (o termo será abordado na dissertação) da *Sonata Omaggio a Boccherini opus 77* composta originalmente para violão.

Entre algumas das perguntas que podemos levantar estão: 1) É possível fazer uma transcrição para piano de uma obra original para violão, mantendo-se suas características idiomáticas intrínsecas? 2) Quais recursos devemos utilizar para tais transcrições? 3) Seria possível abordar recursos pianísticos

dentro dessa mesma transcrição? 4) Quais recursos violonísticos teriam que ser excluídos para que tais transcrições funcionassem em um novo meio, no caso o piano?

No primeiro capítulo, apresentamos o referencial teórico, no qual utilizamos principalmente o trabalho de Otero (1999). Aqui abordamos a relação do compositor com os instrumentos em questão: o piano e o violão. O capítulo se justifica pela escassez de referências em língua portuguesa sobre o assunto e por como o tema dialoga com o restante do texto.

No segundo capítulo abordamos a questão das transcrições para piano de obras originais para violão, refletindo sobre os materiais utilizados, as questões idiomáticas de cada instrumento e qual seria o equilíbrio sonoro, no qual ambos os instrumentos preservem parte de sua natureza instrumental. Aqui os referenciais teóricos são Wolff (1998) e Pereira (2011).

O terceiro capítulo analisa a transcrição em detalhe, integrando os materiais apresentados no Capítulo 2, especialmente, com as características do compositor de obras para piano e violão discutidas no Capítulo 1.

No apêndice, incluímos nossa transcrição para piano da *Sonata Omaggio a Boccherini*, com base no estudo realizado.

No anexo, apresentamos a partitura original para violão, revisada por Andrés Segovia.

Este trabalho não pretende ser definitivo sobre o tema, limitando-se a refletir sobre a questão da transcrição, um fenômeno comum no violão e, em menor escala, no piano. O objetivo é contribuir para a divulgação e o estudo dessa temática, que pode se expandir em futuras pesquisas. Ficaremos satisfeitos se este trabalho inspirar outros semelhantes, resultando em novos estudos sobre o tema.

CAPÍTULO 1: Mario Castelnuovo-Tedesco e sua obra para violão e para piano

Introdução

No século XX assistimos à ascensão e consolidação do violão nas salas de concerto, movimento iniciado no século anterior com violonistas-compositores como Fernando Sor e Mauro Giuliani, prosseguindo – após algumas décadas de declínio – com o desenvolvimento da construção do instrumento por Antonio Torres (1817-1892) e, principalmente, pelo compositor Francisco Tárrega (1852-1909) e seus discípulos, Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), atingindo o seu ápice com violonistas como Andrés Segovia (1893-1987), Julian Bream (1933-2020) e John Williams (1941) 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 a construção do violão moderno, tal qual conhecemos hoje. A partir da guitarra romântica Torres desenvolveu novo formato e dimensões da caixa acústica trazendo a melhora especialmente na qualidade sonora do instrumento, tanto em volume como em timbre.

Francisco Tárrega trouxe o desenvolvimento da técnica violonística em virtude especialmente desse instrumento, adaptando procedimentos técnico-mecânicos para um novo tipo de repertório. Além de suas composições, fez transcrições de obras de Frédéric Chopin (1810-1849), Felix Mendelssohn (1809-1947) e Robert Schumann (1810-1956), algo que as gerações anteriores praticamente não fizeram. Seus discípulos, Llobet e Pujol também seguiram o mesmo caminho compondo, transcrevendo, dando recitais e, assim, buscando a difusão desse violão moderno.

No século XX, já nas primeiras décadas violonistas na Europa e América do Sul, principalmente, prosseguiram a difusão do instrumento através de recitais. Dentre estes, destacamos o paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) e a argentina María Luisa Anido (1907-1996). Na segunda metade do século, nomes como o espanhol Narciso Yepes (1927-1997) e os já citados Julian Bream e John Williams obtiveram destaque primordial nas principais salas de concerto.

Mas foi com Andrés Segovia que o violão finalmente atingiu o *status* de instrumento solista através de inúmeras turnês por todo o mundo, encomenda de novas obras a compositores não violonistas, transcrições, publicações, gravações de discos e masterclasses em festivais e universidades. Entre as encomendas de obras musicais, uma das parcerias que mais rendeu frutos foi com o

compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco.

1.1 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 *Ciello 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).

Figura 1 – Mario Castelnuovo-Tedesco ao piano. Firenze, 1932.



Fonte: mariocastelnuovotedesco.com

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 demonstrasse 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, p.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 o compositor 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, p.39).

A obra de Castelnuovo-Tedesco 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 da composição para violão em todo o mundo.

1.2 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, este já reconhecido como importante nome da composição. 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, esposa do compositor, num *vaporetto*¹ 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, p.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 a recém-composta *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 para violão no século XX. A estreia da peça aconteceu em Florença, em abril de 1934. Após o recital, 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 da guitarra e (Segovia) 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, p.44)

Até o final da década de 1930 Tedesco escreve mais duas obras a pedido de Segovia, o *Capriccio Diabolico*, uma homenagem a Niccolò Paganini (1782-1840) onde desta vez faz uso do tema já conhecido "*La 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

¹ Embarcação de pequeno porte, típica de Veneza.

Estados Unidos.

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

Figura 2 – Mario Castelnuovo-Tedesco (ao centro), Andres Segovia (à esquerda do compositor) e membros do Quarteto Paganini. Los Angeles, 1951.



Fonte: mariocastelnuovotedesco.com

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 Guitarras 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 à luz das orientações de Segovia, ou seja, seguindo seus moldes e interesses. O violonista gostou tanto que incorporou a produção do compositor 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 Castelnuovo-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.

1.3 Características na obra para violão de Castelnuovo-Tedesco

Castelnuovo-Tedesco, como escrevemos, era primordialmente um pianista, tendo relutado, no início, para compor para o violão. Mesmo assim, suas obras para esse instrumento apresentam algumas características que o diferem de outros compositores da linha Segoviana. É comum, por exemplo, observarmos indicações timbrísticas e de agógica em praticamente todos os compassos, algo que outros compositores que escreveram a Segovia utilizam em menor quantidade. Castelnuovo-Tedesco também utiliza citações de outros compositores, como no caso de *La Campanella* de Paganini no *Capriccio Diabolico* ou da ária popular “j’ai du bom tabac” nas *Variations Plaisantes op.95*.

Castelnuovo-Tedesco também utilizou o violão em contexto camerístico, assim como outros compositores, mas em maior escala, especialmente em ciclos de canções para canto e violão (com destaque *The Divan of Moses-Ibn-Ezra*) e ciclos de prelúdios e fugas para dois violões (*Les Guitares Bien Tempérées op.199*), além de formações inusitadas como flauta, corne inglês e violão em *Eclogues op.206*, oboé, cello e violão na *Ária op.146a* e violão e coro no *Romancero Gitano op.152*.

Outra importante característica desse compositor é a utilização de material artístico extra-musical, especialmente gravuras (como no caso dos *24 Caprichos de Goya*) e literatura (como o livro de Juan Ramón Jiménez no caso de *Platero y Yo* e García Lorca no *Romancero Gitano*). Mas talvez a contribuição composicional mais original de Castelnuovo-Tedesco foi a utilização de um alfabeto para a criação de temas musicais, relacionando cada letra do nome do dedicatário às notas musicais correspondentes a esse alfabeto. No caso do violão, Andrés Segovia, Ernest Calabria, Angelo Gilardino, Jiro Matsuda, Rey de la Torre, Oscar Ghiglia, Hector Garcia, Alirio Diaz, Ernesto Bitetti, Manuel López Ramos, Ruggero Chiesa, Isao Takahashi, Bruno Tonazzi, Siegfried Behrend e Laurindo Almeida receberam obras bastante originais oriundas desse tipo singular de composição.

CAPÍTULO 2: 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, obras foram adaptadas com o intuito de explorar novas possibilidades, sendo que 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. (Adler, 1989, 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 importante do repertório de violonistas, sejam eles estudantes ou profissionais. Essa 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 outras obras importantes do repertório violonístico que foram transcritas para piano pelos próprios compositores, como *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, especialmente, o violão acabou por ficar de lado no panorama da música de concerto daquela época. Era preciso uma renovação conceitual para que houvesse um “ressurgimento” do instrumento e aí entraram em ação os espanhóis Francisco Tárrega e Antonio Torres.

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), por exemplo, assim como 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. Além de Castelnuovo-Tedesco, ele conseguiu cooptar outros compositores

importantes não violonistas como Manuel Ponce, Federico Moreno-Torroba e Alexandre Tansman (1897-1986). O próprio Villa-Lobos, apesar de ser violonista amador, havia escrito muito pouco para violão, e da colaboração com Segovia nasceram os já citados *12 Estudos para violão*.

Figura 3 – Clara Castelnuovo-Tedesco, Heitor Villa-Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco e Arminda Villa-Lobos.



Fonte: Otero, 1998.

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 ainda raramente.

2.1 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, p. 56)

No exemplo a seguir do *Prelúdio nº 3* (figura 4), Vieira Brandão acrescenta acordes, altera acidentes mudando a harmonia e altera também a fórmula de compasso.

Figura 4 – Prelúdio nº 3 (c. 1 e 2)

The image shows two staves of music. The top staff is for Violão (Guitar) in 3/4 time, marked 'Andante' and 'mf'. It features a melody with a crescendo line. The bottom staff is for Piano in 4/4 time, marked 'Andante' with a tempo indication '♩ = 92 - 100' and 'mf'. It features a harmonic accompaniment with a crescendo line. Both staves end with a 'rall.' marking and a 'a tempo' marking.

Fonte: Villa-Lobos. Cinq Préludes (transcrição para piano de J. Vieira Brandão). Ed. Max Eschig. 1970.

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.

Figura 5 - Prelúdio nº 4 (c. 27 e 28)

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Guitar) and Piano. The Violão part is written on a single staff in 3/4 time, marked 'Moderato'. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a 'harm. 8va' marking. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time, marked 'Lento'. It starts with a pianissimo (pp) dynamic and includes markings for 'U.C. staccatissimo' and 'U.C. cantabile e legato'. The score is transcribed for piano from Villa-Lobos's 'Cinq Préludes'.

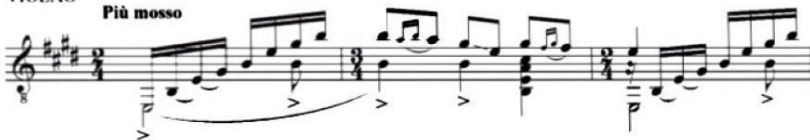
Fonte: Villa-Lobos. Cinq Préludes (transcrição para piano de J. Vieira Brandão). Ed. Max Eschig. 1970.

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, p. 56). O trecho também apresenta uma ampliação da tessitura e da densidade sonora, através da nota Mi sustentada pelo pedal.

Figura 6 - Prelúdio nº 1 (c. 53 a 55)

VIOLÃO *Più mosso*



PIANO *Più mosso (cantabile)*



Fonte: Villa-Lobos. Cinq Préludes (transcrição para piano de J. Vieira Brandão). Ed. Max Eschig. 1970.

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).

Figura 7 - Prelúdio nº 2 (c. 1 a 3)

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Guitar) and Piano. The Violão part is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It starts with a tempo marking of 'Andantino' and a tempo change to 'rit. a tempo' at measure 2. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) in G major and 3/4 time. It also starts with 'Andantino' and changes to 'rit. a tempo' at measure 2. The Piano part includes a 'U.C.' (Uncommon) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The score is for measures 1 to 3 of the Prelúdio nº 2.

Fonte: Villa-Lobos. Cinq Préludes (transcrição para piano de J. Vieira Brandão). Ed. Max Eschig. 1970.

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

O uso de transcrições não busca uma "tradução literal" daquela obra. Muitas vezes o transcritor faz uso de elementos para realçar a intenção do compositor, ou até mesmo para explorar as possibilidades no novo instrumento. 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, pp. 206-207)

A partir da realização da transcrição da obra *Sonata “Omaggio a Boccherini”* de Mario Castelnuovo-Tedesco, busca-se 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, sendo que algumas dessas obras poderiam ser adaptadas ao idioma do piano.

2.2 Elementos utilizados em transcrições para piano de obras para violão

Alguns recursos técnicos e timbrísticos do violão chamam a atenção no momento de realizar uma transcrição para piano. Apesar de trazerem à tona o idiomatismo do violão, as soluções acabam por serem simples. Na *Sonata* de Castelnuovo-Tedesco os elementos idiomáticos que se destacam são o harmônico e o pizzicato, sendo que a maioria deles não se encontra no manuscrito, tendo sido provavelmente adicionados posteriormente por Segovia. Na partitura esses recursos aparecem com as abreviações *pizz.* e *arm.*

Para este trabalho a definição simples de harmônico e pizzicato será suficiente, especialmente no que diz respeito ao resultado sonoro produzido por ambos. Em sua tese de doutorado, Ulloa assim descreve o pizzicato:

O conceito de pizzicato é diferente daquele utilizado pelos instrumentos de arco. No violão, enquanto que o dedo polegar toca com a polpa (sem a participação da unha), o lado externo da palma da mão direita mantém-se sobre o cavalete (onde estão apoiadas as cordas), abafando o som delas, o que resulta num som semelhante ao som da surdina. (Ulloa, 2001, p.65)

Sobre o harmônico, Schneider (1985, p. 135) diz: “em geral, é uma ampliação muito versátil da tessitura e do alcance tímbrico do violão²”. Ou seja, o seu uso serve para alcançar notas que estão além da tessitura do violão ou simplesmente trazer um efeito sonoro diferente.

Ao ouvir algumas gravações da *Sonata* não foi difícil pensar em como transcrever esses efeitos para o piano. Enquanto o pizzicato resulta em um som abafado, o harmônico produz um som brilhante,

² In general, harmonics are a very versatile extension of the guitar’s pitch and timbral range.

etéreo. Ao piano a solução para o pizzicato foi o uso do pedal *una corda* junto com o sinal de *staccato* nas notas. A indicação do uso de harmônico faz a nota soar uma oitava acima do que está escrito. Como no violão o som real é uma oitava abaixo do que está grafado, na transcrição não é necessário escrever esse som uma oitava abaixo e sim mantê-lo na altura original escrita. O emprego do pedal direito do piano (*sustain*) completa o efeito de ressonância da nota.

No capítulo 3 traremos outros exemplos da transcrição das indicações de pizzicato e harmônico desta *Sonata*.

2.3 Exemplos de obras para violão transcritas para piano

O repertório de violão já transcrito para o piano é pequeno, porém significativo. Entre os *Estudos e Prelúdios* de Villa-Lobos, *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla e *Quatre Pièces Brèves* de Frank Martin, selecionei duas obras relevantes para uma análise comparativa entre a versão original e sua transcrição: a *Homenaje a Debussy* e o *Estudo nº 11*. A primeira recebeu transcrição do próprio compositor, enquanto a segunda possuiu duas transcrições: a primeira feita pelo pianista José Vieira Brandão, e a segunda pela pianista sérvia Julija Bal.

Homenaje a Debussy é uma peça emblemática do repertório violonístico. Considerada um marco na escrita para o instrumento no século XX, foi uma encomenda para o periódico *La Revue Musicale*, inteiramente dedicado à memória de Claude Debussy (1862-1918) falecido dois anos antes. Sua importância se dá pelo fato de ter sido escrita por um compositor não violonista e de grande renome da época. A transcrição da obra foi feita concomitantemente com a versão para violão. Em sua tese de doutorado, Herrmann fala sobre as duas versões:

Temos aqui duas versões instrumentais distintas – guitarra e piano – escritas durante o mesmo período de vida do compositor. (...) Na versão para guitarra a data final encontra-se escrita da seguinte forma: “Manuel de Falla, 25 de julho [a] 8 de agosto de 1920”; já na versão para piano a data de fechamento apresenta a seguinte informação: “Granada 8.1920”. Este confronto de informações trouxe à tona alguns dados importantes: da forma conforme apresentado, pode-se inferir que o documento para guitarra seria a primeira versão da obra, facto que contraria alguns trechos dos esboços manuscritos, pois estes se apresentam em duas claves conforme escrita pianística. Podemos argumentar que Falla escreveu a obra ao piano tendo a guitarra em mente e por este motivo, escreveu seus esboços de forma pianística (em 2 claves). Em seguida ele efetuou sua “transcrição” de sua partitura primordial para guitarra. O material dos esboços manuscritos apresenta-se com muitas rasuras e com trechos ambíguos: a escrita foi realizada, ora em 2 claves de Sol e Fá, ora em duas claves de Sol e Sol; em outros trechos foi feita a transcrição direta para uma clave de Sol, conforme escrita tradicional para guitarra. (Herrmann, 2020, pp. 181 e 182)

A transcrição para piano apresenta pouquíssimas alterações apenas para trazer um resultado próximo da execução ao violão. Apesar da obra não ter entrado para o repertório pianístico da mesma forma e com o mesmo destaque que possui ao violão, *Homenaje a Debussy* não perde qualidade ao ser executada ao piano. Fazendo uso do ritmo da habanera e citando Debussy com *La soirée dans Grenade* (de *Estampes*), a peça transita esplendidamente entre os dois instrumentos, trazendo uma fusão do timbre de ambos.

Figura 8 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 1 a 7)



Fonte: M. de Falla. *Homenaje*. Ed. Durand e Cia. 1920.

Figura 9 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 1 a 7)

Mesto e calmo. (♩ = 60)

Ped. (legg. il basso)
(The "soft" pedal should be used even for passages marked *f*)

Fonte: M. de Falla *Homenaje* "pour le tombeau de Debussy". J. & W. Chester. s/d.

Na transcrição para piano, Falla acrescentou apogiaturas em notas da clave de Fá, provavelmente para imitar uma execução arpejada do violão.

Figura 10 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 19 a 23)



Fonte: M. de Falla. *Homenaje*. Ed. Durand e Cia. 1920.

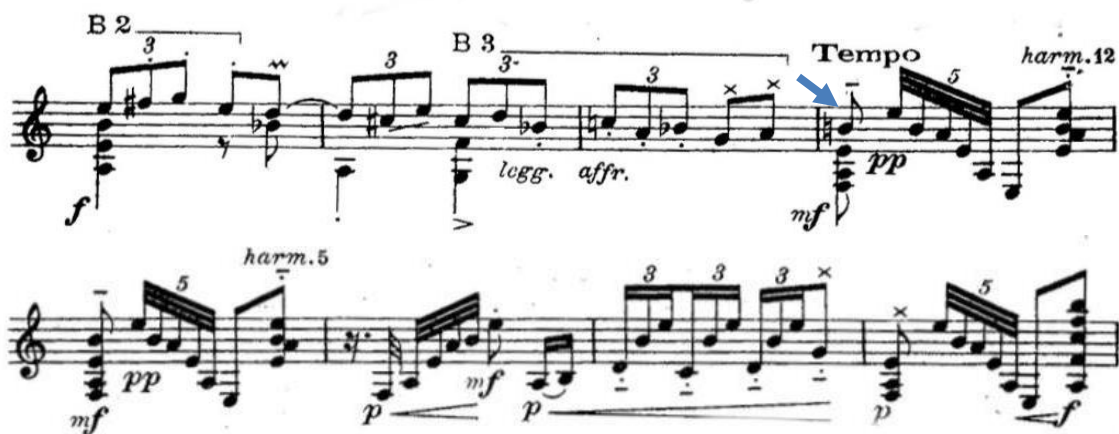
Figura 11 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 19 a 23)



Fonte: M. de Falla *Homenaje* “pour le tombeau de Debussy”. J. & W. Chester. s/d.

Nos compassos 19 e 22 foi acrescentada uma nota a mais no arpejo, sendo essa nota apenas a repetição de uma já existente.

Figura 12 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 30 a 34)



Fonte: M. de Falla. *Homenaje*. Ed. Durand e Cia. 1920.

Figura 13 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 30 a 34)



Fonte: M. de Falla *Homenaje* “pour le tombeau de Debussy”. J. & W. Chester. s/d.

Nos compassos 30 e 31 onde há a indicação de harmônico, Falla mantém a altura escrita das notas.

Figura 14 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 63 a 66)



Fonte: M. de Falla. *Homenaje*. Ed. Durand e Cia. 1920.

Figura 15 – Manuel de Falla, *Homenaje a Debussy* (c. 63 a 66)



Fonte: M. de Falla. *Homenaje "pour le tombeau de Debussy"*. Ed. J. & W. Chester. s/d.

Nos compassos 63 a 66 encontra-se a citação de *La soirée dans Grenade* de Debussy. No compasso 63, Falla altera o sol sustenido grave de semínima para colcheia. Nos compassos 64 e 66 há indicação de arpejos

Figura 16 – Claude Debussy, *La soirée dans Grenade (Estampes)* (c. 128 e 129)
en allant se perdant



Fonte: C. Debussy. *La soirée dans Grenade (Estampes)*. Ed. Henle Verlag, 1988.

Podemos dizer que o compositor preservou as características essenciais da obra, introduzindo apenas ornamentações pontuais, como apogiaturas e sinais de arpejo em determinados acorde.

Para a segunda análise comparativa escolhi o *Estudo nº 11* de Villa-Lobos por ter sido a primeira obra transcrita para piano que tomei conhecimento e acabou se tornando o ponto de partida do meu interesse por transcrições para o piano de obras originais para violão.

Os *12 Estudos para violão* já receberam duas transcrições distintas: a primeira em 1996 pelo pianista José Vieira Brandão que já havia transcrito e publicado os *5 Prelúdios para violão* de Villa-Lobos, com a aprovação do compositor. A transcrição dos estudos encontrava-se incompleta (apenas os estudos de 1 a 8 eram conhecidos) até que em 2018 foram encontrados os estudos de 9 a 12 nos arquivos de Vieira Brandão através do pesquisador Alexandre Dias, criador e diretor do Instituto Piano Brasileiro. E a segunda foi feita pela pianista sérvia Julija Bal, cujo trabalho lhe rendeu o prêmio IBLA na Itália em 2008, e publicada com o apoio da Embaixada Brasileira em Belgrado. As duas transcrições foram feitas a partir da edição publicada em 1953 pela Max Eschig.

Figura 17 – Heitor Villa-Lobos, *Estudo 11* (c.1 a 3)

The image displays three musical staves from Heitor Villa-Lobos' *Estudo 11*. The top staff is a single melodic line in treble clef, 4/4 time, marked **Lent** and **Piu mosso**. It includes the instruction *mf Bien chanté et très expressif dans la corde* and a circled **D**. The middle staff is a piano transcription in bass clef, 4/4 time, marked **Lento** and **cantabile**. It includes a tempo marking **Lento ♩ = + ov - 60**, a dynamic **p**, and a **P.o.d.** marking. The bottom staff is another piano transcription in bass clef, 4/4 time, marked **Lento** and **mf**. It features arpeggiated chords in the right hand and a steady eighth-note bass line. A **8va** marking is at the end.

Fonte: Heitor Villa-Lobos, *Estudo 11*. Ed. Max Eschig. 1954. Transcrição de J. Vieira Brandão. 1996. Transcrição de Julija Bal. 2008.

Logo no início é interessante observar que as transcrições mantêm a linha melódica como no original e cada um traz ideias diferentes: Vieira Brandão faz uso da apogiatura logo na primeira nota, assim como Falla fez na *Homenaje*. Ele também acrescenta sinal de arpejo nos acordes da mão direita. Já Bal inicia a peça com um fá sustenido seguido de um arpejo que culmina na nota lá. Ela segue fazendo uso de arpejos no início de cada compasso.

Figura 18 – Heitor Villa-Lobos, *Estudo 11* (c. 14 a 17)

Animé

Handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos' *Estudo 11*, measures 13 to 18. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *sfz*, *p*, *f*, and *sfz > p*. There are also handwritten annotations in Portuguese, including "Tempo rubato" (Tempo rubato), "Um pouco animé" (Um pouco animé), and "f > p (súbito)" (f > p (súbito)). The measures are numbered 13, 14, 15, 16, 17, and 18. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb and Eb) between measures 14 and 15.

12

Animato

p

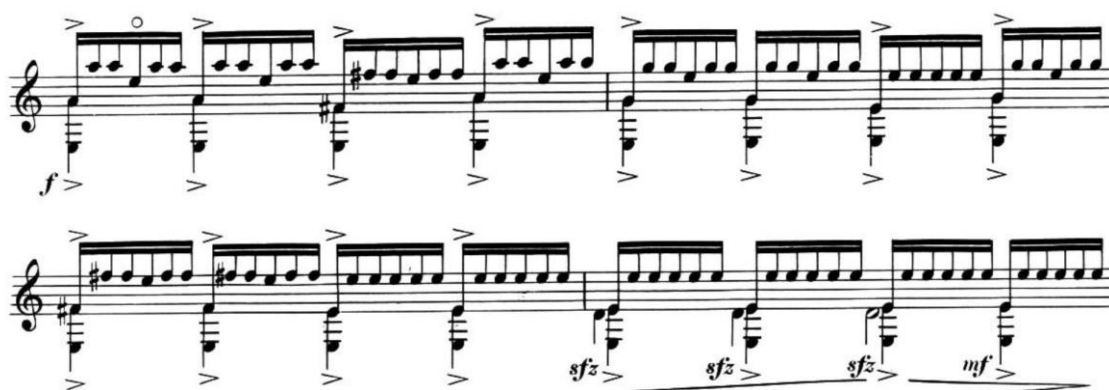
(8)

15

Fonte: Heitor Villa-Lobos, *Estudo 11*. Ed. Max Eschig. 1954. Transcrição de J. Vieira Brandão. 1996. Transcrição de Julija Bal. 2008.

A partir do compasso 13, enquanto Vieira Brandão duplica uma oitava acima as notas dos acordes, Bal mantém exatamente como Villa-Lobos escreveu.

Figura 19 – Heitor Villa-Lobos, *Estudo 11* (c. 51 a 54)



The image shows a handwritten musical score for Heitor Villa-Lobos's *Estudo 11*, measures 52 and 53. It consists of two staves. The top staff (52) features a series of eighth-note chords with accents and a fermata on the first measure. The bottom staff (53) continues the sequence with similar chords, including dynamic markings 'sfz' (sforzando) and 'mf' (mezzo-forte).

Fonte: Heitor Villa-Lobos, *Estudo 11*. Ed. Max Eschig. 1954. Transcrição de J. Vieira Brandão. 1996. Transcrição de Julija Bal. 2008.

Neste trecho Vieira Brandão escreve as quiálteras uma oitava acima e altera a posição da nota mi tornando-a a mais aguda do grupo. A melodia da mão esquerda permanece inalterada. Já Bal transforma o grupo de 6 quiálteras em 5, além de acrescentar uma nota que não aparece no original, criando assim um acorde arpejado. Na clave de Fá a nota mi aparece uma oitava abaixo no primeiro e terceiro tempos, trazendo uma profundidade maior.

Diferentemente da transcrição de Manuel de Falla que apresenta apenas a inclusão de pequenos detalhes, as transcrições do *Estudo 11* trazem mais intervenções de seus autores, tais como inclusão de notas, ampliação da tessitura da obra e uma interpretação de características do violão com ideias diferentes de acordo com a visão de cada autor. Todas demonstram a riqueza do repertório violonístico, a comutação entre piano e violão além de contribuir para desmistificar a ideia de que a transcrição de uma obra original para violão se tornaria fácil e empobrecida ao piano.

CAPÍTULO 3: A transcrição para piano da *Sonata “Omaggio a Boccherini”*

3.1 A *Sonata*

A *Sonata* é fruto de um processo colaborativo entre Castelnuovo-Tedesco e Segovia. Foi escrita entre novembro de 1933 e março de 1934. Recebeu revisão e digitação de Segovia para a publicação pela Editora Schott e tornou-se a edição de referência para violonistas do mundo todo. Possui quatro movimentos:

1. Allegro con spirito
2. Andantino, quasi canzone
3. Tempo di Minuetto
4. Vivo ed energico

Sobre a sonata, Highan assim a descreve em sua dissertação de mestrado:

A segunda obra de Castelnuovo-Tedesco para violão foi em uma escala muito maior... Apesar de sua composição anterior para violão, continua sendo uma das obras para violão mais conhecidas e conceituadas... O primeiro movimento, Allegro con spirito, compreende dois temas na forma sonata... o terceiro movimento, Tempo di Minuetto, relembra o espírito da música de sua dedicatória; o movimento final é rápido e enérgico, talvez também sugerindo as influências espanholas de Boccherini. Uma seção em forma de marcha, que retorna no final, termina a sonata com vigor.³ (HIGHAN, 1977, pp. 13 e 14)

A música de Castelnuovo-Tedesco apresenta caráter conservador, com linguagem formal, melódica e harmônica convencional. Em suas primeiras obras em colaboração com Segovia escreve em estilo neoclássico e neorromântico, atendendo assim ao pedido do violonista de homenagens a dois compositores italianos: Luigi Boccherini, com a *Sonata Omaggio a Boccherini opus 77*; Niccolò Paganini, com o *Capriccio Diabolico Omaggio a Paganini*. Castelnuovo-Tedesco busca elementos presentes na música de Boccherini, tais como a maneira que ele utiliza a forma sonata (exposição e

³ Castelnuovo-Tedesco's second work for the guitar was on a much larger scale...Despite its earlier guitar composition, it remains one of the better known and most well regarded of the guitar works... The first movement, Allegro con spirito, comprises two themes in sonata form...the third movement, Tempo di Minuetto, recalls the spirit of the music of its dedicatee; the final movement is fast and energetic, perhaps also hinting Boccherini's Spanish influences. A march-like section, which returns at the end, finishes the sonata with vigor.

recapitulação, mas ausência de desenvolvimento). No terceiro movimento, o Minuetto faz uma alusão ao minuetto do *Quinteto n°11* de Boccherini. E no segundo movimento e finale a presença da música da Andaluzia. Tedesco faz referência a seu contemporâneo, Manuel de Falla, através de uma citação da *Danza n° 1* de *La Vida Breve*.

Figura 20 - Sonata *Omaggio a Boccherini*, 2º movimento

Allegretto malinconico
p espress.

58

p espress.

Fonte: M. Castelnovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Edição Bèrben. 2006.

Figura 21 – Manuel de Falla, *Danza n.º1* de *La Vida Breve*



Figura 22 - *Sonata Omaggio a Boccherini*, 3º movimento



Fonte: M. Castelnuovo-Tedesco. *Sonata Opus 77 Omaggio a Boccherini*. Edição Bèrben. 2006.

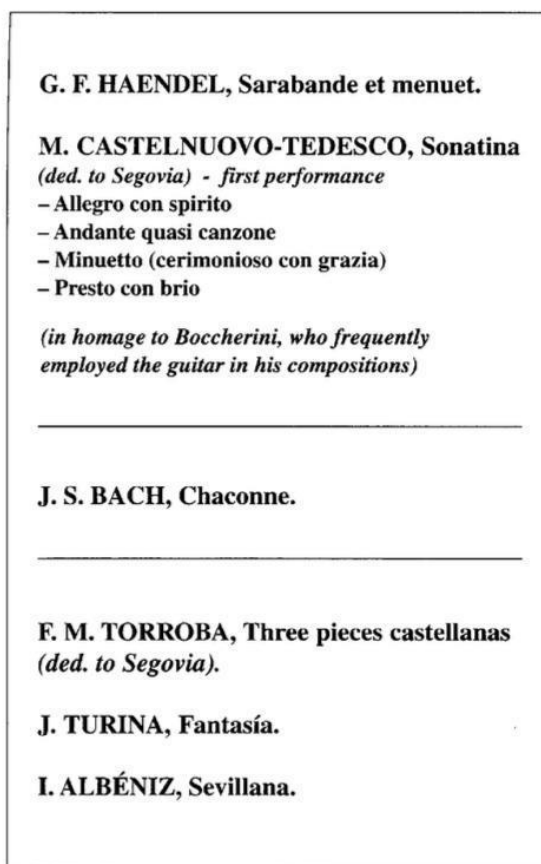
Figura 23 - Luigi Boccherini, *Minueto do Quinteto nº 5 opus 11*

Segovia fez a estreia da *Sonata* somente em 1935 no Wigmore Hall em Londres, repetindo o programa alguns dias depois em Paris. No mesmo programa constava a *Chaconne* de Bach, cuja transcrição Segovia trabalhou durante mais de 10 anos. Em carta ao compositor mexicano Manuel Ponce, ele relata o sucesso de crítica das obras:

Vamos falar de música. A "Chaconne" avança triunfantemente. Todos os críticos ingleses a elogiaram, sem exceção. Newman em primeiro lugar. Estou lhe enviando o artigo de Vuillermoz sobre meu concerto de 4 de junho, em Paris. Também executei com grande sucesso a "Sonata" de Castelnuovo-Tedesco, da qual você gostaria muito. Continuo reforçando meus programas com suas obras, como sempre, Paris sendo a única exceção. Lá, a estreia da "Chaconne" e da "Sonata" de Castelnuovo tomou o lugar no centro das atenções que geralmente é seu.⁴ (GILARDINO, 2006, p. 4)

⁴ *Let's now talk music. The "Chaconne" treads triumphantly on. All English critics praised it, with no exceptions. Newman first and foremost. I am sending you Vuillermoz's article covering my concert of June 4th, in Paris. I also performed with*

Figura 24 - Programa do recital de Andrés Segovia no Wigmore Hall em Londres, 30 de maio de 1935.

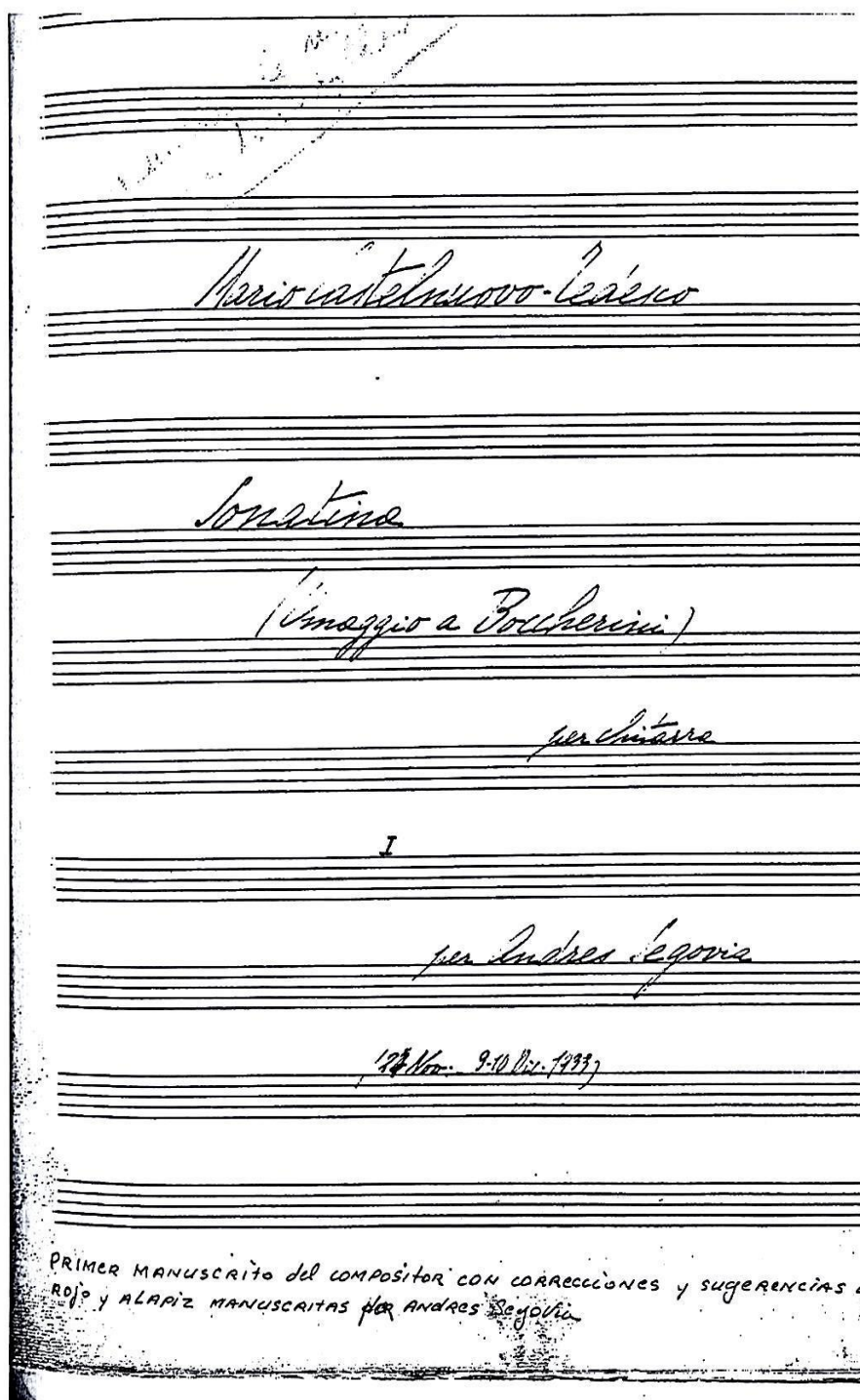


Fonte: M. Castelnuovo-Tedesco. Sonata Opus 77 Omaggio a Boccherini. Edição Bèrben. 2006.

O manuscrito da sonata foi encontrado em 2001 pelo violonista e compositor italiano Angelo Gilardino, revelando informações sobre como Segovia procedeu com as alterações, a começar pelo título, onde Tedesco a nomeia de Sonatina. Segovia também modificou a indicação de andamento do último movimento, de *Presto furioso* para *Vivo ed energico*.

great success Castelnuovo-Tedesco's "Sonata", which you'd like a lot. I keep beefing up my programs with your works, as always, Paris being the sole exception. There the premiere of the "Chaconne" and of Castelnuovo's "Sonata" seized the place in the limelight which is usually yours.

Figura 25 - Capa do manuscrito da *Sonata Omaggio a Boccherini*



Fonte: M. Castelnuovo-Tedesco. Sonata Opus 77 Omaggio a Boccherini. Edição Bèrben. 2006.

Junto com o manuscrito havia uma carta onde Castelnuovo-Tedesco fala sobre o Minuetto não ser tão longo quanto os outros andamentos. Porém o que chamou a atenção foi o fato de Castelnuovo-

Tedesco mencionar que havia tocado a *Sonata* para um amigo, o que certamente deve ter feito ao piano. No catálogo da Biblioteca do Congresso Nacional nos Estados Unidos não consta nenhum manuscrito da sonata numa versão para piano. Resta imaginar que Tedesco tocava a sonata a partir de suas anotações para violão.

3.2 Critérios para a transcrição

Quando decidi realizar esta transcrição, meu objetivo era obter um resultado o mais fiel possível ao original, sem alterar os principais elementos ou criar algo novo. Para isso, utilizei a edição publicada pela Schott, revisada por Andrés Segovia, como ponto de partida.

Por não ser violonista, contei com a colaboração do violonista Fábio Bartoloni para esclarecer questões específicas relacionadas ao instrumento, garantindo uma abordagem mais fiel às suas particularidades técnico-interpretativas.

O processo inicial foi relativamente simples: comecei distribuindo as notas em duas pautas, o que facilitou a visualização dos trechos que precisariam de ajustes. Um dos primeiros desafios foi lidar com os acordes de posição aberta, cuja execução ao piano se torna difícil. Além disso, acrescentei o uso de arpejos que não estavam indicados na partitura original, o que me levou a consultar diferentes gravações para entender melhor a intenção interpretativa.

Em sua tese de doutorado, Daniel Wolff menciona uma conversa que teve com Sérgio Assad, onde ele explica que, ao iniciar uma transcrição, procura manter o máximo de notas possível, mas logo percebe que algumas se tornam quase inaudíveis e, por isso, podem ser omitidas com segurança. No piano, contudo, o processo é muitas vezes o oposto, já que a amplitude e as possibilidades técnicas e sonoras do instrumento permitem a adição de notas. Esse princípio também orientou algumas das minhas decisões durante o processo de transcrição, principalmente ao considerar a textura e a clareza sonora ao piano.

Nesse estágio, tive acesso ao fac-símile do manuscrito original, o que permitiu esclarecer algumas dúvidas e enriquecer a transcrição com mais detalhes. Descobri que Castelnuovo-Tedesco incluiu diversas indicações de dinâmica e articulação que não aparecem na edição da Schott, mas que se adequam muito bem ao piano. Vale destacar que a edição publicada pela Bèrben em 2006, baseada no manuscrito, apresenta diferenças em relação à versão amplamente conhecida e consagrada por Segovia.

3.3 A transcrição

Esta transcrição foi feita a partir da edição com revisão de Andrés Segovia, publicada pela Schott (1935). Eventuais consultas ao fac-símile do manuscrito e a edição publicada pela Bèrben (2006) foram realizadas em busca de elementos que pudessem contribuir para a transcrição e para a correção de erros encontrados na edição Schott, especialmente no que diz respeito a sinais de alteração, como bequados, sustenidos e bemóis. 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.

I movimento

De maneira geral a 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, 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.

Figura 26 - Sonata opus 77, I movimento, c. 6

The image displays a musical score for the first movement of Sonata opus 77, measure 6. The score is written in 2/4 time and the key of D major (two sharps). It consists of two systems. The first system features a violin part (6º en Ré) and a piano accompaniment. The violin part begins with a forte (f) dynamic and includes various fingerings and articulations. The piano part also starts with a forte (f) dynamic and includes a 'sf' (sforzando) marking. The second system is a grand staff, combining the violin and piano parts. It includes a 'sf' marking and a 'f deciso' (fierce) marking. The tempo is 'Allegro con spirito'. Red arrows highlight specific measures in the piano part of the first system and the grand staff of the second system.

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

Outra característica marcante do violão é a execução de determinados acordes de maneira arpejada, mesmo quando não há 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; 201 e 203.

Figura 27 - Sonata opus 77, I movimento, c. 74 a 81

The musical score for Sonata opus 77, I movimento, measures 74 to 81, is presented in a two-staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A red arrow points to measure 75 in the first system. The score is divided into measures 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, and 81. The first system (measures 74-76) shows a melodic line in the treble with fingerings 1, 4, 3, 4 and a red arrow pointing to measure 75. The second system (measures 77-79) shows a bass line with a 'mf cresc.' marking. The third system (measures 80-81) shows a treble line with a 'poco' marking and a bass line with a 'f deciso' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

O pizzicato também é um recurso muito utilizado no violão, resultando em um som abafado. Ao piano a solução foi simples: uso do pedal *una corda* e notas com indicação de staccato. O pizzicato aparece no final do primeiro movimento, nos compassos 214 e 215.

Figura 29 - Sonata opus 77, I movimento, c. 1 a 8

Handwritten musical score for the first movement of Sonata Opus 77, measures 1 to 8. The score is written on three staves. The first staff is marked *Allegro con spirito* with a red arrow pointing to the first measure and a blue arrow pointing to the fifth measure. The second staff is marked *f deciso*. The third staff is marked *con spirito*.

Below the handwritten score is a printed musical score for the same piece, measures 1 to 8. The printed score is marked *Allegro con spirito* with a red arrow pointing to the first measure and a blue arrow pointing to the fifth measure. The first staff is marked *f* and *f deciso*. The second staff is marked *con spirito*. The printed score includes fingerings, dynamics, and articulation marks.

The image displays two staves of musical notation for a piano sonata. The top staff, measures 1-6, is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with the tempo marking "Allegro con spirito" and a red arrow pointing to the first measure. The melody is in the right hand, and the left hand provides harmonic support with chords. Dynamics include *f* (forte) and *f deciso* (decisive forte). A blue arrow points to the fourth measure of the top staff. The bottom staff, measures 7-11, starts with a measure rest in the first measure, followed by a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *con spirito*.

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Fac-símile manuscrito. Ed. Schott. 1935.

Transcrição da autora. 2024.

Figura 30 - Sonata opus 77, I movimento, c. 15 e 23

Handwritten musical score for Sonata Opus 77, I movement, measures 15 and 23. The score is written on three systems of staves. The first system shows measures 15 and 16 with a red arrow pointing to a note in measure 16. The second system shows measures 17 and 18 with a blue arrow pointing to a note in measure 18. The third system shows measures 19 and 20 with a red arrow pointing to a note in measure 19. The fourth system shows measures 21 and 22 with a blue arrow pointing to a note in measure 22. The fifth system shows measures 23 and 24 with a red arrow pointing to a note in measure 23. The sixth system shows measures 25 and 26 with a blue arrow pointing to a note in measure 26. The seventh system shows measures 27 and 28 with a red arrow pointing to a note in measure 27. The eighth system shows measures 29 and 30 with a blue arrow pointing to a note in measure 30. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'espress.' and 'mp'.

12

mp espr.

p

17

22

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Fac-símile manuscrito. Ed. Schott. 1935.

Transcrição da autora. 2024.

Figura 31 - Sonata opus 77, I movimento, c. 35

C.IV.....

C.I.....

f *mf* *p*

brevem

deciso

C.II.....



Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Fac-símile manuscrito. Ed. Schott. 1935.

Transcrição da autora. 2024.

II movimento

Logo no primeiro compasso acrescentei uma apogiatura às notas sol e ré na clave de fá. Este recurso já foi utilizado em outras transcrições.

Figura 32 - *Sonata opus 77*, II movimento, c. 1 a 4

II

Andantino, quasi canzone
dolce e malinconico

6º en Ré
5º en Sol

p

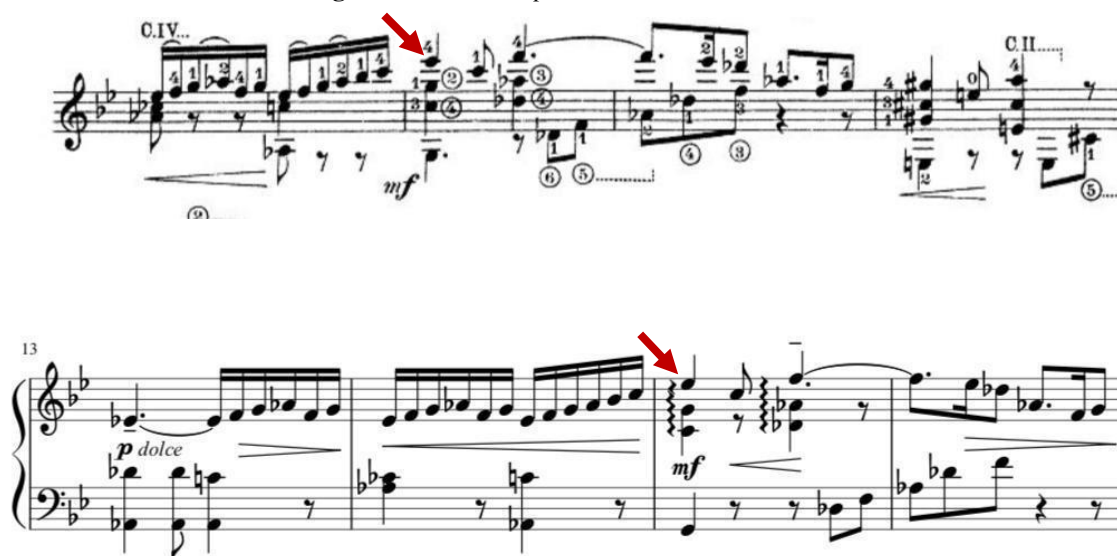
Andantino, quasi canzone
dolce e malinconico

p

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

Novamente o uso do sinal de arpejo em acordes dos compassos 7, 15, 23 e 75. Os violonistas costumam arpejar a grande maioria dos acordes deste movimento, por conta de seu caráter mais lírico. Porém o uso do pedal traz uma maior profundidade das ressonâncias, que é o que os violonistas buscam com tal técnica. O uso do arpejo ficou limitado a acordes específicos.

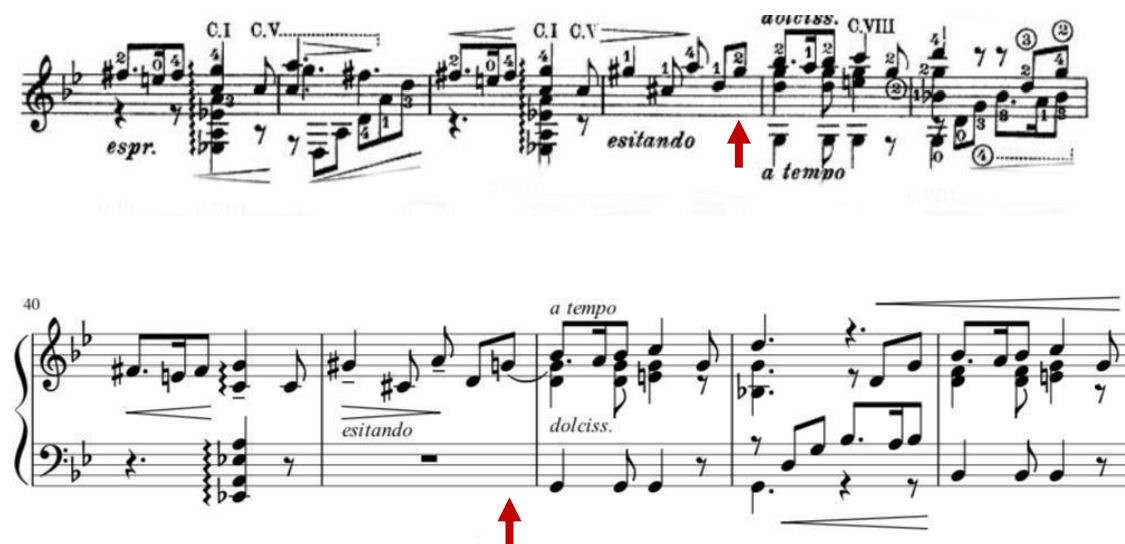
Figura 33 - Sonata opus 77, II movimento, c. 15



Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

A nota sol do compasso 41 recebeu uma ligadura a fim de evitar a sua repetição no compasso 42 e permitir uma linha melódica fluída.

Figura 34 - Sonata opus 77, II movimento, c. 41 e 42



Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

Nos compassos 75 e 82 temos harmônicos e novamente a manutenção da altura escrita na partitura e o uso de pedal.

Figura 35 - Sonata opus 77, II movimento, c. 75 e 82

The musical score for Sonata opus 77, II movimento, measures 75 and 82, is presented in four systems. The first system shows the piano (p) and cello (C.III) parts. The piano part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The cello part has a harmonic line. Red arrows point to measures 75 and 82, which contain harmonics. The score includes markings for 'espr. Arm 8', 'C.III Arm 8', 'C.IV', 'molto dolce', 'pp', 'dolce e sognante', and 'p'.

73

77

82

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

As seguintes alterações foram feitas de acordo com o manuscrito:

Compassos 10 e 12: mudança de colcheia para semínima.

Compassos 11, 14 e 17: duração da nota.

Figura 36 - Sonata opus 77, II movimento, c. 10 e 12

The image displays a facsimile manuscript of the second movement of Sonata Opus 77 by Frédéric Chopin. It focuses on measures 10 through 15. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 10-11) shows a change from eighth notes to half notes in measures 10 and 12, indicated by red and blue arrows. The second system (measures 12-13) continues this pattern. The third system (measures 14-15) shows further rhythmic and dynamic changes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p dolce' and 'mp espr.'.

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Fac-símile manuscrito. Ed. Schott. 1935.

Transcrição da autora. 2024.

III movimento

Nos compassos 1, 9, 76 e 84 o acorde do terceiro tempo recebe o sinal de arpejo.

Novamente o preenchimento de compassos com notas que estão no manuscrito.

Figura 37 - Sonata opus 77, III movimento, c. 1 a 3

III

Tempo di Minuetto Cerimonioso con grazia

Tempo di Minuetto
Cerimonioso con grazia

6º en Ré
5º en Sol

Tempo di Minuetto
Cerimonioso con grazia

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Fac-símile manuscrito. Ed. Schott. 1935.

Transcrição da autora. 2024.

No compasso 40 a nota si foi deslocada uma oitava acima. O mesmo se repete nos compassos 48, 56 e 66.

A nota ré nos compassos 57, 59, 67 e 69 recebeu uma mínima para prolongar a sua duração.

Figura 38 - *Sonata opus 77*, III movimento, c. 56 e 57

Figura 56 – Sonata opus 77, II movimento, c. 56 e 57

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

IV movimento

No compasso 13 a nota sol foi escrita uma oitava abaixo possibilitando assim a execução e trazendo mais profundidade ao trecho.

Figura 39 - *Sonata opus 77*, IV movimento, c.10 a 22

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs) in G major (two sharps) and 4/4 time. The first system includes a red arrow pointing to a measure with a red 'L.V.' label above it. The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), along with fingerings and articulation marks. The second system is divided into sections labeled 'C. IV' and 'C.V'. The third system continues the accompaniment with similar notation and dynamics.



Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

Compasso 32: harmônico no primeiro tempo.

Figura 40 - *Sonata opus 77*, IV movimento, c. 28 e 32



Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

Uso de *una corda* e indicação de staccato para imitação do pizzicato nos seguintes compassos: 73, 74, 88, 89, 90, 119, 120, 121, 181, 182, 183 e 184.

Figura 41 - *Sonata opus 77*, IV movimento, c. 73 e 74

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935. Transcrição da autora. 2024.

Nos compassos 143 e 147 a solução encontrada para melhorar a execução das semicolcheias foi acrescentar a nota lá, transformando o grupo de quatro notas em cinco notas, assim como consta no manuscrito.

Figura 42 - *Sonata opus 77*, IV movimento, c.143 e 147 (manuscrito, Ed. Schott e transcrição para piano)

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. The first system, labeled with measure 139, consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves show complex rhythmic patterns with slurs and fingerings. A red arrow points to a note in the lower staff. The second system, labeled with measure 144, also consists of two staves. A red arrow points to a note in the lower staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, fingerings, and a 'C.V.' marking.

Fonte: M Castelnuovo-Tedesco. *Sonata opus 77 Omaggio a Boccherini*. Fac-símile manuscrito. Ed. Schott. 1935.

Transcrição da autora. 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação abordou a transcrição para piano da *Sonata Omaggio a Boccherini op. 77* de Mario Castelnuovo-Tedesco, originalmente composta para violão. A pesquisa retomou a trajetória do compositor, sua relação com Andrés Segovia e a influência dessa parceria na criação de importantes obras para violão. A transcrição da sonata, objeto central deste estudo, trouxe reflexões sobre as possibilidades e limitações da adaptação de uma obra escrita para um instrumento com características tão distintas como o violão para o piano.

Os objetivos principais deste trabalho foram verificar a viabilidade de uma transcrição para piano que mantivesse as características idiomáticas da obra original, ao mesmo tempo em que explorasse as potencialidades do piano. Além disso, buscou-se compreender os recursos técnicos e estilísticos que poderiam ser utilizados nessa adaptação, bem como identificar os elementos que precisariam ser ajustados ou excluídos para garantir a integridade musical no novo meio.

Os resultados obtidos demonstraram que, apesar das diferenças intrínsecas entre os dois instrumentos, a transcrição foi capaz de manter a essência da obra original. A pesquisa revelou que, enquanto o violão possui elementos técnicos e tímbricos únicos, como harmônicos e pizzicatos, o piano oferece uma gama de possibilidades sonoras que permitem a adaptação desses efeitos, como o uso de pedais e arpejos para criar ressonância e profundidade. Elementos idiomáticos do violão foram traduzidos para o piano com soluções práticas, e, em alguns casos, o instrumento permitiu a adição de novas notas para enriquecer a textura.

Contudo, a transcrição para piano de uma obra originalmente escrita para violão trouxe à tona questões sobre o equilíbrio entre a fidelidade ao original e a exploração das capacidades pianísticas. O trabalho revelou que o idiomatismo do violão, quando transposto para o piano, exige escolhas criativas e uma compreensão profunda de ambos os instrumentos. A análise comparativa com outras transcrições, como as de Villa-Lobos e Falla, destacou que, enquanto algumas adaptações são inevitáveis, o resultado final pode preservar o caráter expressivo da obra original.

Embora este estudo tenha se concentrado na *Sonata Omaggio a Boccherini*, ele abre portas para futuros estudos que podem ampliar a discussão sobre transcrições de obras para violão. Pesquisas

futuras poderiam explorar outros exemplos do repertório violonístico que ainda não foram adaptados para o piano, analisando suas características idiomáticas e propondo novas soluções de transcrição. Além disso, investigações sobre a relação entre compositores e intérpretes poderiam aprofundar o entendimento de como esses diálogos influenciam a adaptação de obras para diferentes instrumentos.

Em suma, esta dissertação contribui para o campo da transcrição musical, oferecendo uma análise detalhada de como uma obra para violão pode ser reinterpretada para piano, preservando sua essência e ao mesmo tempo explorando novas possibilidades sonoras. O trabalho, embora não conclusivo, espera servir como ponto de partida para novas pesquisas, incentivando a continuidade e expansão dos estudos sobre transcrição entre diferentes instrumentos.

REFERÊNCIAS

- OTERO, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, f. 84, 1999. 167 p.
- HINSON, Maurice. *The Pianist's Guide to Transcriptions, arrangements and paraphrases*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: Norton, 1989.
- 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.
- WOLFF, D. *Transcribing for guitar: a comprehensive method*. Tese de Doutorado. New York: The Manhattan School of Music, 1998.
- 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.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Cinq Préludes*. Ed. Max Eschig. 1954.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Cinq Préludes* (transcrição para piano de J. Vieira Brandão). Ed. Max Eschig. 1970.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- COOK, Nicholas. *Music as Performance*. In *The Cultural Study of Music*, editado por Clayton, Herbert & Middleton. New York: Routledge, 2011.
- ULLOA, Mário. *Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas*. Salvador: UFBA, 2001.
- SCHNEIDER, John. *The Contemporary Guitar*. Los Angeles: University of California Press, 1985. 237 p.
- HERRMANN, Frederico Tavares. *Homenaje de Manuel de Falla: influência e intertextualidade no desenvolvimento do repertório guitarrístico moderno*. Tese de doutorado. Universidade de Aveiro. Portugal. 2020.
- FALLA, Manuel de. *Homenaje*. Ed. Durand e Cia. 1920 (para violão).
- FALLA, Manuel de. *Homenaje "pour le tombeau de Debussy"*. J. & W. Chester. s/d (para piano).

DEBUSSY, Claude. *La soirée dans Grenade (Estampes)*. Ed. Henle Verlag. 1988.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études*. Ed. Max Eschig. 1953.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études*. (transcrição para piano de J. Vieira Brandão). 2008.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Études*. (transcrição para piano de Julija Bal). 2008.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Sonata Omaggio a Boccherini*. Ed. Bèrben. 2006.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Sonata Omaggio a Boccherini*. Ed. Schott. 1935.

Apêndice

Sonata

Omaggio a Boccherini

Transcrição: Daniela Lucatelle Bartoloni

M. Castelnuovo-Tedesco

Allegro con spirito

f **deciso**

mf **con spirito**

mp espr.

22

28

32

37

breve

43

48

55

63

71

79

87

93

98

cresc. *poco* *a* *poco* *f deciso*

mp *mf*

mf *mp*

p dolce

104

111

116

121

127

133

p

mp

mf

f

ff *un poco sostenuto*

breve a tempo

f

deciso

più dolce

mp espr.

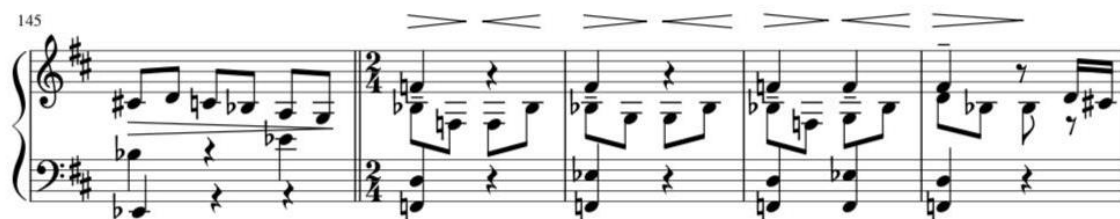
p

Detailed description of the musical score: The score consists of six systems of music. The first system (measures 104-107) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system (measures 111-114) continues the bass clef texture, with a melodic line in the right hand. The third system (measures 116-119) introduces a treble clef for the right hand, while the left hand remains in bass clef. The fourth system (measures 121-124) features a more complex texture with both hands in treble clef. The fifth system (measures 127-130) returns to a bass clef for the left hand and a treble clef for the right hand. The sixth system (measures 133-136) concludes with a change to 3/4 time and a more melodic right hand line.

139



145



150



156



161



167



173

178

p espress.

182

188

un poco tratti.

a tempo

p dolce e calmo

pp

194

psf

202

psf

dolce

perdendosi

209 *a tempo*

pp
con spirito

una corda

215

armonico

p dolce

II

Andantino, quasi canzone

Measures 1-4 of the piece. The music is in 6/8 time, key of B-flat major. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p* and *dolce e malinconico*.

Measures 5-8 of the piece. The right hand features a more active melody with sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *mf*, *p subito*, and *pp*.

Measures 9-12 of the piece. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p dolce*, *mp espr.*, and *p dolce*.

Measures 13-16 of the piece. The right hand has a more complex melodic pattern with some accidentals. Dynamics include *p dolce* and *mf*.

Measures 17-20 of the piece. The right hand features a melodic line with some accidentals. Dynamics include *p sf* and *p*.

22 *molto espress.*

26

31

35

40 *a tempo*

45 *movendo un poco*

50 **Più mosso - ironico**

p *sf*

54 **Allegretto malinconico**

p espr. *pp* *sf*

57 *p espr.*

60 *rallen.* *espr.* *movendo (a piacere)* *mp*

64 *riprendendo il tempo 1 (Andantino)* *p espr.* *mp*

68 *p espr.* *pp*

73

73 74 75 76

dolce e sognante
mp

dolce

This system contains measures 73 through 76. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 73 and 74 are marked with a double bar line. Measures 75 and 76 are marked with a 3/4 time signature. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *dolce* (sweet). The tempo/mood is *dolce e sognante* (sweet and dreaming).

77

77 78 79 80 81

molto dolce
p

pp

This system contains measures 77 through 81. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 77 and 78 are marked with a double bar line. Measures 79 and 80 are marked with a 3/4 time signature. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The tempo/mood is *molto dolce* (very sweet).

82

82

This system contains measure 82. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The measure is marked with a double bar line.

III

Tempo di Minuetto
Cerimonioso con grazia

Measures 1-3 of the Minuet. The piece is in 3/4 time, B-flat major (two flats). The right hand begins with a treble clef and a key signature of two flats. The left hand begins with a bass clef and a key signature of two flats. The first measure contains a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The second measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The third measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic.

Measures 4-7 of the Minuet. The right hand continues with a treble clef and a key signature of two flats. The left hand continues with a bass clef and a key signature of two flats. The fourth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The fifth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The sixth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The seventh measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The fourth measure is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Measures 8-11 of the Minuet. The right hand continues with a treble clef and a key signature of two flats. The left hand continues with a bass clef and a key signature of two flats. The eighth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The ninth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The tenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The eleventh measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The eighth measure is marked with a piano (*p*) dynamic.

Measures 12-15 of the Minuet. The right hand continues with a treble clef and a key signature of two flats. The left hand continues with a bass clef and a key signature of two flats. The twelfth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The thirteenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The fourteenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The fifteenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand.

Measures 16-20 of the Minuet. The right hand continues with a treble clef and a key signature of two flats. The left hand continues with a bass clef and a key signature of two flats. The sixteenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The seventeenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The eighteenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The nineteenth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The twentieth measure contains a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand.

21

25

29

molto espr.

34

39

Trio

43

47

f *p*

51

mf *p*

55

Double

leggero ed grazioso

59

poco p *mp*

64

68

p *più p*

72

75 *tratt.* *tornando al* **Tempo I**

79

83

87

91

IV

Vivo ed energico

Measures 1-4 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is 'Vivo ed energico'. The first two measures feature a forte (*f*) piano with a rapid eighth-note melody in the right hand and a simple bass line in the left hand. The last two measures continue the melody in the right hand, with the left hand playing a more active eighth-note pattern.

Measures 5-8. Measure 5 continues the previous texture. Measure 6 has a forte (*f*) dynamic. Measure 7 introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand. Measure 8 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Measures 9-15. Measure 9 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 10 has a piano (*p*) dynamic. Measure 11 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 12 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 13 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 14 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 15 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Measures 16-20. Measure 16 has a piano (*p*) dynamic. Measure 17 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 18 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 19 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 20 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Measures 21-24. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 22 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 23 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 24 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

25

più f

30

ff *mf espr.* *p*

35

40

45

p dolce, espr.

50

54

58

62

67

71

78

86

una corda

92

poco a mf poco

97

tratt. Tempo I

101

106

Alla marcia risoluto

f f più f p sf

113

ff

119

una corda

mf

mp

125

p

pp

dolce ed affetuoso

130

135

mp

più intenso

139

mf

espr.

144

6

187 *un poco tratt.*

193 **Tempo I**

198

204 *f* **risoluto Alla marcia**

211 *p* **più f**

217 *f* **stringendo**

223

ff *sostenendo*

Anexo

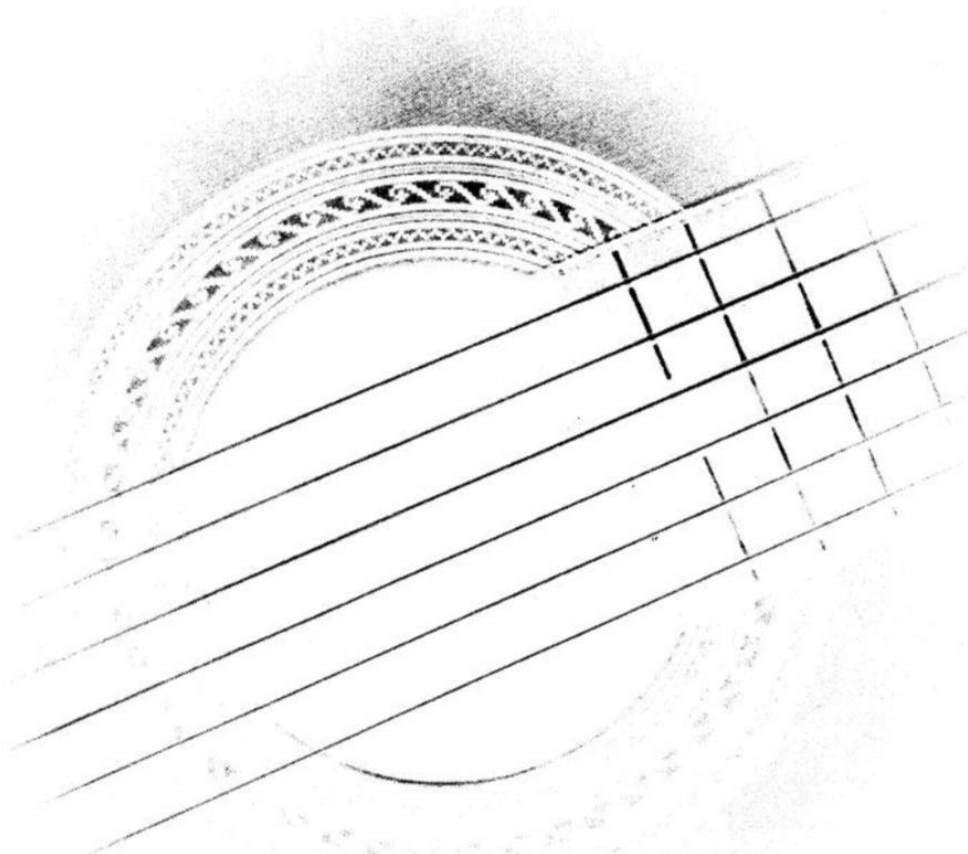
Gitarren-Archiv

Edition Andrés Segovia

**Mario
Castelnuovo-Tedesco**

Sonata

GA 149



SCHOTT

Aufführungsrechte vorbehalten
Tous droits réservés

Per Andrés Segovia

Sonata

Omaggio a Boccherini

Doigtée par
Andrés Segovia

M. Castelnuovo-Tedesco

I

Allegro con spirito

6^o en Ré

f *sf* *sf* *f deciso*

espress. *con spirito* *mp*

C.III C.II C.III C.II C.III C.V C.IV C.I

breve *deciso*

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1935
© renewed 1963

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorized copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

Printed in Germany

Handwritten musical score for piano, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord changes are marked with 'C.I', 'C.II', 'C.III', 'C.IV', 'C.V', and 'C.VI'. The piece concludes with a 'deciso' marking.

Staff 1: *p sf* (piano, sforzando). Chord changes: C.I, C.II, C.III. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 2: *espr.* (espressivo). Chord changes: C.III, C.II. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 3: *p sf* (piano, sforzando). Chord changes: C.II, C.II. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 4: *pp* (pianissimo). Chord changes: C.VI, C.II. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 5: *mp* (mezzo-piano). Chord changes: C.II, C.II. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 6: *mf cresc.* (mezzo-forte, crescendo). Chord changes: C.III, C.V, C.III. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 7: *deciso* (decisive). Chord changes: C.I, C.III. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 8: *mf* (mezzo-forte). Chord changes: C.III, C.IV. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Staff 9: *mf* (mezzo-forte). Chord changes: C.V, C.V. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

4

p dolce

mp *mf*

breve a tempo

un poco sostenuto

sf sf *deciso*

mf *più dolce*

C.V. *mp espr.*

C.V. C.II C.I

C.III

C.IV C.VI

mp *mf*

5

C.III... *breve* C.IV

mf espress.

mf *grazioso*

C.III

C.III

C.III

C.III

p espress.

C.III

un poco tratt.

a tempo

sf *pp*

C.II

psf *psf*

a tempo

dolce *perdendosi* *pp con spirito*

pizz. *Arm. 8°* *Arm. 5* *p dolce*

II

Andantino, quasi canzone
dolce e malinconico6° en Ré
5° en Sol

6° en Ré
5° en Sol

p

cresc. - - - *mf* *p subito*

dolce *mp espr.*

p dolce *espr.* *p dolce*

mf

psf *psf* *p*

molto espress.

mp

C.I. C.II. C.III. C.IV. C.V. C.VI.

Arm. 8. C. III. *psf*

C. III. C. I. C. V. *psf*

C. I. C. V. *espr.* C. I. C. V. *esitando* *dolciss.* C. VIII. *a tempo*

C. VI. C. VIII. C. VIII. C. VIII. *movendo un poco*

ironico
Più mosso *psf*

Allegretto malinconico
p espr. *psf*

p espr.

rallen. C. III. C. I. *ripren.*
espr. *movendo (a piacere)*

8

dando il tempo I (Andantino)

C.III.....

mp *p espress.* *pp* *molto espress.*

C.III

espr. Arm 8 *C.III Arm 8* *dolce* *mp*

molto dolce *pp* *Arm. 7* *C.II* *pp* *Arm. 8°*

III

Tempo di Minuetto
Cerimonioso con grazia

6° en Ré
5° en Sol

p *mp* *p* *C.I* *C.IV* *C.I* *C.IV*

9

C.III..... C.I.....

C.VI..... C.IV..... C.VI..... C.IV.....

C.IV..... C.II..... C.III.....

C.II..... *molto espr.* C.I.....

p semplice

Trio

p grazioso C.II..... C.VII..... *mf*

C.IV..... C.III..... *sf*

p C.III..... *mf*

C.I..... C.III..... C.II.....

10 Double

leggero ed grazioso

Arm. 12

poco p *mp*

C. IV..... C. II.....

Arm. 12 C. III.....

più p C. III..... C. III.....

tratt. *tornando al* **Tempo I**

C. I..... C. IV.....

p *f* C. I.....

C. I..... C. IV.....

IV

Vivo ed energico

6° en Re

The musical score is for the 6th string in D major (6° en Re), 2/4 time, with the tempo/mood 'Vivo ed energico'. It consists of eight staves of music. The notation includes various guitar-specific symbols: fingerings (p, i, m, a, m, i, p), articulation (accents, slurs), and dynamics (p, mf, f, più f). Chord diagrams are indicated by letters C.I through C.VI and Arm.V. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece concludes with a final chord and a double bar line.

12

mf espr.

p dolce, espr.

mp espr.

più intenso

mf

p

pizz.

C. IV. C. III C. II C. IV C. II C. IV C. III

13

The musical score on page 13 consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Key markings and features include:

- Staff 1:** Labeled "C.VII" and "C.III". Includes a "pizz." (pizzicato) marking.
- Staff 2:** Labeled "C.III". Includes a "pizz." marking.
- Staff 3:** Starts with "p cresc." and "poco". Includes a "poco" marking.
- Staff 4:** Starts with "tratt." and "Tempo I". Includes a "C.V" marking.
- Staff 5:** Includes a "p" marking.
- Staff 6:** Labeled "C.V", "C.IV", "C.V", "C.VIII", "C.I", and "C.III". Includes the instruction "Alla marcia risoluto".
- Staff 7:** Labeled "C.III". Includes a "più f" (più forte) marking.
- Staff 8:** Labeled "C.V". Includes a "pizz." marking.
- Staff 9:** Includes a "mf" (mezzo-forte) marking.
- Staff 10:** Includes a "mf" marking.

14 *p dolce ed affettuoso* C. II C. II C. III C. II

mp ① *più intenso*

mf *espr.*

C. V

C. VII *mp* ⑧ *espr.*

mf *più intenso*

f *mf* *mp* *p*

C. I C. I *quasi fanta-*

sia C. IV *pizz.*

15

C.IV. ② C.IV.

C.IV. C.II. C.IV. un poco tratt. Tempo I C.V.

C.IV. C.II. C.V. C.IV.

C.II. mf mp

p C.II.

f frisoluto ② più f C.II.

C.II. ff stringendo ② ④

ff sosteniendo C.II.