



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

RENATO NEVES SARMENTO

“Adaptação da Sinfonia Inacabada de Schubert para Quarteto de Violões.”

CAMPINAS

2024

RENATO NEVES SARMENTO

Adaptação da Sinfonia Inacabada de Schubert para Quarteto de Violões

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

ORIENTADORA: Profa. Dra. Denise Hortencia Lopes Garcia

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA
PELO ALUNO RENATO NEVES SARMENTO, E ORIENTADO PELA PROFA. DRA DENISE
HORTENCIA LOPES GARCIA

CAMPINAS

2024

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

Sa74a Sarmento, Renato Neves, 1988-
Adaptação da Sinfonia Inacabada de Schubert para Quarteto de Violões /
Renato Neves Sarmento. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Denise Hortencia Lopes Garcia.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Schubert, Franz, 1797-1828. 2. Transcrição (Música). 3. Sinfonia. 4.
Quarteto de cordas. 5. Romantismo na música. I. Garcia, Denise Hortencia
Lopes, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto
de Artes. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Adaptation of Schubert's Unfinished Symphony for Guitar
Quartet

Palavras-chave em inglês:

Schubert, Franz, 1797-1828

Transcription (Music)

Symphony

String quartets

Romanticism in music

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Denise Hortencia Lopes Garcia [Orientador]

Gilson Uehara Gimenes Antunes

Bruno Madeira

Data de defesa: 30-08-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

Não se aplica

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

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6053-804>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0212450710407843>

PROFA. DRA. DENISE HORTENCIA LOPES GARCIA

PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES

DR. BRUNO MADEIRA

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.

*Ao meu filho Ângelo Radamés Ruzzante Sarmiento, por me
mostrar a beleza do mundo;
Ao Maestro Pedro Cameron, por me mostrar o amor pela música..*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Regina, pelo amor incondicional e por estar sempre por perto, mesmo à distância. Ao meu pai Carlos, pela confiança e pelo incentivo em buscar meus sonhos. À minha irmã Elisa, com quem partilho, dentre tantas coisas em comum, o amor pela música; e que me deu a sobrinha Flora, a mais linda do mundo.

À minha querida orientadora Denise Hortencia Lopes Garcia, pela confiança no trabalho, pelo apoio e por me mostrar a beleza da harmonia romântica.

Ao grande Maestro Pedro Cameron, que pelo acaso da vida surgiu em meu caminho e que me ensinou desde os primeiros passos na música, mas que também foi exemplo de pessoa e de conduta, serei eternamente grato.

À Débora Sanches que recentemente encheu minha vida de amor e alegrias.

À minha amada família, minhas avós Edna e Iara, que sempre se orgulharam de ter um neto músico; ao meu avô Sarmentão pelo exemplo de vida, onde quer que esteja sei que tem orgulho; aos meus tios Maurício, Leandro e Andrea, pelos saraus musicais em família; à tia Verinha, mesmo em outro hemisfério, sempre se faz presente; aos primos queridos Kadija, Maurício e Caio, estão presentes nas mais queridas memórias dos tempos de chácara onde brincávamos de tudo; ao querido primo Rafael, que assim como eu, não hesita em perseguir seus sonhos; ao primo Guilherme e sua filha Raquel, o braço lusitano da família; aos primos Paulo Guedes e Mariana, pelos embates futebolísticos nos Fla-Flu's e as piadas infames.

À UNICAMP, que me abriu tantas portas que nem saberia por onde começar, chegando a me abrir portas em Turin/ITA. Dentre tantos que me apoiaram por lá estão José Augusto Mannis, Jônatas Manzolli, Gilson Antunes, Luiz Henrique Xavier, etc. E ao Bruno Madeira que integrou a banca de defesa.

À Fondation Franz Liszt e ao seu presidente Fábio Luz pela oportunidade de participar e ser premiado no VI Concours de Composition de la Fondation Franz Liszt. Aos meus novos colegas de trabalho do Núcleo Nabor Pires de Camargo de Indaiatuba, viva o Choro! Viva a Música Brasileira!

Aos meus parceiros musicais que aceitaram esta empreitada com coragem e afínco, possibilitando tornar realidade este sonho de executar uma sinfonia ao som de violões: Ricardo Henrique, Rafael Thomaz e Lucas Chagas. Também ao Carlos Wiik que abraçou a ideia e disponibilizou o auditório Kay F. Brown para a realização deste recital inédito.

Por último mas não menos importante, à Escola Pró-Música de Campinas, à Musical Souza de Valinhos, aos amigos de choro, samba, forró, MPB, futebol, sinuca, RPG e outras diversões.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, nº do processo 88887.911233/2023-00.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo maior a realização da transcrição da íntegra da *Sinfonia n°8 'Inacabada' D.759* de Franz Schubert, para a seguinte formação: quarteto de violões, sendo um sete cordas e três seis cordas. A mesma será estreada, gravada e disponibilizada nas plataformas digitais, bem como também, será disponibilizada de forma gratuita a partitura para que a mesma possa ser executada por quem possa se interessar. Além disto, visamos traçar um panorama de transcrições de obras integrais ou excertos orquestrais para violão, seja solo, seja para formações camerísticas. Como forma de organizar as principais transcrições de que se tem notícia, será realizado um levantamento de forma cronológica das principais realizações deste tipo ao longo da história. Por fim serão tecidos comentários de cunho prático acerca do transcorrer da transcrição visando auxiliar quem decida enveredar por este caminho.

Palavras-chave: Transcrição (música); Sinfonia; Quarteto de cordas; Romantismo na música.

ABSTRACT

The main objective of this study is to transcribe the entire Symphony No. 8 'Unfinished' D.759 by Franz Schubert, for the following formation: guitar quartet, one seven-string guitar and three six-string guitars. It will be premiered, recorded and made available on digital platforms, as well as the score will be made available free of charge so that it can be performed by anyone who may be interested. Furthermore, we aim to provide an overview of transcriptions of full works or orchestral excerpts for guitar, whether solo or for chamber ensembles. As a way of organizing the main transcriptions that are known, a chronological survey will be carried out of the main achievements of this type throughout history. Finally, practical comments will be made about the course of the transcription in order to help those who decide to follow this path.

Key-words: Transcription (music); Symphony; String Quartet; Romantism in music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	17
1.1 ELEMENTOS DA TRANSCRIÇÃO	17
1.2 TRANSCRIÇÕES ICÔNICAS PARA VIOLÃO.....	23
1.2.1 TRANSCRIÇÕES DE MÚSICA ANTIGA.....	23
1.2.2 TRANSCRIÇÕES DE SOR	27
1.2.3 TRANSCRIÇÕES DE GIULIANI	29
1.2.4 TRANSCRIÇÕES DE TÁRREGA	31
1.2.5 TRANSCRIÇÕES DE LLOBET	33
1.2.6 TRANSCRIÇÕES DO SÉC. XX EM DIANTE	35
1.3. LEVANTAMENTO DE TRANSCRIÇÕES DA ORQUESTRA PARA VIOLÃO.....	41
CAPÍTULO 2	50
2.1 VIDA E OBRA DE FRANZ SCHUBERT	50
2.2 TRANSCRIÇÃO DA SINFONIA INACABADA	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67
APÊNDICE	70

INTRODUÇÃO

Apesar de ser verdadeira a afirmação de que “o violão é um instrumento cujas raízes se perdem no tempo” (GLOEDEN, 1996), e de ser inegável que ele percorreu a história da música — tendo o primeiro método publicado para o violão de seis cordas simples, como conhecemos até hoje, sido no ano de 1801 por Charles Doisy — não se pode afirmar que o violão ocupava um status significativo na música de concerto, ficando restrito a transcrições de pequenas peças vocais adaptadas.

Ainda que tenha atravessado uma grande evolução técnica na primeira metade do século XIX, com nomes expoentes como o espanhol Fernando Sor (1778-1839) e os italianos Dionísio Aguado (1784-1849), Matteo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841) e Mauro Giuliani (1781-1829), além da atenção especial que recebeu do compositor Niccolò Paganini (1782-1840), observa-se que todos os nomes mencionados estavam restritos à primeira metade do século XIX e, mesmo assim, não dividiam os holofotes dos grandes concertos, cujos principais atrativos eram o gradativo aumento das orquestras e o grande potencial demonstrado pelo piano.

Para muitos autores, esta foi uma época de decadência de um instrumento que não acompanhou a evolução da estética romântica, como a expansão dos recursos harmônicos, a afirmação do piano, o aumento dos recursos orquestrais e a busca de espaços cada vez mais amplos para a realização de grandes espetáculos. (GLOEDEN, 1996, p.18)

É claro que, na segunda metade do século, houve nomes significativos que se dedicaram à sobrevivência do violão, sendo os principais o francês Napoléon Coste (1805-1883) e o austro-húngaro Johann Kaspar Mertz (1806-1856). Enquanto esses se dedicavam à expansão pedagógica do instrumento, de aplicação prática mais individual e modesta, a evolução da orquestra e do piano caminhava a todo vapor, e o fervor cultural passou a ser focalizado nas grandes salas de concerto, deixando a potência diminuta do violão à margem dos principais acontecimentos.

A grande reviravolta do violão ocorreu a partir das inovações dos violões idealizados pelo luthier espanhol Antonio Jurado Torres (1817-1892), que inaugurou o estilo de construção do violão moderno em 1852. Tais inovações foram de cunho estrutural, por meio da fixação de leques harmônicos no interior do tampo do violão, proporcionando não só uma afinação mais precisa, mas também um incremento na intensidade sonora e maior equilíbrio nas notas. A partir dessas inovações, a projeção do instrumento voltou a ser considerada, não tanto devido a uma mudança cultural que abrisse espaço para ele, mas sim por uma retomada do potencial e da vocação que o violão possui para a expressividade, naturalmente reconquistando seu lugar de destaque na música emergente.

A partir desse ponto, inicia-se a ascensão do violão, através da disseminação do modelo Torres, principalmente pelas mãos da escola de guitarra espanhola, cujo principal nome foi Francisco Tárrega (1852-1909). Embora não tenha sistematizado um método publicado, Tárrega acabou por influenciar todas as gerações posteriores, seja pela prática de se apoiar o pé esquerdo em um banquinho para alcançar uma postura mais orgânica, seja pelo toque da mão direita apoiando o dedo na corda adjacente (toque apoiado), de maneira a ressaltar passagens melódicas, ou ainda por mantê-la suspensa e sem ponto de contato com o tampo, enquanto na mão esquerda mantinha o polegar no meio do braço. Tudo isso pode parecer trivial hoje a qualquer violonista que estude algum método de violão erudito, mas foram inovações descobertas a partir de uma experimentação do ‘novo violão’, aliadas a um ideal de sonoridade lapidada.

A partir desse momento, o instrumento passa a dialogar em pé de igualdade com os demais âmbitos musicais, pois foram estabelecidas novas bases para o repertório violonístico, através das transcrições de obras de outros instrumentos para o violão, abrindo assim um novo caminho a ser explorado. Atualmente, as transcrições para violão estão incorporadas à rotina do músico violonista, ampliando as capacidades do instrumento através da execução de grandes

clássicos da música espanhola, como Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1919) e Joaquin Malats (1872-1919).

Pode-se dizer que temos aqui “...um ponto de chegada na história do instrumento...” (GLOEDEN, 1996). Ponto este que foi expandido por seus sucessores, sendo os principais discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), que deram prosseguimento ao desenvolvimento de novas transcrições de clássicos da música, bem como à tradução de peças pianísticas para o idiomatismo do violão.

Como último passo deste preâmbulo da história do violão, chegamos ao grande nome do instrumento, o também espanhol Andrés Segovia (1893-1987), que foi o principal responsável pela disseminação do violão nas grandes salas de concerto de todo o mundo. Com a ressalva de que Segovia não se dedicou tanto a desenvolver suas faculdades como compositor — o que acabou sendo proveitoso, pois ele se apoiou em compositores como Federico Moreno-Torroba (1891-1982), Joaquin Turina (1882-1949), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Manuel Ponce (1882-1948), Joaquín Rodrigo (1901-1999), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Alexander Tansman (1897-1986) e muitos outros —, Segovia teve influência direta na substituição das cordas, à época ainda feitas de tripa de carneiro, por encordoamentos feitos de fibras de nylon, em colaboração com o luthier norte-americano Albert Augustine (1900-1967). Esse fato se configurou como uma valiosa contribuição para a qualidade sonora do violão moderno.

Segovia dedicou-se, e muito, à transcrição de obras para o violão, principalmente solo.

Sua habilidade como transcritor tem numa primeira fase, a continuação da tradição Tárrega-Llobet, tomando como base a música de Bach, Albéniz e Granados. Na segunda fase, Segovia dá ênfase ao repertório antigo, incluindo autores como Frescobaldi, Purcell, Rameau, Scarlatti e Haendel. [...] É neste período que Segovia começa a elaborar sua versão da **Ciaccona** da segunda partita para violino solo de J. S. Bach, apresentada pela primeira vez em Paris em 1935, um dos pontos altos de sua carreira. (GLOEDEN, 1996, p.88)

É notável como a história do violão erudito se desenvolveu com o foco específico de colocá-lo entre os principais instrumentos concertantes da história. Exemplos de compositores que dedicaram concertos para violão e orquestra também não faltam, sendo os principais o *Concierto de Aranjuez* (1939), de Joaquín Rodrigo; o *Concerto n°1 para violão e orquestra* (1939), de Mario Castelnuovo-Tedesco; o *Concierto del Sur* (1941), de Manuel Ponce; e o *Concerto para violão e pequena orquestra* (1951), de Heitor Villa-Lobos.

Em termos de formações camerísticas, o violão ainda carece de repertório próprio. Ao longo do século XX, alguns duos de violões se destacaram, como o francês *Duo Presti-Lagoya* e, em especial, o *Duo Abreu*, formado pelos irmãos brasileiros Sérgio e Eduardo Abreu, que geralmente tocavam transcrições de peças originalmente escritas para cravo de Jean Phillippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757), Antonio Vivaldi (1678-1741) e Johann Sebastian Bach (1685-1750). No entanto, não há um número efetivo de obras originais para essa formação, salvo algumas exceções, como as peças de Castelnuovo-Tedesco para dois violões.

Na segunda metade do século XX, um duo de violões de destaque surgiu com uma característica ímpar. Os também irmãos e brasileiros Sérgio (1952-) e Odair (1956-) Assad formam, até o presente momento, o *Duo Assad*, onde Sérgio, além de intérprete ao lado do irmão, atua como arranjador e compositor. Foi para eles que o compositor Radamés Gnattali (1906-1988), cuja obra teve suma importância pelo destaque concedido ao violão, dedicou sua transcrição para dois violões da *Suíte Retratos*. Sérgio, além de compor para essa formação, também transcreveu obras orquestrais, como as *Quatro Estações Portenhas*, de Astor Piazzolla (1921-1992).

Não é possível, sem tocar o instrumento, compor para violão de maneira satisfatória, usando todos os recursos do instrumento. É preciso, para ter uma ideia do que os virtuosos conseguem tocar, estudar as composições de famosos violonistas [...] (BERLIOZ, 1844, p. 86)

Os autores mencionados certamente enfrentaram diversos obstáculos no tocante à escrita violonística ao transcrever obras orquestrais, que abarcam idiomatismos dos mais variados instrumentos. O ato de “...escrever para violão necessita de um profundo conhecimento do instrumento, para que seja possível usar todos os recursos da melhor forma possível” (BOUNY, 2019, p. 70).

Dito isso, apesar de avançar a passos largos, ainda há muito a desenvolver no repertório para violão e suas diversas formações camerísticas. Apesar de determinados idiomatismos específicos, presentes de maneira incontestada na técnica do instrumento, seu leque de possibilidades supera com facilidade as dificuldades tanto de execução quanto de escrita, havendo ainda muita margem para se apoiar no repertório orquestral canônico, ampliando ainda mais as possibilidades de escrita para o instrumento.

A busca de um equilíbrio – entre a ideia original do compositor e as possibilidades de adaptação aos recursos do violão – impõe desafios que vão desde a interpretação da partitura e das sonoridades características do compositor até estudos envolvendo as técnicas de adaptação empregadas nas transcrições para violão de obras originais para outros instrumentos [...] (COSTA, 2006, p.28)

Sendo assim, o propósito aqui será aliar o estudo da “arte de orquestração” com o intuito de ir além das transcrições de peças pianísticas para o violão, algo que já foi amplamente explorado, bem como traduzir os efeitos alcançados através da orquestra por compositores consagrados para uma formação camerística composta por violões — no caso, um quarteto — de maneira a ampliar ainda mais as possibilidades deste instrumento que ainda hoje encontra-se em pleno desenvolvimento técnico e artístico. É por esse motivo que esta dissertação se constrói sobre a transcrição de uma obra de grande porte, como a Sinfonia nº8 “Inacabada” de Franz Schubert (1797-1828), em seus dois movimentos, para quarteto de violões. Contudo, não sem antes analisar as principais escolhas realizadas por mestres anteriormente em trabalhos semelhantes, não para meramente copiá-los, mas com o intuito de apreender as diversas decisões que eles possam ter

enfrentado ao contemplar uma grande orquestra e o grande desafio de traduzi-la para a ‘linguagem’ violonística.

As razões que me levaram a escolher a “Sinfonia Inacabada” para este trabalho residem em minha história de vida. Apesar de não haver outros músicos profissionais em minha família, todos sempre foram grandes apreciadores da arte musical. Minha avó paterna sempre foi pianista amadora e tocava Debussy, Mozart e tantos outros maravilhosamente bem; os momentos de audição eram memoráveis. Outro fato inesquecível foram as idas ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cidade onde nasci e cresci. Já adolescente, eu saía de casa para encontrar meu pai após o trabalho, e nós assistíamos aos concertos da Orquestra Sinfônica da Petrobrás. Essas experiências foram marcantes, e o primeiro contato com a obra de Schubert se deu nesse contexto de amante da arte musical.

Posteriormente, o encontro com o violão ocorreu de maneira natural e nunca mais deixei de tocar, tanto o repertório erudito quanto a riquíssima Música Popular Brasileira. Entretanto, o desejo de executar as grandes sinfonias ficou latente por muitos anos. Assim, a realização deste projeto é também a realização de um sonho: tocar repertório orquestral no violão.

À primeira vista, parece uma ideia romanticamente encantadora, mas ao longo do trabalho diversas questões surgiram, dentre as quais destaco: — ‘É possível transcrever integralmente a Sinfonia Inacabada para violões?’ — ‘Será viável uma transcrição para violões da íntegra da Sinfonia Inacabada?’ — ‘Quantos violões serão necessários para realizar a obra, preservando sua essência dramático-musical?’

Há pouquíssimas tentativas de arranjos para violão disponíveis, e estas são apenas de excertos reduzidos, sendo uma de Guy Bergeron, bastante simplificada, para dois violões com duração de 2’45”, e outra de Motoomi Komatsu, um pouco mais elaborada, com duração de 4’52”.

Portanto, o ineditismo do presente projeto é evidente, dado que a totalidade da obra, com seus dois movimentos, estende-se por uma média de 27 minutos. Além disso, utilizando um quarteto de violões, é possível preservar a grande maioria das características polifônicas e harmônicas da obra, traduzindo-a em uma versão digna da grandeza tanto da obra quanto de seu icônico autor, e ainda servirá como um significativo incremento para o repertório violonístico.

CAPÍTULO 1

A arte da Transcrição

1.1 Elementos da Transcrição

É possível traçar um paralelo entre as ideias de transcrição e arranjo com o próprio desenvolvimento do estudo de orquestração, dado que todos tratam do mesmo núcleo temático: a técnica de escrita musical. “A técnica não é uma ciência que se possa ensinar, nem é aprendizagem, nem erudição, nem sequer o conhecimento de como fazer alguma coisa. É criação e, como tal, é constantemente nova.” (STRAVINSKY, 2004)

Sendo assim, independentemente de se transcrever uma peça solo para orquestra ou, no caminho inverso, de uma grande orquestral para um conjunto camerístico ou mesmo um instrumento solo, ao longo deste processo diversas escolhas devem ser tomadas que vão além da simples cópia. A aplicação de tal técnica somente terá sentido caso haja propósito no que se faz, ou seja, a necessidade de se dizer algo: “... ninguém diz a mesma coisa, porque o modo de dizer também é aquilo que se diz. Uma técnica ou um estilo para se dizer algo de original não existe a priori; eles são criados pela própria forma original de dizer.” (STRAVINSKY, 2004)

Apesar de ser constantemente nova, é preciso olhar para o passado, para os grandes feitos dos principais compositores da música, não para copiá-los, mas para sublimar seus feitos e, quiçá, ir além, dando continuidade ao caminho por eles indicado. Neste aspecto, o primeiro grande salto em matéria de orquestração se deu com Ludwig van Beethoven (1770-1827), que extrapolou os limites tecnológicos da orquestra, mas cuja principal razão de elogios não é sua instrumentação, pois “[...] suas sinfonias são boas demais como música, sob qualquer ângulo, e a orquestra é uma parte demasiado integral dessas obras.” (STRAVINSKY, 2004) No entanto, qual é a singularidade que reside em suas combinações instrumentais, gerando verdadeiras entidades sonoras quase indissociáveis?

No caso de Beethoven, mais do que em qualquer outro, a afirmação de Piston em seu tratado de orquestração se faz inegável: “*A verdadeira arte da orquestração é inseparável do ato de criar música.*” (PISTON, 1984)

Assim, “... a orquestra deve ser compreendida como um instrumento em si mesmo, utilizado com flexibilidade para apresentar a música com fidelidade e eficácia tanto em sua forma quanto em sua substância.” (PISTON, 1984) E isso pode e deve ser aplicado não apenas no que tange à orquestra, mas a qualquer formação que se dedique a aplicar tal técnica artística, seja um conjunto camerístico de instrumentos ou um instrumento solista. Tal afirmação remete a uma visão holística que comporta não somente a instrumentação, mas também os quesitos musicais intrínsecos, como harmonias, melodias, dinâmicas etc., sempre tendo em vista a preservação das características originais que levaram, inclusive, a julgar necessária e relevante a realização da adaptação de uma obra.

As qualidades a serem almejadas na hora de orquestrar serão a clareza, a naturalidade, a beleza sonora, a fidelidade ao pensamento musical original, assim como uma imaginativa maneira de plasmar-se na partitura, de maneira a se renovar o interesse pela peça sem ser trivial. A orquestração deve ter sua origem no material musical. Não deve ser composta a base de combinações sonoras admiráveis copiadas das obras de outros. (PISTON, Walter. Orquestración, tradução própria, p. 487, 1984)

Essa afirmação corrobora com o que diz Valéria Bonafé ao comparar a transcrição musical à tradução textual: “Tanto o processo de tradução de um texto quanto o de transcrição de uma música implicam interpretação e resvalam de certa maneira no campo da criação.” (BONAFÉ, 2011, p. 27)

Surge aqui a necessidade básica de definição mais estrita acerca da transcrição:

Entende-se por transcrição um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador do processo, seja um tradutor (no caso da poesia ou literatura) ou compositor, remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão. Na verdade, em música tratar-se-ia de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito. (BOTA, 2008, p. 01)

Em seguida, diferenciaremos a transcrição da técnica de arranjo. Para tal, lançamos mão do método de orquestração de Samuel Adler, *“The Study of Orchestration”*:

Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro. Já o arranjo envolve mais do 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 ritmo. (ADLER, 1989, p.512)

Entretanto, o desenvolvimento histórico da técnica de escrita pós-Beethoven não se deu de maneira linear. As experimentações consequentes advêm da necessidade e da busca dos compositores de imprimir algo íntimo e genuíno em sua música, e, conseqüentemente, novas técnicas passaram a ser experimentadas. Portanto, não é a música que está a serviço da técnica, mas sim o inverso. Isto é observável em diversos mestres, como os que se dedicaram a sistematizar seus aprendizados e suas “traduções” dessa arte: Hector Berlioz (1803-1869), cujo principal expoente é a obra *“Symphonie Fantastique”*, e Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), a destacar-se a suíte orquestral *“Scheherazade”*, cujos tratados de orquestração de ambos não deixam de ser lembrados até hoje como grandes expoentes da música “harmônico-triádica” (STRAVINSKY, 2004).

Com isso, podemos encarar a supramencionada ‘arte da orquestração’ como uma técnica de tradução musical, tal como postulado por Berio:

A música é traduzida, aparentemente, apenas quando uma necessidade específica emerge e somos impelidos a passar da legítima experiência musical a sua descrição verbal, do som de um instrumento para outro, ou da leitura silenciosa de um texto musical até a sua performance. Na realidade esta necessidade é tão penetrante e permanente que tendemos a afirmar que a história da música é de fato uma história de traduções. (BERIO, 2006, p.31)

Esse engessamento imposto era, inclusive, combatido pelo autor, que afirma: “A transcrição em Berio não é variação, mas reescritura: ela compreende a integração de um trabalho realizado em um contexto sonoro que o transforma.” (STOIANOVA, 1985, p. 425 apud BONAFÉ, 2011, p. 28)

Em contrapartida, algumas obras são imbuídas de uma complexidade tamanha que comportam pouca margem para a criação ao serem transcritas ou arrançadas. Neste tópico, podemos levantar a citação de Bonafé a uma passagem de Luciano Berio:

[...] o simbolismo, a sintaxe, a fonética, o imaginário icônico, e o conteúdo gestual criam uma série de curto-circuitos semânticos, uma polifonia de associações que não deixam margem para quaisquer expressões ou enunciações alternativas. (BERIO, 2006, p.37 *apud* BONAFÉ, 2011, p.27)

Nestes casos, a técnica de escrita musical deve ser aplicada de modo a conservar ao máximo a essência da obra, sem que haja abertura para alterações estruturais, harmônicas ou melódicas. Isso diferenciaria o conceito de transcrição do arranjo, este último podendo ser mais associado ao conceito de tradução já suscitado anteriormente.

Ao considerar a transcrição de uma dada música para o âmbito orquestral, bem como o caminho inverso, onde uma composição escrita originalmente para orquestra possa ser traduzida para uma formação instrumental reduzida, temos, além da necessidade específica que seria o primeiro passo para iniciar uma transcrição ou reescrita, um segundo momento que seria a decisão pela instrumentação na qual se almeja, como resultado final, uma nova roupagem para uma música preexistente. Tal tomada de decisão não deve ser vista como mera technicalidade; essas escolhas surtirão efeito direto no resultado final almejado, e seria possível afirmar que uma opção por determinada formação será adequada quando “[...] você não percebe que é instrumentação. [...] Geralmente não é um bom sinal quando a primeira coisa que observamos em uma peça é a instrumentação.” (STRAVINSKY, 2004).

É, portanto, de importância fundamental a fidelidade tanto da instrumentação da peça a ser transcrita quanto da preservação da essência da obra original, tal como Bach transmitia a seu filho, Carl Phillip: “[...] ao transcrever de um instrumento para outro, deve-se levar a alma de ambos na transcrição.” (GUERRA, 2001, tradução livre).

No tocante à transcrição musical por meio da técnica de orquestração, podemos apontar, dentre tantos exemplos, a orquestração de 1922 realizada por Maurice Ravel (1875-1937) sobre a peça ‘Quadros de uma Exposição’ (1870), de Modest Mussorgsky (1839-1881), um dos casos em que a orquestração se tornou mais memorável do que a própria composição original; há ainda a orquestração, também de 1922, de Claude Debussy (1862-1918), das *Gymnopédies* n° III e I, de Erik Satie (1866-1925); podemos destacar também a orquestração de 1935, realizada por Anton Webern (1883-1945), da fuga *Ricercar a 6 BWV 1079* da *Oferenda Musical* (1747), de Johann Sebastian Bach (1685-1750), sendo esta uma prova de que a verdadeira música jamais ficará ultrapassada; e, como último exemplo aqui, mas não menos importante, as *Folk Songs* (1964), de Luciano Berio (1925-2003), uma orquestração de diversas músicas tradicionais de culturas variadas, criando uma nova roupagem que se adere perfeitamente à melodia original, sem deixar de realizar um incremento autêntico às peças. Tudo isso demonstra como, através do ato de orquestrar, é possível ir além da óbvia cópia de partituras para que sejam tocadas por outros instrumentos, havendo, portanto, uma tradução idiomática e de aproveitamento sonoro das características que compõem uma peça, da base ao topo, elevando seu significado sonoro.

Tais feitos jamais seriam possíveis não fosse um evidente e minucioso estudo da obra a ser transcrita ou, como diria Berio, traduzida, de maneira que esses artesãos do som estivessem imbuídos de todos os aspectos da obra para, aí sim, trazer sua autêntica contribuição. Ferraz (2007) aponta este caminho ao dizer:

A reescritura implica em uma análise do material sonoro e musical de partida, seja uma análise no sentido tradicional para identificar elementos melódicos, harmônicos, técnico instrumental, seja em um sentido mais estendido como nas análises espectrais e análises de procedimentos técnicos de produção da obra que serviu de fundamento. (FERRAZ, 2007, p.9)

O caminho inverso também é possível, tendo sido bastante comum a realização de transcrições, muitas vezes chamadas de reduções, de peças orquestrais para instrumentos solistas ou formações camerísticas. Neste quesito, seria impossível não mencionar as transcrições para piano das Nove Sinfonias de Ludwig van Beethoven (1770-1827), realizadas por Franz Liszt (1811-1886), concluídas em 1865, que, juntamente aos originais orquestrais, representam um dos mais significativos colossos da história da música. É evidente que este caminho do topo à base requereu um avanço, tanto técnico quanto tecnológico, dos instrumentos que, em alguns casos, só foi possível a partir do século XX, como no caso do violão.

Sendo assim, ao longo do primeiro capítulo, serão realizadas reflexões acerca da escrita musical, no tocante à transcrição e à tradução, por assim dizer, ao idiomatismo de cada instrumento. Ainda no primeiro capítulo, será feita uma descrição geral das transcrições mais significativas da orquestra para o violão, seguida de uma iconografia das transcrições de peças orquestrais, sejam excertos, árias e fantasias, ou obras integrais, para o violão nos séculos XVIII e XIX.

Posteriormente, no segundo capítulo, haverá um breve comentário acerca de Franz Schubert e a sua Sinfonia n.º 8 'Inacabada', e, finalmente, um descritivo dos processos e principais desafios encontrados ao longo do trabalho de transcrição, a qual constará como apêndice ao final da dissertação.

1.2 Transcrições Icônicas para Violão

1.2.1 Transcrições de música antiga

Os primeiros desafios de transcrição para violão que podemos levantar aqui, seguindo uma linha temporal como norte, seriam a adaptação das tablaturas de alaúde e guitarra barroca para a notação musical convencional. Já aqui, encontramos uma peculiaridade entre a teoria e a prática musical, pois a maneira como eram executadas as obras específicas para cordas dedilhadas exigia traquejos técnicos de difícil registro gráfico. Assim, dificilmente a partitura fornecerá um registro fidedigno de como o instrumento deve soar. Isso é perceptível em técnicas comuns dos séculos XVI e XVII, como o estilo batente, repleto de acentos rítmicos e rasgueados; o estilo ponteadado, explorando as valências polifônicas das cordas dedilhadas; ou a campanela, cuja técnica aproveita a ressonância das cordas soltas do violão, sobrepondo notas de forma semelhante ao pedal direito do piano, mas com um timbre diferente.

Ao executarmos obras como **El Maestro** (1536), de Luis Milan (1500-1561); **Los seys libros del Delphin de Música** (1538), de Luys Narváez (1526-1549); e **Três Libros de Música em Cifras para Vihuela** (1546), de Alonso Mudarra (1510-1580), que representam as primeiras obras registradas em notação musical para violão, ocorre automaticamente um processo de adaptação, pois trata-se de uma sonoridade que não está mais presente na praxis atual. Por exemplo, o registro da digitação da mão direita, responsável por dedilhar as cordas, só foi incorporado às partituras séculos depois.

Isso também pode ser observado na música do espanhol Gaspar Sanz (1640-1710), intitulada “Canários” (1674), onde há uma dicotomia com relação à fórmula de compasso: seria 6/8, como na partitura de Henrique Pinto e na tablatura original (Figura 1), ou uma alternância entre 6/8

e 3/4 como na versão de Frederick Noad (1981) e na de Stefan Apke (1996) (Figura 2). Além disso, há divergências nas interpretações acerca dos rasgueados rítmicos. Outro exemplo é a obra de Francisco Guerau (1649-1722) *Marionas* (1694), onde, nas partituras modernas, já se encontra nos primeiros compassos um acorde com seis notas, enquanto a guitarra da época possuía apenas cinco cordas duplas, representando, portanto, uma adaptação para os instrumentos modernos (SOUTO, 2010).

Figura 1 – Manuscrito original de *Canarios* de Gaspar Sanz do Livro I “*Instruccion de musica sobre la guitarra española*”, pg. 18 ano 1674.



Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

Dessa forma, é sempre útil, quando se trata de música antiga, ter em mente que o violão moderno dialoga com o universo das transcrições desde sua concepção, séculos atrás. “Na tradição ocidental, cada geração, e quase cada autor e cada obra, redefinem os limites e as estruturas de notação” (MAMMI, 1988).

Figura 2 – Transcrição de Stefan Apke, Vlotho an der Weser, 1996.

Canarios

Instruccion de musica sobre la guitarra española ... (Zaragoça, 1674), Libro I, f.18
Eingerichtet von Stefan Apke Gaspar Sanz (1640 – 1710)

Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

Um último exemplo envolvendo música antiga e sua transcrição para o violão moderno é a obra “Cumbées” (1732), de Santiago de Múcia (1673-1739), no auge do Barroco musical. Esta peça utiliza uma técnica intitulada ‘batente’, que incorpora, além dos rasgueados, um golpe percussivo com a mão direita sobre as cordas e o tampo, algo amplamente explorado na música contemporânea e que hoje chamamos de técnicas estendidas. Uma explicação extra, como uma bula, é essencial, pois a notação musical tradicional não incorpora naturalmente tais traquejos técnicos. Esse recurso é comumente indicado com um ‘x’ substituindo a cabeça da nota, designando o momento do ‘batente’, não importando a posição da nota, pois não há altura definida no toque em questão (SOUTO, 2010).

Avançando na linha temporal, temos as obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750), cuja data de morte marca o fim do período Barroco, tamanha sua importância. Ainda nessa época, o violão moderno não existia, e o alaúde estava em evidência. Tomando como exemplo a obra “Prelúdio, Fuga e Allegro BWV998”, a notação musical usada pelo compositor já se aproxima do sistema atual; no entanto, o manuscrito original contém duas claves, sendo os baixos escritos em

clave de fá, e apresenta-se em Mi bemol maior, uma tonalidade incomum para o violão moderno, considerando que “toda literatura musical para instrumentos de cordas dedilhadas (incluindo o alaúde) privilegia determinadas tonalidades relacionadas à afinação do instrumento” (NOGUEIRA, 2008).

As afinações do alaúde não eram fixas, variando de uma obra para outra, sendo a “Afinação Francesa” priorizada, com intervalos de terças. Na transcrição dessa obra, a solução mais usual foi transpô-la meio tom abaixo, para Ré maior, aproveitando cordas soltas para realizar os saltos necessários ao desenvolvimento dos contrapontos. Outro ajuste foi a “scordatura” (alteração da afinação padrão) da sexta corda, de Mi para Ré, para respeitar a função harmônica dos baixos. Evidentemente, por melhor que soe, essa transcrição não retrata fielmente a concepção original da obra, tanto pela diferença de sonoridade entre o alaúde e o violão moderno quanto pela mudança de tonalidade. Esta última, inclusive, provocaria uma alteração do ponto de vista da Teoria dos Afetos, que atribuía a cada tonalidade a propriedade de evocar um Afeto específico.

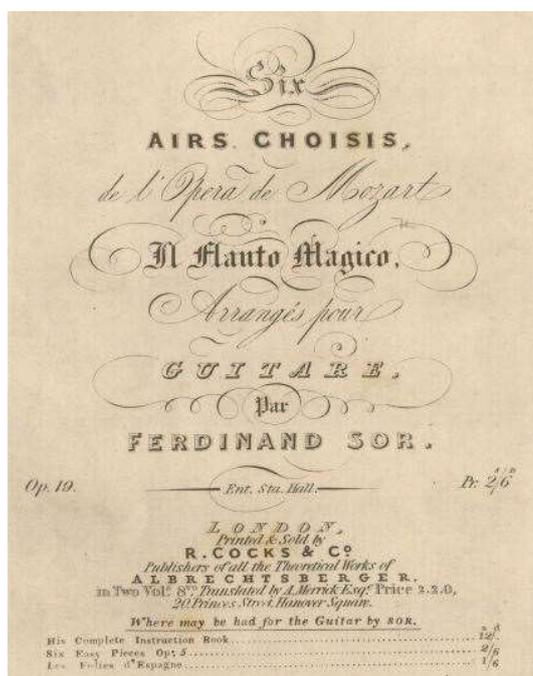
Apesar disso, não se deve crer que Bach ficaria contrariado com tais adaptações, uma vez que ele próprio era adepto das transcrições, tendo adaptado diversas obras de contemporâneos e predecessores. Embora não fossem transcrições para violão, vale mencioná-las, pois fazem parte do escopo em questão. Segundo levantamento do IMSLP Petrucci Music Library, Bach transcreveu, entre outras, a “Missa Beata Dei Generatrix” de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594); “Les Nations” de François Couperin (1668-1733); o “Concerto para Oboé em Ré menor, S.Z799” de Alessandro Marcello (1673-1747); o “Concerto para Violino, TWV 51:g1” de Georg Philipp Telemann; e de Antonio Vivaldi (1678-1741), os seguintes concertos para violino: Ré Maior, RV230; Mi Maior, RV265; Sol Maior, RV299; Sol Maior, RV310; e Si bemol Maior, RV381 (IMSLP Petrucci Music Library).

Outro nome que merece ser citado e que se enveredou consideravelmente pelo campo das transcrições foi Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que realizou transcrições, dentre outras, do “Prelúdio e Fuga em Mi bemol menor” BWV853, de Johann Sebastian Bach. Mozart também transcreveu algumas obras de George Frideric Handel (1685-1759), como “Acis and Galatea” HWV 49, “Judas Maccabaeus” HWV 63 e “Alexander’s Feast” HWV 75, além das seguintes Sonatas para Teclado do filho de Bach, Johann Christian Bach (1735-1782): Ré Maior WA 2, Sol Maior WA 3, Mi bemol Maior WA 4 e, finalmente, as “6 Sonatas para Teclado op.5”. (Fonte: IMSLP Petrucci Music Library)

1.2.2 Transcrições de Sor

É perceptível que as transcrições não têm apenas o papel de tornar obras executáveis em formações diversas das originalmente concebidas, mas também se prestam ao estudo e aperfeiçoamento da técnica de escrita. Elas representam uma forma de olhar para o passado, prestando a devida homenagem aos grandes compositores da história e, ainda assim, apreendendo o pensamento musical desenvolvido à época. Em se tratando de Mozart, encontramos, inspirado neste compositor, uma das principais transcrições de obras orquestrais para violão. O violonista e compositor espanhol Fernando Sor (1778-1839) realizou a transcrição “6 *Airs choisis de l’opera ‘Il Flauto Magico’ opus 19*” (1825) (Figura 3), inspirada na obra “*Die Zauberflöte*” (1791) — traduzida como “*A Flauta Mágica*” —, uma das óperas mais significativas do compositor austríaco.

Figura 3 – Capa do original de *Six Airs Choisis de l'Opera de Mozart "Il Flauto Magico"* por Fernando Sor.



Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

“Os instrumentos da família das guitarras dos séculos XVI a XVIII diferiam bastante daquele para o qual Sor escreveu toda a sua obra” (CAMARGO, 2005). Nesta época, o violão já apresentava evoluções consideráveis em comparação ao alaúde e às guitarras barrocas, possibilitando um virtuosismo e um preenchimento harmônico completo devido à afinação por quartas, tal como ocorre até os dias de hoje (Figura 4). Fernando Sor publicou em 1830 o **Méthode pour la Guitare** (1830), no qual correlacionou os elementos da partitura com os da performance, traçando um estudo acerca da “Qualidade dos Sons” e chegando a comparar elementos da orquestra com variações de timbre possíveis no violão por meio de mudanças no toque, articulação e digitação.

Figura 4 – Tessitura e Afinação das Cordas Soltas do Violão. (Imagem gerada no software de partituras Sibelius 7.0)



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Situado no auge do Classicismo musical e na transição para o Romantismo, Sor “via no violão as possibilidades composicionais e interpretativas de uma orquestra em miniatura” (REGO, 2012), aproveitando os diversos coloridos possíveis pela técnica violonística bem desenvolvida. Por exemplo, ele transpôs a tonalidade em duas das seis árias, com o intuito de aproveitar as cordas soltas, preservando o idiomatismo; utilizou sistematicamente harmônicos, que proporcionam um colorido único às passagens melódicas; e até traduziu algumas passagens, com o objetivo de não apenas imitar a ópera, mas sim simular diálogos orquestrais com as intervenções vocais, recriando passagens melódicas e contracantos adaptados para o violão solo, minimizando as perdas de sonoridade.

A arte instrumental de F. Sor parece ter legado ao universo da guitarra a possibilidade de execução das texturas orquestrais mais usuais do séc.XVIII, provendo-lhe um repertório consistente com a música dos clássicos vienenses.
(REGO, 2012, p.52)

1.2.3 Transcrições de Giuliani

Outro compositor de destaque, contemporâneo de Sor, foi Mauro Giuliani (1781-1829), da escola italiana, natural de Bisceglie, no sul da Itália. Ele se juntou a muitos outros artistas, como Ferdinando Carulli (1770-1841) e Matteo Carcassi (1792-1853), que se mudaram para Paris, ao emigrarem na passagem do século XVIII para o século XIX. Em 1806, dirigiu-se a Viena em busca de melhores condições de trabalho, coincidindo com a ocupação napoleônica do Império

Austro-Húngaro. Na época, Viena era um grande polo cultural da Europa, e essa efervescência refletia-se em um público vasto e entusiasta, além de uma grande quantidade de músicos amadores sedentos por partituras e professores de instrumentos.

Após esse prolífico período, Giuliani mudou-se para Roma em 1820, onde conheceu, entre outros, Niccolò Paganini (1782-1840) e Gioachino Rossini (1792-1868). Com este último, desenvolveu uma estreita amizade, compondo uma obra de grande interesse para o estudo das transcrições para violão. Rossini concedeu-lhe diversos originais de suas obras e, em retribuição, Giuliani compôs, entre 1820 e 1828, **Le Sei Rossiniane** (Figura 5), que compreende os opus 119 a 124. Essa coleção representa obras de grande fôlego, contendo diversos excertos de aberturas e árias das óperas de Rossini. “Nessas seis obras, 30 temas de Rossini, provenientes de 16 de suas 39 óperas, foram citados e reelaborados por Giuliani, incluindo 9 óperas sérias, 5 cômicas e 2 semi-sérias” (ZANGARI, 2013, p. 57). Em sua totalidade, representam “um afresco maravilhoso de grande imediatismo e inventividade, bem como uma exibição magistral de escrita para violão” (CHIESA, 1976).

O nível de virtuosismo dessas obras é altíssimo, e o compositor/transcritor utilizou diversos recursos violonísticos para possibilitar tais passagens, representando uma autêntica tentativa de simular os efeitos orquestrais no violão. Ele mesclou rápidas escalas com acordes preenchidos até atingir um fortíssimo, simulando os crescendos orquestrais; usou alternância dos baixos em quartas justas, numa alusão aos tímpanos; reforçou a melodia com oitavas intercaladas; aproximou-se de uma abordagem melódica ao estilo **bel canto**; e aplicou contrastes de dinâmica, como piano súbito e forte súbito (GLOEDEN e VASQUES, 2017).

Figura 5 – Primeira publicação da Rossiniana n°5 *opus* 123 de Mauro Giuliani, publicada por Anton Diabelli (1781-1858) antes como ‘*Seconde Fantasia pour la Guitare sur plusieurs moti*’

The image shows the title page and the beginning of the musical score for 'Seconde Fantasia pour la Guitare' by Mauro Giuliani, Op. 123. The title page is in French and includes the following text: 'Seconde FANTASIE pour la Guitare sur plusieurs moti', 'COMPOSÉ PAR Mauro Giuliani', 'OEUVRE 123.', 'Propriété des Editeurs.', 'VIENNE', and 'chez A. DIABELLI et COMP.'. The musical score is for guitar, marked 'Allegro con brio', and is titled 'FANTASIE III'. The score consists of multiple staves of music.

Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

[...] observamos que Le Rossiniane são obras da maturidade de Giuliani que refletem a profunda compreensão da obra operística de Rossini e de seus contextos cênicos e dramáticos, bem como da linguagem melódica do bel canto italiano e suas possibilidades de emulação ao violão. (COSTA e SCARDUELLI, 2024)

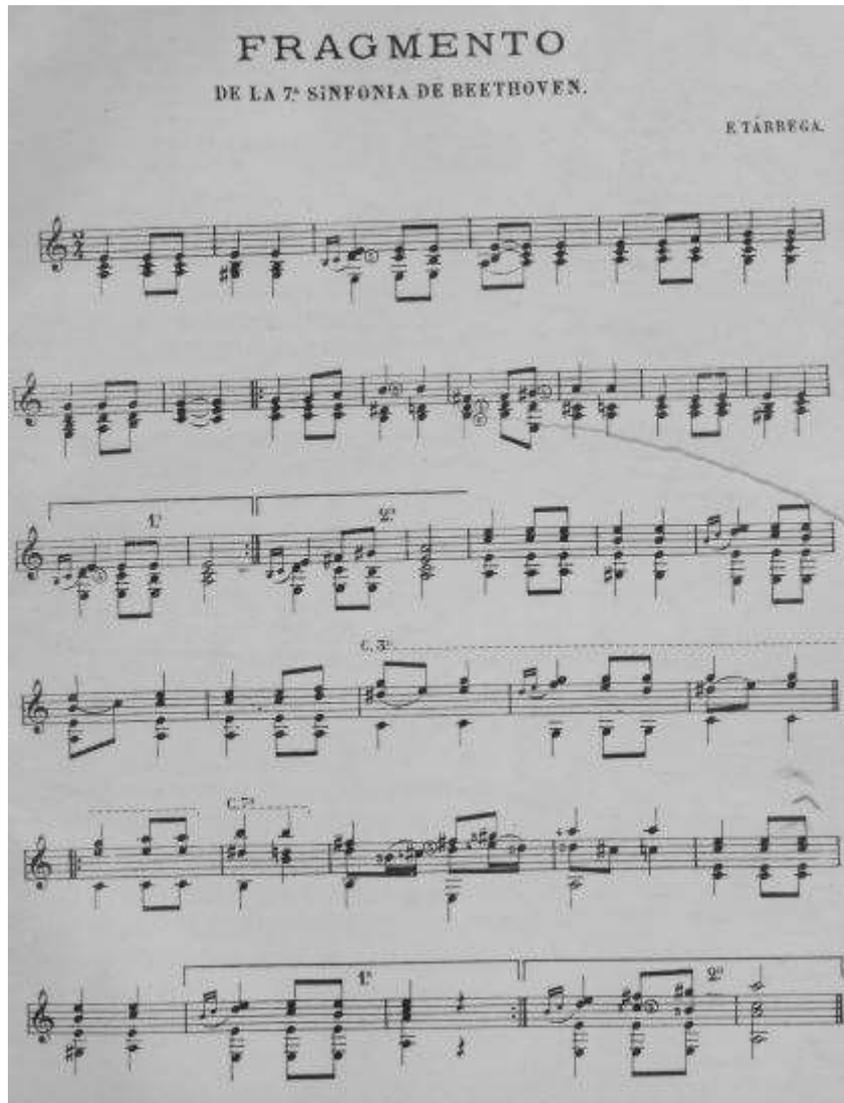
1.2.4 Transcrições de Tárrega

Além de Fernando Sor e Mauro Giuliani, há um outro nome que merece destaque tanto por sua influência nas gerações posteriores quanto por sua contribuição técnica e trabalho extenso na expansão do repertório violonístico: Francisco Tárrega (1852-1909), espanhol, natural de Villareal e um dos nomes mais significativos da história do violão. Tárrega foi iniciado no instrumento muito jovem e teve uma carreira meteórica, sendo considerado por muitos como um revolucionário.

Segundo Pujol, *"o seu sonho era capturar a homogeneidade suave de um quarteto de cordas, que é uma sinestesia da polifonia orquestral, cuja redução a apenas um conceito expressivo era a sua maior ambição."* (PUJOL, E. 1978) No campo das transcrições, Tárrega fez muitas contribuições, seja por meio de estudos inspirados em passagens operísticas, seja por transcrições de temas inteiros, além de diversas adaptações de obras do repertório pianístico. Esse trabalho tinha como principal função o apoio pedagógico, pois, além de instrumentista, ele também era um renomado professor.

No nosso escopo de peças orquestrais, destacam-se as transcrições do Coro "Crucifixus" da Missa em Si Menor BWV 232 de J. S. Bach (1685-1750); a abertura da 7ª Sinfonia de L. van Beethoven (1770-1827) (Figura 6); a valsa "Dança das Sílides" da ópera "La Damnation de Faust" de Hector Berlioz (1803-1869); "Marcha del Rey" e "Sueño del Inocente," ambas da ópera "L'Arlésienne" de Georges Bizet (1838-1875); um estudo sobre um tema da ópera "Tannhäuser" de Richard Wagner (1813-1883); um estudo sobre um tema de "La Traviata" de Giuseppe Verdi (1813-1901); uma transcrição do tema "La Mort d'Ase" (marcha fúnebre) da suíte orquestral "Peer Gynt" de Edward Grieg (1843-1907); e, por fim, um arranjo do segundo movimento "Ária de Ballet" da suíte orquestral "Cenas Pitorescas" de Jules Massenet (1842-1912). (IMSLP Petrucci Music Library)

Figura 6 – Arranjo de F. Tárrega do tema inicial do terceiro movimento da ‘7ª Sinfonia de Beethoven *opus 92*’



Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

1.2.5 Transcrições de Llobet

Após a morte de Tárrega, seu sucessor foi, inclusive, um amigo próximo: Miguel Llobet (1878-1938), violonista catalão que, ainda jovem, teve aulas com o mestre espanhol por um breve período. Llobet se destacou grandemente, trilhou uma carreira consistente e, anos mais tarde, reencontrou Tárrega, chegando a dividir recitais com ele.

Llobet realizou as seguintes transcrições: “Ária D. Juan” da ópera “Don Giovanni” K.527 de W. A. Mozart (1756-1791); “Dança Germânica n.º 1 - Minueto em Dó Maior” das “12 Danças Germânicas” WoO 8 de L. van Beethoven (1770-1827), para dois violões; “Melodrama n.º 13 – Ato II” da ópera “L’Arlésienne” de Georges Bizet (1838-1875) (Figura 7); “Fragmento da Ópera Parsifal” de Richard Wagner (1813-1883); “Romance del Pescador n.º 6”, “Danza del Fuego Fatuo n.º 10” para dois violões, “Pantomima n.º 11” para dois violões e “Canción del Fuego Fatuo n.º 12”, todas do balé “El Amor Brujo” de Manuel de Falla (1876-1946). (IMSLP Petrucci Music Library)

Figura 7 – Manuscrito original da transcrição para violão de Miguel Llobet do ‘Melodrama n.º 13’ da Ópera “L’Arlésienne” de Georges Bizet.



Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

1.2.6 Transcrições do século XX em diante

Adentrando o século XX, chegamos a Andrés Segovia (1893-1987), cujo prodígio e longevidade permitiram-lhe deixar contribuições indiscutíveis para a evolução do violão na história da música. Segovia atravessou o século, marcando praticamente todas as décadas, com uma carreira que pode ser dividida em três fases, das quais as duas primeiras se relacionam com o tema das transcrições. Entretanto, ele não se aprofundou no repertório orquestral, concentrando-se em sua primeira fase no repertório pianístico espanhol de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), além da música de J. S. Bach (1685-1750). Em sua segunda fase, dedicou-se à música antiga, incluindo obras de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Henry Purcell (1659-1695), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Em sua terceira fase, contribuiu de forma significativa para a criação de um novo repertório específico para o violão, colaborando com diversos compositores.

No entanto, no que se refere às transcrições de obras orquestrais, destacam-se a música incidental do Rondó – II da peça “Abdelazer or The Moor’s Revenge” de Henry Purcell, gravada em 1967 (Figura 8), e o “Menuet” da ópera “Platée” de Jean-Philippe Rameau. Observa-se, portanto, que, de modo geral, há um padrão em sua busca pela expansão do repertório violonístico, com ênfase no repertório de piano e outros instrumentos de teclas.

Figura 8 – Transcrição de Andrés Segóvia do Rondó da música de cena “Abdelazer” de Henry Purcell.

H. Purcell
RONDO

Fonte: (Bèrben – Edizioni musicali, Ancona, Itália)

A transcrição integral de obras orquestrais para violão só começou a ser realizada a partir da década de 1980. Um exemplo notável é a “Suíte Retratos” de Radamés Gnattali (1906-1988), originalmente composta em 1964 para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional de choro. Na sua transcrição (Figura 9), houve a contribuição dos intérpretes Sérgio e Odair Assad, sendo que os quatro movimentos representam musicalmente a história da música brasileira, homenageando grandes nomes: Pixinguinha, pelo choro; Ernesto Nazareth, pelo piano brasileiro; Anacleto de Medeiros, pelas bandas marciais; e Chiquinha Gonzaga, pelas orquestras de baile (LEME, 2020). Essa transcrição também simbolizou a inédita apresentação de um regional de choro no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sinalizando um apaziguamento das disputas entre a música popular e erudita, que se manifestaram intensamente no Brasil desde o início do século passado (CAZES, 1998). “Retratos” foi transcrita para dois violões, considerando a relevância nacional que o violão adquiriu ao longo do século XX, consolidando-se como um símbolo cultural brasileiro.

Segundo Bia Paes Leme, "a obra de Radamés é reconhecidamente um elo entre passado, presente e futuro, e “Retratos” é exemplar nesse sentido”.

Figura 9 – Suíte Retratos para dois violões, arranjo do próprio compositor Radamés Gnattali.

Suite Retratos
(pour 2 Guitares)

Durée: 5'env.

I. Pixinguinha (Choro) Radames GNATTALI

$\text{♩} = 108$

Guitare 1

Guitare 2

6ème en Ré

rall.

rall.

Fonte: Gentilmente cedido pelo acervo do site www.radamesgnattali.com.br
(Editions Henry Lemoine, Paris, 1987)

Foi o japonês Kazuhito Yamashita (1961-) quem realmente transcendeu a barreira entre o violão e o repertório orquestral. Em 1982, ele adaptou o “Concerto para Violino em Ré Maior, Op. 61”, de L. van Beethoven, para o violão solista acompanhado por orquestra. No entanto, um ano antes, em 1981, Yamashita já havia gravado sua famosa transcrição para violão solo de “Quadros de uma Exposição”, de Modest Mussorgsky. Em 1984, ele gravou, em duo com Larry Coryell, “As Quatro Estações” de Antonio Vivaldi (1678-1741). No ano seguinte, em 1985, registrou sua transcrição completa de “Pássaro de Fogo” de Igor Stravinsky (1882-1971) para violão solo, além de uma transcrição para dois violões de “Scheherazade”, de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Em 1987, Yamashita lançou sua transcrição completa da “Sinfonia n.º 9 em Mi Menor – Do Novo Mundo”, Op. 95, de Antonín Dvořák. Pode-se afirmar que os arranjos de Yamashita "fazem

parte de um sólido processo histórico, onde diferentes correntes de pensamento agem e discutem questões interpretativas, transformando não só o repertório, mas também a forma de interpretá-lo" (MOTTA, 2012).

Usando diversas técnicas inovadoras para reproduzir os efeitos orquestrais, Yamashita deu um passo significativo na evolução técnica do violão moderno, expandindo horizontes que antes pareciam inatingíveis para o instrumento: a transcrição integral de peças orquestrais de grande porte. Não se trata de algo trivial, e poucos violonistas são capazes de reproduzi-las, mas o violonista peruano Jorge Caballero (1977-) seguiu o mesmo caminho, realizando suas próprias transcrições de “Quadros de uma Exposição” e da “Sinfonia do Novo Mundo”, levando adiante o legado de Yamashita.

Nesse contexto, há diversos exemplos que serão mencionados posteriormente, mas vale destacar outras figuras significativas. O maestro Pedro Cameron (1941-) compôs para violão solo a obra “Repentes”, considerada sua peça mais importante e vencedora do primeiro prêmio no “I Concurso Brasileiro de Composição Erudita para Piano ou Violão”, organizado pela Rádio MEC, Funarte e Editora Irmãos Vitale em 1978. Cameron também atua como arranjador e realizou transcrições de várias peças orquestrais para três violões, incluindo “O Cisne” de Camille Saint-Saëns (1835-1921), “Ária (Cantilena)” da “Bachiana n.º 5” de Heitor Villa-Lobos, e “O Danúbio Azul” de Johann Strauss (1825-1899).

Ainda no campo das transcrições, destaca-se o violonista Edson Lopes (1957-), renomado professor e intérprete que disponibilizou, em um site, centenas de partituras para violão em diversas formações, fruto de seu trabalho no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí, no interior de São Paulo. Entre essas, encontram-se peças de Johannes Brahms (1833-1897), Felix Mendelssohn (1809-1847) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Em 2014, Lopes transcreveu a “Grande

Sinfonia n.º 40 em Sol menor, K. 550”, de Mozart, composta em 1788, para um quarteto de violões, ao qual adicionou um 'baixolão' ou violão baixo, visando reforço harmônico.

Figura 10 – Abertura da grade da transcrição para violões da Sinfonia 40 de W. A. Mozart.

Score
Transcrição de
Edson Lopes
2014

Sinfonia No. 40

KV. 550

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Allegro molto $\text{♩} = 96$

Guitar 1
Guitar 2
Guitar 3
Guitar 4
Bass Guitar

Fonte: Partitura gentilmente cedida pelo próprio autor. Edson Lopes, 2014.

Como última menção, vale destacar o trabalho do Duo Siqueira Lima, formado pelos violonistas Cecília Siqueira e Fernando de Lima. Em seu álbum “The Art of Duo Siqueira Lima”, gravado em 2016, o duo estreou a transcrição de Fernando para a íntegra da “Bachiana Brasileira n.º 4” em seus quatro movimentos, incluindo uma *scordatura* no meio da execução — uma solução arriscada, porém necessária para manter a linha melódica do baixo coerente.

É evidente que haverá uma perda na intensidade sonora ao se comparar um tutti orquestral com um tutti produzido por violões; mesmo se estivessemos tratando de uma orquestra de violões, o efeito jamais seria o mesmo. Entretanto, a polifonia do violão e, principalmente, a gama de timbres que ele oferece possibilitam uma abordagem diferenciada das obras, permitindo simular o colorido orquestral e as nuances de dinâmica necessárias.

Como disse Pedro Cameron: “Bem-vindo ao universo sonoro desta pequena orquestra chamada violão.”

1.3 Levantamento de Transcrições da Orquestra para Violão

O quadro abaixo representa um levantamento cronológico das transcrições e arranjos de obras orquestrais realizados entre os séculos XVIII e XIX. A principal fonte utilizada foi a biblioteca virtual IMSLP Petrucci Music Library, um repositório que disponibiliza partituras livres de direitos autorais.

Título da Obra	Compositor	Arranjador/Transcritor	Edição	Data
'Adagio et Final' d'une Symphonie d'Haydn opus 163	Joseph Haydn (1732-1809)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Carli, plate 1719.	1822
2 Airs de Paisiello 'Barbieri di Siviglia' et 'La Molinara' varié pour Guitare et Violon opus 65	Giovanni Paisiello (1740-1816)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Lélou, plate 535-536.	1830
8 Airs de 'Le Nozze de Figaro' pour Violon et Guitare	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Carli, plate 147.	1811
Caprice pour la Guitare sur les Airs de 'La Tyrolienne' et de 'La Hongrois' opus 94	Daniel Auber (1782-1871)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Naderman, plate 1596.	1815
3 Divertissement pour Guitare et flute ou Violon sur des motif des 'Huguenots'	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Leipzig: Breitkopf und Härtel, plate 5755.	Não consta
Duo pour Violon et Guitare sur 4 motifs de 'Semiramide' opus 312	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Launer, plate 2560.	1828
2 Duos pour Piano et Guitare sur les Thèmes des 'Donna del Lago', 'Gazza Ladra' et 'Ricciardo' opus 233	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: V. Dufaut et Dubois, plate V.D. et D.1231-1232.	Não consta
Fantasia avec variations sur des Airs de 'La Gazza Ladra' pour Guitare et Violon ou Flute opus 197	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Leipzig: Breitkopf und Härtel, plate 3580.	Não consta
Fantasia pour Guitare Seule sur un motif de 'Fiorella' opus 303	Daniel Auber (1782-1871)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Pleyel, plate 583.	Não consta
'Otello' arrangé pour Flute, Violon et Guitare dans tous les Tons les Plus Brillant et les plus facile pour les dits instrumens opus 240	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Pacini, plate 2166-2168.	Não consta
3 petit Morceaux extraits de 'La Dame Blanche' opus 287	François-Adrien Boieldieu (1775-1834)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Offenbach am Main: Johann André, plate 5805.	ca. 1835

' <i>La Marseillaise</i> ' variée pour la Guitare opus 330	Hector Berlioz (1803- 1848)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Mainz: les fils de B. Schott, plate 3378.	1830
3 Airs italiens de ' <i>La Gazza Ladra – Di piacer mi balza il cor</i> ' et ' <i>Tancrede – Polaca, fra quei soavi palpiti – Cavatine, como dolce all'alma mia</i> ' arrangées pour Flute et Guitare par Tulou et Carulli	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841) Jean-Louis Tulou (1786-1865)	Paris: A. Meissonnier, plate A.M. 523.	Não consta
Overture dell'Opera ' <i>Il Barbieri di Siviglia</i> ' pour flute, violon et gruitarre	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Offenbach am Main: Johann André, plate A 5065.	Não consta
' <i>Les Citadines - chansonnette</i> '	Henri Darondeau (1779-1865)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: A. Meissonnier.	ca. 1830
Overture del'Opera ' <i>La Dame Blanche</i> ' arrangée pour guitare et violon	François-Adrien Boieldieu (1775- 1834)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Offenbach am Main: Johann André, plate A 5008.	ca. 1835
Overture del'Opera ' <i>La Dame Blanche</i> ' arrangée pour guitare et violon	François-Adrien Boieldieu (1775- 1834)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Mainz: Schott, plate 2505.	1826
Overture del'Opera ' <i>La Gazza Ladra</i> ' arrangée pour Flute, Guitarre et violon	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Offenbach: Johann André, plate 5066.	1827
Overture del'Opera ' <i>Tancredi</i> ' arrangée pour Flute, Guitarre et Violon	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Offenbach am Main: Johann André, plate 5064.	ca. 1850
Simphonie d'Haydn arrangée pour deux guitarres opus 152	Joseph Haydn (1732- 1809)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Carli, plate 1526.	1822
Overture del'Opera ' <i>La Siege de Corinthe</i> ' arrangée pour guitarre et flute	Gioachino Rossini (1792-1868)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Paris: Troupenas, plate 189.	Não consta
Overture del'Opera ' <i>Il matrimonio segreto</i> ' arrangée pour guitarre et flute	Domenico Cimarosa (1749-1801)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Berlin: F.S. Lischke, plate 1436.	Não consta
Overture del'Opera ' <i>Iphigénie et Aulide</i> ' arrangée pour Guitare et Flute	Christoph Willibald Gluck (1714-1787)	Ferdinando Carulli (1770-1841)	Berlin: F.S. Lischke, plate 1396.	Não consta
6 Airs Choisis de l'Opera ' <i>Il Flauto Mágico</i> ' opus 19	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Fernando Sor (1778-1839)	Paris: A. Meissonnier, plate 265.	ca. 1824

Marche du Ballet 'Cendrillon' pour guitare	Nicolas Isouard (1773- 1818)	Fernando Sor (1778-1839)	Paris: A Meissonier, n. d.	1824
Ouverture de l'Opera 'La Vestale' arrangée pour deux guitares	Gaspard Spontini (1771-1851)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Viena: Artaria, plate 2214	1811
Triumphmarsch aus der Oper 'Die Vestalin' eingerichtet für die Gitarre	Gaspard Spontini (1771-1851)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Berlin: Concha et Comp, plate 432	1820
Cavatina 'Di tanti palpiti' act I, scene 5 de l'Opera Tancredi pour le chant avec accompagnement de guitare opus 79	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Vienna: Artaria et Comp, plate 2485.	ca. 1817
Sinfonia nell'Opera 'L'Assedio di Corinto' ridotta per due chitarre	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 4949.	ca. 1830
'Marcia nell'Introdizione' del'Opera Semiramide per due chitarre	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Napoli: Giuseppe Girardo, plate 371	Não consta
Serbami ognor sì fido il cor (Act I) del'Opera Semiramide	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	London: E. Donajowski, plate 1467	Não consta
Quintetto; Qual mesto gemito (Act I) del'Opera Semiramide ridotto per Flauto, o Violino e Chitarra	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 2926.	Não consta
Cavatina: 'Bel raggio Lusinghiero' (Act I Sc.13) del'Opera Semiramide	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Firenze: Giuseppe Lorenzi, plate 2074	Não consta
Sinfonia nell'Opera Semiramide ridotta per Chitarra	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate R 2988.	ca. 1827
La Semiramide ridotta in 12 Waltzer per Chitarra com Introduzione e Gran Finale	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 4952.	1830

'Allegro Cantabile' dell'Aria 'Cabaletta Manon fia sempre odiata' (Act III, sc. 18)	Vicenzo Bellini (1801- 1835)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 3784.	Não consta
Sinfonia dell'Opera 'Il Pirata' ridotta per due chitarre	Vicenzo Bellini (1801- 1835)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 3970.	1829
Overture dell'Opera 'Otello' arrangée pour deux guitares	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate B 2546 G.	1826
Sinfonia nell'Opera 'La Gazza Ladra' per due Chitarre	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 4950.	ca. 1830
Allegro moderato del duetto 'Se a mi fido ognor sarai' (Act III, sc. 3) dell'Opera 'L'Esule di Roma' ridotta per chitarra sola	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, n. d	Não consta
Scena e Cavatina: 'Tacqui allor... l'abbandonai per (Act I) ridotta per chitarra sola	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 5786.	Não consta
Sinfonia nell'Opera 'L'Elisabetta, regina d'Inghilterra' ridotta per due chitarre	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate 4947.	ca. 1830
Overture de 'La Clemenza de Tito' K. 621 pour deux guitares	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Paris: Richault, plate 1674 R.	Não consta
Sinfonia dell'Opera 'La Cenerentola' ridotta per Chitarra sola	Gioachino Rossini (1792-1868)	Mauro Giuliani (1781- 1829)	Milano: Ricordi, plate F 3785 F.	ca. 1828
Mosaïque sur les motifs favoris de l'Opera 'Le Domino Noir', opus 67	Daniel Auber (1782- 1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: Schott, plate 5262.	ca. 1835
Choix de plus jolies Valses de Strauss et Labitzki, opus 68	Johann Strauss II (1825-1899)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Paris: E. Troupenas, plate T. 815.	ca. 1836
Ouverture de 'Semiramide' du Célèbre Rossini réduite pour la guitare et dédiée aux amateurs de cet instrument	Gioachino Rossini (1792-1868)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Paris: J Meissonier, n. d.	Não consta

Air des <i>'Mystères d'Isis'</i> opus 24, varié pour la guitare	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 2687	ca. 1826
2 Ballets Airs from <i>'Mosé in Egitto'</i> opus 28	Gioachino Rossini (1792-1868)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plates 3155; 3156	ca. 1829
Variations Brillantes pour la Guitare sur un thème de la <i>'La Cenerentola'</i>	Gioachino Rossini (1792-1868)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Paris: J. Meissonnier, plate J. M. 432	Não consta
Fantaisie de l'opéra <i>'La muette de Portici'</i> opus 33	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott's Söhne, plate 441 3520.	Não consta
Fantaisie des plus jolis airs de <i>'Robin des Bois'</i> opus 19	Carl Maria von Weber (1786-1826)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott's Söhne, plate 2566.	ca. 1827
Fantaisie sur <i>'Le Comte Ory'</i> opus 34	Gioachino Rossini (1792-1868)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 3521.	Não consta
Fantaisie sur des motifs de <i>'Zampa'</i> opus 40	Ferdinand Hérold (1791-1833)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott's Söhne, plate 3587.	Não consta
Fantaisie sur des motifs de l'Opéra <i>'Le Postillon de Lonjumeau'</i> opus 64	Adolphe Adam (1803-1856)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott's Söhne, plate 1781.	1837
Fantaisie sur l'Opéra <i>'Fra Diavolo'</i> opus 37	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 3524.	Não consta
Fantaisie sur l'Opéra <i>'Guillaume Tell'</i> opus 36	Gioachino Rossini (1792-1868)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 3523.	Não consta
Fantaisie sur l'Opéra <i>'La Fiancée'</i> opus 35	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 3522.	Não consta
Fantaisie sur l'Opéra <i>'Le Dieu et la Bayadère'</i> opus 38	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 3525.	Não consta
Fantaisie sur l'Opéra <i>'Les Diamans de la Couronne'</i> opus 71	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 6869.	1842
Fantaisie sur l'Opéra <i>'Gustave III'</i> opus 49	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 729.	Não consta
Fantaisie sur l'Opéra <i>'La Part du Diable'</i> opus 73	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 7380.	Não consta
Fantaisie sur les motifs de l'Opéra <i>'Cheval de Bronze'</i> opus 57	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 4489.	1836

Fantasia sur les motifs du <i>'Pré Aux Clercs'</i> opus 48	Ferdinand Hérold (1791-1833)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott, plate 4090.	Não consta
Fantasia sur les motifs du <i>'Le Serment'</i> opus 45	Daniel Auber (1782-1871)	Matteo Carcassi (1792- 1853)	Mainz: B. Schott's Söhne, plate 632.	Não consta
Caprice sur un thème favori de Weber opus 50	Carl Maria von Weber (1786-1826)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Munich: Jos. Aibl, plate 1150	Não consta
Divertissement aus <i>'Don Pasquale'</i> opus 15	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Prague: Johann Hoffmann, plate 719.	1845
Divertissement uber <i>'Le Prophète'</i> für violine, viola und Guitarre opus 32	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	München: Jos. Aibl, plate 1020.	Não consta
Fantasia über motif aus der Oper <i>'des Teufels Antheil'</i> opus 31	Daniel Auber (1782-1871)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	München: Jos. Aibl, plate P 895.	1852
Fantasia pour Guitare sur <i>'Norma'</i>	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Manuscript from Boije's collection	Não consta
Fantasia über motif aus der Oper <i>'Alessandro Stradella'</i> opus 29	Friedrich von Flotow (1812-1883)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	München: Jos. Aibl, plate P 893.	1851
Fantasia über motive aus der Oper <i>'Belisar'</i> opus 30	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	München: Jos. Aibl, plate P 894.	1852
Fantasia über motif aus der Oper <i>'Don Giovanni'</i>	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	München: Jos. Aibl, plate P 892.	1851
Fantasia über ein motiv aus der Opera <i>'Il Pirata'</i>	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Manuscript from Boije's collection	Não consta
Fantasia pour Guitarre <i>'I Montechi ed I Capuleti'</i>	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	New York: G. Schimer, plate 15291c.	1900
Fantasia aus <i>'Linda von Chamounix'</i> opus 14	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Prague: Johann Hoffmann, plate 718.	1845
Fantasia über Webers letzten Gedanken	Carl Maria von Weber (1786-1826)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Manuscript from Boije's collection	Não consta
Grand Caprice sur un motif de <i>'Lucie de Lamermor'</i>	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Manuscript from Boije's collection	Não consta
Variation brillante de l'Opera <i>'L'Elixir d'Amore'</i>	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Tyumen: Accord, plate A.286A.	Não consta

Auswahl der beliebtesten Tänze	Johann Strauss II (1825-1899)	Johann Kaspar Mertz (1806-1856)	Wien: Carl Haslinger, plate C.H. 11621-11629.	1854
Introduction et variations sur un motif de Rossini	Gioachino Rossini (1792-1868)	Napoléon Coste (1805-1883)	Manuscript in the Danish Royal Library	1844
Fantasia auf 'Norma' opus 16	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Napoléon Coste (1805-1883)	Manuscript in the Gaylord Library Mirroring Project	Não consta
Fantasia sur 'Armide' opus 4	Christoph Willibald Gluck (1714-1787)	Napoléon Coste (1805-1883)	Paris: Chez l'auteur, no plate number	Não consta
Divertissement sur 'Lucia di Lammermoor' opus 9	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Napoléon Coste (1805-1883)	Paris: Bernard Latte, plate B.L. 1845.	1845
16 Valses Favorites arrangées pour la guitare	Johann Strauss II (1825-1899)	Napoléon Coste (1805-1883)	Paris: Richault, plate 3699 R.	ca. 1837
'Moreto' Zarzuela en tres actos arreglada para guitarra	Cristóbal Oudrid (1825-1877)	Antonio Cano (1811-1897)	Madrid: Bernabé Carrafa, plate B. 580, 586-589, 591-92, 594, 603-05, 607-08, 611.	ca. 1857
Duo de dos Tiples de la Opera 'Norma' arreglado para Guitarra	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Antonio Cano (1811-1897)	Madrid: Antonio Romero, plate A.R. 2335.	ca. 1872
Gran Jota del aplaudido pasage lirico 'La Estudiantina' arreglada para Guitarra	Guillermo Cereceda (1844-1919)	Antonio Cano (1811-1897)	Madrid: Zozaya, plate 1680 Z.	ca. 1892
Fantasia nº 2 sobre motivos de la Opera 'Lucrecia Borgia'	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Antonio Cano (1811-1897)	Madrid: Romero y Marzo, plate 5513.	1880
Reduccion para Guitarra 'Allegretto scherzando' de la Sinfonia nº8 em Fa	Ludwig van Beethoven (1770-1827)	Antonio Cano (1811-1897)	Madrid: Carrafa y Sanz hermanos, plate S.C. 104.	1867
Colección de diez piezas escogidas de las últimas Operas de Verdi arregladas para Guitarra	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Antonio Cano (1811-1897)	Madrid: Antonio Romero, plate A.R. 850-58.	1869
'La Africana' – coro del 1º acto arreglado para Guitarra	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, plate 6043.	1921
Fantasia sobre motivos de zauzuela 'Marina'	Emílio Arrieta (1823-1894)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Holograph Manuscript	Não consta
Variaciones sobre 'Il Carnevale di Venezia'	Noccolò Paganini (1782-1840)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Paris: E. Baudoux, plate E. 1534 B.	1894

Preludio sobre un tema de Mendelssohn 'Fingals Höhle'	Felix Mendelssohn (1809-1847)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, plate 5944.	Não consta
<i>Allegro assai moderato: Celeste 'Aïda'</i> arreglo para Guitarra	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Holograph Manuscript	Não consta
'Sueño del Inocente - Adagio' de la Opera 'L'Arlesienne'	Georges Bizet (1838-1875)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, plate 5853.	1925
'Marcha del Rey' de la Opera 'L'Arlesienne'	Georges Bizet (1838-1875)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Alier, plate 6042.	Não consta
Siciliana de la Ópera 'Cavalleria Rusticana'	Pietro Mascagni (1863-1945)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Holograph Manuscript	ca. 1880-90
'Danza de las Silfides' de la Ópera 'La Dannation de Faust'	Hector Berlioz (1803-1869)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, plate 5945.	1925
Estudio sobre un tema de 'Tannhäuser'	Richard Wagner (1813-1883)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Biblioteca Fortea, plate D-455 F.	Não consta
Estudio sobre un tema de 'La Traviata'	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, plate 6044.	1926
Preludio de la 'Gruta del Fincal' arreglado em forma de estudio para guitarra	Felix Mendelssohn (1809-1847)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Buenos Aires: La Guitarra, n. d.	ca. 1923
'Coro Crucifixus' de la Misa em Si menor	Johann Sebastian Bach (1687-1750)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Biblioteca Fortea, plate D.F. 491.	Não consta
'La Mort d'Ase' Marcha Fúnebre de 'Peer Gynt Suite n°1'	Edvard Grieg (1843-1907)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, plate 5854.	1925
Fragmento de la '7ª Sinfonia'	Ludwig van Beethoven (1770-1827)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, plate 5623.	Não consta
'Air de Ballet' de la Suite 'Scènes pittoresques'	Jules Massenet (1842-1912)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Manuscript Holograph	1897
Fragmento de la Sinfonia 'Tannhäuser'	Richard Wagner (1813-1883)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, n.d.	Não consta
Marcha de 'Tannhäuser'	Richard Wagner (1813-1883)	Francisco Tárrega (1852-1909)	Madrid: Ildefonso Alier, n.d.	Não consta
Transcripción para Guitarra del 'Ballet del Fuego Fátuo'; 'Pantomima'; 'Danza Ritual del Fuego'; 'Danza del Pescador' y 'Canción del Fuego Fátuo' del Ballet <i>EL Amor Brujo</i>	Manuel de Falla (1876-1946)	Miguel Llobet (1878-1938)	Manuscript Holograph	1924

'Melodrama' de la Opera 'L'Arlesienne'	Georges Bizet (1838-1875)	Miguel Llobet (1878-1938)	Manuscript Holograph	Não consta
Aria de la Opera 'Don Giovanni'	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Miguel Llobet (1878-1938)	Manuscript Holograph	1917
Minueto de Beethoven arreglado para dos Guitarras	Ludwig van Beethoven (1770-1827)	Miguel Llobet (1878-1938)	Manuscript Holograph	1899
'Danza del Molinero' del Ballet 'El Sombrero de tres picos' arreglado para dos Guitarras	Manuel de Falla (1876-1946)	Miguel Llobet (1878-1938)	Manuscript Holograph	1924
Fragmento de la Opera 'Parsifal' arreglado para Guitarra	Richard Wagner (1813-1883)	Miguel Llobet (1878-1938)	Manuscript Holograph	1899

CAPÍTULO II

2.1 VIDA E OBRA DE FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert nasceu em 31 de janeiro de 1797 em Viena, na Áustria, que era o local de maior efervescência cultural ocidental da época. “Ele provavelmente começou a compor em 1810, aos 13 anos de idade” (GIBBS, 2017, p. 67). Nessa altura, Ludwig van Beethoven (1770-1827) já dominava o cenário musical e era aclamado por público e crítica, tendo concluído sua sétima sinfonia em 1812. A admiração pelo mestre era uma sombra que pairava sobre sua obra, e Schubert deixou diversas músicas incompletas, como a “Sonata Relíquia” para piano em Dó Maior (D840) de 1825, o “Quartettstanz” em Dó Menor (D703) de 1820 e a “Sinfonia Inacabada” nº 8 em Si Menor (D759) (KINDERMAN, 2007, p. 213). Tal admiração pode ser observada em sua emocionada carta ao amigo Leopold Kupelweiser, datada de 31 de março de 1824, onde o compositor expõe seu anseio por se equiparar a Beethoven:

Quanto às canções, eu não tenho escrito muitas novas, mas tenho experimentado muitas obras instrumentais – escrevi dois quartetos de cordas e um octeto e pretendo escrever ainda mais um quarteto; na verdade, quero, com isso, trilhar o caminho que me levará a uma grande sinfonia.

A última nova em Viena é que Beethoven vai dar um concerto em que apresentará sua nova sinfonia, três movimentos da nova missa e uma nova abertura.

Se Deus quiser, eu também pretendo dar um concerto semelhante no ano que vem. (CHUSID, 2017, p.240)

Schubert refere-se à famosa Nona Sinfonia de Beethoven, estreada em 7 de maio de 1824.

Esta carta é simbólica, pois indica o perfeccionismo de Schubert e sua obsessão em imortalizar sua obra. Nessa altura, ele já combatia a doença do tifo, que resultaria em sua morte prematura em 1828.

Tragicamente a doença arruinou os seis anos restantes de sua vida, que a partir de 1822 apresenta períodos de retraimento, apatia, depressão e enfermidade que, de outra forma seriam inexplicáveis. Pode ter sido este mal que fez Schubert desistir de sua sinfonia seguinte, a tão conhecida e apreciada Sinfonia Inacabada, em Si menor (D759), de outubro de 1822. Embora não sendo uma razão muito poética para deixar a obra inacabada, a possível associação mental que Schubert pode ter feito entre a sinfonia e a devastadora doença ajudaria a explicar não só sua interrupção do trabalho, mas também porque, em 1823, ele enviou o manuscrito a seu amigo Anselm Hüttenbrenner, em Graz, provavelmente para se redimir de uma dívida. De qualquer modo, após completar os dois primeiros movimentos e vinte compassos do terceiro, Schubert abandonou o restante do *scherzo*. (GRIFFEL, 2017, p.265)

Mais de quarenta anos após sua morte, os manuscritos foram resgatados, e a obra teve sua estreia em 1865 na “Gesellschaft der Musikfreunde”, regida pelo maestro Johann Herbeck. Apesar de incompleta, a obra é tocada até os dias de hoje nas principais salas de concerto, tamanho o encantamento que evoca, tornando-se quase mítica e amplamente apreciada como um marco do Romantismo em música, por ser, dentre suas sinfonias, a menos “haydiniana”.

Entretanto, para além das questões de saúde física e psicológica, Schubert foi um compositor que gozava de prestígio e foi muito tocado. O editor Diabelli comprava os direitos sobre suas lieder, canções para voz e piano, e, além de comercializar os originais, realizava arranjos simplificados para violão e voz, que eram vendidos em larga escala por toda Viena. É evidente que, na época, não havia legislação sobre direitos autorais vigente, e o editor lucrou consideravelmente sobre um pagamento irrisório ao compositor, algo que contribuiu para os apuros financeiros que este enfrentou durante toda a vida (MATTINGLY, 2007).

Há relatos de que Schubert compunha diariamente das seis horas da manhã até por volta de uma hora da tarde, sempre acompanhado de um cachimbo e totalmente alheio ao que se passava ao seu redor. Surpreendente é o fato de que costumava compor sem o apoio de qualquer instrumento e com pouquíssimas correções, em uma escrita natural e fluente.

Foi interessante vê-lo compor. Muito raramente ele usava o piano. Ele costumava dizer que isso interromperia o trem de seus pensamentos. Tranquilamente e pouco incomodado com a fala e o barulho dos colegas... sentava-se à sua mesinha, uma folha de papel timbrado à sua frente, inclinava-se sobre ela... a mastigar a caneta, às vezes tocava (como se estivesse experimentando uma passagem) com seus dedos sobre a mesa, e escrevia com facilidade e fluência sem muitas correções, como se tivesse que ser assim e de nenhuma outra forma. (SCHULT *apud* MATTINGLY, pg.48, 2007 – tradução livre)

Schubert teve contato com diversos violonistas da época e chegou a incluir o violão em algumas poucas obras para conjunto vocal masculino e acompanhamento pelo violão: o “Terzetto” (D.80); “Naturgenuss” (D.422); “Das Dörfchen” (D.598); “Frühlingsgesang” (D.740); “Geist der Liebe” (D.747); “Die Nachtigall” (D.784). Por vezes, a edição inclui indicações de

acompanhamento ‘obbligato’ de piano ou violão (“mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte oder Gitarre”).

Sua música instrumental também incluía, em alguns casos, o violão, sempre com caráter de acompanhamento. É o caso do “Quarteto para flauta, viola, violão e violoncelo” (D. 96) de 1814. Além disso, pode-se associar a proximidade de Schubert com o violão à sua famosa “Arpeggione Sonata” (D.821), que, apesar de atualmente ser executada ao violoncelo, foi originalmente concebida para “Bogen-Gitarre”. Este instrumento foi criado por Johann Georg Staufer em 1823, inspirado nas antigas violas d’arco, porém com construção muito semelhante à dos violões da época. Schubert o batizou carinhosamente de Arpeggione e compôs a sonata para este parente do violão, que, tocado com o arco, possibilitava uma maior sustentação de notas e ataques com maior intensidade, equilibrando-se mais com a potência do violão (MATTINGLY, 2007).

Portanto, Schubert, como muitos na Viena Biedermeier, teve contato com o violão e com violonistas renomados, como Mauro Giuliani. Apesar de ter utilizado o violão apenas como instrumento para acompanhamento vocal, é notável que o compositor tinha ciência das capacidades do violão, inclusive por gozar de amizade com violonistas profissionais da época. É de se imaginar, então, que ele aprovaria uma transcrição de sua obra orquestral para a execução de um conjunto de câmara de violões.

2.2 TRANSCRIÇÃO DA SINFONIA INACABADA

Durante o processo de transcrição, diversos obstáculos surgiram a cada etapa, tanto no que diz respeito à instrumentação quanto às decisões sobre a função de cada um dos violões, a distribuição dos acordes e questões de articulação. A obra como um todo carrega um teor dramático intenso, e a orquestração de Schubert traduz isso por meio da combinação de diversos timbres, dotando, a cada transição, a obra de coloridos de difícil tradução.

A Sinfonia está estruturada da seguinte forma:

Sinfonia n°8 “Inacabada” em Si menor D.759 de Franz Schubert

I. Allegro Moderato (Si menor – compasso 3/4)

II. Andante con moto (Mi Maior – compasso 3/8)

A instrumentação escolhida por Schubert foi a seguinte:

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetes em Lá

2 Fagotes

2 Trompetes em Ré

2 Trompas em Mi

3 Trombones (Alto, Tenor e Baixo)

Timpano em Si e Fá#

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contra-Baixo

Para auxiliar a transcrição, foi escolhida uma versão da grade orquestral que inclui uma redução para piano. Tal escolha não teve como objetivo orientar a transcrição de forma alguma, mas sim prevenir possíveis equívocos na leitura dos instrumentos transpositores.

Desde o início, a decisão sobre o número de violões a serem utilizados se apresenta como uma questão delicada. Por razões práticas, num primeiro momento, foi cogitado um trio de violões, pois seria mais simples reunir apenas três músicos. Algo que já estava claro desde o princípio era que um dos violões deveria ser um violão de sete cordas. Isso se deve à tonalidade do primeiro movimento, Si menor; portanto, uma scordatura da sétima corda, comumente em Dó, permite que a nota mais grave do conjunto seja a tônica Si, o que contribuirá também no segundo movimento, em Mi maior, sendo essa a nota da dominante (quinto grau – V).

No entanto, logo após a abertura dos contrabaixos, realizada integralmente pelo Violão 4, algo que só foi possível devido à sétima corda em Si, numa melodia grave com caráter descendente, o que se segue é um acompanhamento realizado por terças dos violinos em semicolcheias (compassos 9 a 35), já trazendo a necessidade de um violão a mais. Isso se deve à dificuldade de executar terças consecutivas nessa velocidade em apenas um violão. Assim, ficou decidido que seria um quarteto e não um trio de violões. Entretanto, ao longo dos ensaios preparatórios para o concerto, ficou evidente a necessidade de adicionar peso à frase de abertura da obra, realizada na orquestra por todo o naipe de contrabaixos. Portanto, uma nova alteração foi feita: o primeiro violão passou a ser também um violão de sete cordas, especificamente para realizar os dobramentos dessas frases de abertura, que ocasionalmente se repetem ao longo da peça para reinaugar uma nova sessão.

Portanto a instrumentação da transcrição ficou da seguinte forma:

- Violão de Sete Cordas – 1 (7ª corda em Si);
- Violão de Seis Cordas – 2;
- Violão de Seis Cordas – 3;
- Violão de Sete Cordas – 4 (7ª corda em Si).

Figura 11 – Transcrição para quatro violões da Sinfonia Inacabada de Franz Schubert.

Sinfonia n°8 em Si menor
'Sinfonia Inacabada'

I

Transcrição: Renato Sarmento Franz Schubert

Allegro Moderato

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Outro fator que se mostrou determinante foi a constante necessidade de revisões. Foram inúmeras revisões antes dos ensaios e outras tantas durante o transcorrer deles. Uma contribuição muito bem-vinda foi a troca de informações com outros músicos, incluindo aqueles que executaram a peça e participaram dos ensaios, além das contribuições da banca no exame de qualificação e do maestro Pedro Cameron, cuja sugestão para a abertura do segundo movimento, que será explanada mais adiante, foi acatada e aprovada por todos do quarteto.

Mais um ponto sensível em toda transcrição envolvendo violão refere-se às notas longas. Isso se manifestou, ainda no primeiro movimento, na transição do primeiro para o segundo tema. Trompetes e fagotes sustentam, por três compassos, a nota Ré em uníssono (compassos 38 a 41). A solução encontrada foi simular um efeito de eco entre dois violões (Figura 12), onde a dinâmica vai diminuindo gradativamente, buscando somar a ressonância das durações de um violão com o outro, com o menor número de ataques possível.

Figura 12 – Transição do primeiro para o segundo tema realizado por notas longas das madeiras, onde a solução foi repetir as notas com redução de dinâmica, como um eco.

The musical score for Figure 12 consists of four staves. The first staff (Violin I) begins at measure 37 with a forte (*fz*) dynamic, marked with a box 'A'. It then transitions to piano (*pp*) and includes the instruction 'Meno A tempo'. The second staff (Violin II) features dynamics *p*, *ppp*, *p*, and *pp*. The third staff (Viola) features dynamics *p*, *ppp*, *p*, and *pizz.*. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with *fz* and ends with *pp*.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Após o segundo tema, surge um ponto crítico por outra razão: a articulação do arco das cordas, que executa um incremento de dinâmica através da repetição de notas em fusas num arpejo ascendente (compassos 67 a 70). Diferentemente da articulação do arco, as repetições de notas no violão apresentam uma certa dificuldade devido à digitação da mão direita. Por esse motivo, optamos por reduzir a quantidade de repetições das notas por tempo às semicolcheias (Figura 13).

Ainda a respeito das repetições de notas, num primeiro momento, a linha dos baixos, que predominantemente ficou sob a responsabilidade do Violão 4, estava escrita apenas como uma linha de baixo. No entanto, ao experimentar nos ensaios para a montagem e execução da peça, ficou evidente a necessidade de incluir o acorde, para que o violonista pudesse realmente extrair a dinâmica fortíssimo neste trecho (compasso 67). Isso se deveu à maior facilidade de golpear com força várias cordas, quase como um rasgueado, do que apenas uma corda individualmente.

Figura 13 – Arpejo ascendente com repetição de notas em semicolcheias (compassos 67 a 72).

The musical score consists of four staves. The first staff shows a sequence of chords: G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B major, A major, G major. The second staff continues with similar chords, including some with accidentals (e.g., F# major, E# major). The third and fourth staves show more complex chordal textures with repeated notes. Dynamics are marked as *fz* (forte) and *cresc.* (crescendo) throughout the passage.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Outro ponto delicado refere-se aos tutti orquestrais. É evidente que haverá uma perda de potência na massa sonora ao transferir para uma sonoridade de “ensemble” de violões; portanto, algumas precauções foram levadas em conta nessas passagens. Por exemplo, a posição do acorde em relação às notas mais agudas, que normalmente ficam com as flautas e violinos. Assim, procuramos respeitar, sempre que possível, a posição, principalmente das notas agudas, de cada acorde, com o intuito de permanecer fiel à sonoridade de trechos em que a harmonia se sobrepõe aos demais elementos (Figura 14). Evidentemente, a inversão dos acordes também não deve ser alterada, de forma a preservar, de maneira fidedigna, a sonoridade das cadências harmônicas.

Figura 14 – Exemplo de sessão executada em *tutti* pela orquestra e a preocupação pela distribuição das notas pelos violões de maneira a respeitar a posição do acorde.

The image shows a musical score for three violas. It consists of four staves. The first three staves are for individual violas, and the fourth is a grand staff. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The first two staves have a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The notation includes various chordal textures and melodic lines, with some notes marked with a circled '1'.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Vale ressaltar outro ponto que deve sempre ser considerado em qualquer transcrição para violão: trata-se de um instrumento transpositor, que toca uma oitava abaixo (Figura 15). Sendo assim, nem sempre foi possível respeitar a tessitura das melodias originais, havendo, por vezes, a necessidade de adequação de oitava.

Figura 15 – Na imagem estão representadas nos dois primeiros compassos a sexta e a primeira cordas do violão quando tocadas soltas. Nos dois últimos compassos, a primeira corda apertada na casa 12 e na casa 18, que, salvo exceções, costuma ser a nota mais aguda do violão clássico tradicional moderno.

The image shows a musical score for guitar, comparing the written sound ('Som escrito') and the real sound ('Som Real'). It consists of two staves. The top staff is labeled 'Som escrito' and the bottom staff is labeled 'Som Real'. Both staves show the first string of the guitar. The first two measures show the first string open (circled 1). The third measure shows the first string fretted at the 12th fret (circled 1 XII). The fourth measure shows the first string fretted at the 18th fret (circled 1 XVIII). The notation includes a circled 6 in the first measure of both staves, indicating the sixth fret position.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Como exemplo, após o famoso solo de clarinete do segundo movimento, cuja melodia de notas longas e cativantes se apresenta sob a tonalidade de Mi maior, o oboé repete a frase na tonalidade de Ré bemol maior, porém com um movimento maior de notas para encerrar a passagem melódica e retornar à tonalidade inicial. Para preservar a tessitura da melodia original, seria necessário realizá-la na região *sultasto* do violão, ou seja, na região superaguda. Isso foi possível na primeira exposição do clarinete; entretanto, na reapresentação do oboé, ficaria de difícil execução. Assim, foi realizada a transposição de oitava neste trecho (Figura 16), aproveitando a mudança harmônica para extrair um timbre mais escuro das notas numa posição intermediária do violão.

Figura 16 – Melodia executada pelo Violão 2 na região superaguda visando preservar a altura da melodia na orquestração original.

The image displays a musical score for Violão 2, consisting of four staves. The first staff features a melodic line with a 'C' in a box labeled 'metálico' and a 'pp' dynamic marking. The second staff has a 'ppp' dynamic marking. The third and fourth staves show complex chordal textures and rhythmic patterns.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Agora, um ponto em que houve necessidade de adaptação de oitava se deu no desenvolvimento. Após a reexposição dos dois temas iniciais, há uma retomada do segundo tema, porém com uma nova modulação no final que permite a continuidade do desenvolvimento. Esta melodia começa nos violinos (Figura 19) e é finalizada pelas flautas na região superaguda (Figura 18). Tal melodia ultrapassou a tessitura do violão, e a solução foi oitavar todas elas desde o princípio desta passagem (Figura 17).

Figura 17 – Melodia com adequação de oitava devido a tessitura melódica. Inicia, na imagem, no Violão 3 e é retomada oitava acima pelo violão 1.

The image shows a musical score for guitar, measures 94 to 100. The score is written on four staves. The melody begins in the lower register (Violão 3) and is then repeated an octave higher (Violão 1). Dynamics include *mp* and *p*.

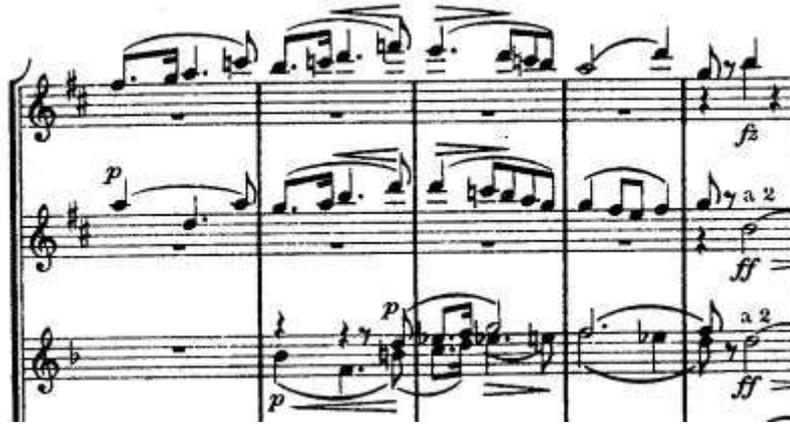
Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Figura 18 – Mesmo trecho da fig. 16, porém do original para orquestra. Violinos I iniciam a melodia com resposta do violino 2.

The image shows a musical score for orchestra, measures 94 to 100. The score is written on five staves. The melody is played by Violins I and II, with Violins I starting the melody and Violins II responding. Dynamics include *p* and *pp*.

Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

Figura 19 – Continuação da fig 17. Flautas complementam a melodia dos violinos uma oitava acima, suplantando a tessitura do violão.



Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

Um último exemplo onde houve revisão posterior à transcrição foi na inauguração do segundo movimento e, conseqüentemente, nas passagens em que há recapitulação da mesma ideia. Trata-se de um diálogo entre os pizzicatos dos contrabaixos e as melodias das cordas, onde os Violinos 1 e 2 realizam um dueto em terças (Figura 20). Num primeiro momento, tais terças seriam executadas pelo Violão 1, de modo que o Violão 2 ficaria em pausa. Entretanto, a sugestão do maestro se mostrou muito mais condizente com a sonoridade do trecho orquestral, onde os Violões 1 e 2 realizaram as terças também de maneira duetada, o que possibilitou maior clareza das notas, devido à facilidade de articulação em comparação à execução de terças apenas pelo violão. Além disso, essa abordagem adicionou um colorido de timbres que enriqueceu a combinação das melodias (Figura 21).

Figura 20 – Versão original da abertura do mov II em diálogo dos *pizzicatos* dos contrabaixos com as cordas.

II.

Andante con moto.

The score is divided into two systems. The first system includes the woodwinds and brass:

- Flauti.
- Oboí.
- Clarineti in A. (en La.)
- Fagotti.
- Corni in E. (en Mi.)
- Trombe in E. (en Mi.)
- Alto Tenore.
- Tromboni
- Basso.
- Timpani in E.H. (en Mi, Si)

The second system includes the strings:

- Violini.
- Viola.
- Violoncello.
- Basso.

The tempo is marked "Andante con moto." The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The double bass part features a prominent *pizz.* (pizzicato) line starting in the second measure, marked *pp*. The string section provides harmonic support with sustained notes and moving lines, also marked *pp*.

Fonte: (IMSLP Petrucci Music Library)

Figura 21 – Transcrição da abertura do mov I onde destaca-se o diálogo entre Violão 4 e o dueto dos violões 1 e 2.

The musical score for Figure 21 consists of four staves. The top staff is for Violão 1, the second for Violão 2, the third for Violão 3 (labeled 'violão2'), and the bottom for Violão 7 cordas (7th string on Si). The tempo is marked 'Andante con moto' with a metronome marking of 85. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Violão 1 and 2 parts start with a *pp* dynamic. The Violão 3 part starts with a *pp* dynamic. The Violão 7 cordas part starts with a *p* dynamic and includes *pizz.* and *legato* markings. The score is marked with a first ending bracket '1' and a section marker 'A'.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Outro elemento que se mostrou necessário ao longo dos ensaios foi a inclusão de guias das outras partes para cada um dos violões nos momentos de pausas prolongadas. Conforme a peça era tocada, a dificuldade dos músicos em se situar na partitura, especialmente no segundo movimento, mostrou-se significativa, e as guias, como se pode ver na Figura 21, resolveram esse problema.

Um último exemplo pertinente ao arranjo e aos riscos assumidos ao longo da transcrição ocorreu no segundo movimento. Visando preservar a decisão do compositor de alterar o timbre da melodia principal, que se inicia no oboé e transita para o clarinete sob o acompanhamento de cordas que realizam os acordes no contratempo, optou-se por intercalar os violões que fariam o acompanhamento. Num primeiro momento, o violão 2 tocava, e posteriormente o violão 1, enquanto a melodia foi dividida entre os violões 3 e, posteriormente, o violão 2. Desta forma, foi possível frisar a alternância de timbres da melodia, aproveitando essa característica ímpar dos violões desde a sua construção, ao mesmo tempo em que se assumiu o risco de haver uma alternância semelhante nos timbres do acompanhamento (Figura 22).

Figura 22 – Alternância de acompanhamento harmônico do violão 2 para o violão 1.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'violão 3' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'violão 2' and contains a series of chords and a melodic line. The bottom staff is labeled 'violão 1' and contains a series of chords. The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) in the middle staff, *f* (forte) in the bottom staff, and *p* (piano) in the bottom staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Como o intuito deste trabalho não foi apenas realizar a transcrição da partitura, mas também executar e, por que não, estrear a Sinfonia Inacabada para quarteto de violões, o processo ativo de ensaiar, estudar e executar a peça foi fundamental para receber o “feedback” dos músicos, que é sempre muito enriquecedor. Esse retorno não apenas auxiliou nas tomadas de decisões, mas também na revisão de algumas notas erradas pontuais. Inclusive, vale ressaltar que, na grade disponível no Apêndice, as letras que pontuam as seções simbolizam sugestões de marcações de ensaios para passagens específicas no processo de montagem e execução da peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findado o trabalho, podemos perceber que diversas escolhas foram feitas ao longo do processo e que nem sempre foi possível reproduzir de maneira integral as técnicas orquestrais nos violões. Entretanto, o violão se mostra um instrumento extremamente versátil, com possibilidades de variações diversas que tornam factível a transcrição de uma orquestra para uma formação camerística de violões. Este era o principal objetivo desta pesquisa: descobrir se seria viável e factível transcrever uma sinfonia para quarteto de violões.

Para tal, realizamos reflexões sobre a temática da transcrição, ressaltando que não se trata de mera cópia, mas sim de uma escrita ativa e repleta de decisões a serem tomadas, sempre visando preservar a essência original da obra e, ao mesmo tempo, aproveitar o potencial da instrumentação de destino. Além disso, vimos que a transcrição esteve presente ao longo da história da música e era considerada, inclusive, uma forma de aprendizado e estudo qualificado, com o intuito de entender o pensamento musical dos mestres do passado.

Foi realizado um levantamento de transcrições de peças orquestrais para violão em suas diversas formações, visando nortear e auxiliar aqueles que possam ter interesse em acessar outras obras orquestrais que já tenham sido transcritas. Sem a pretensão de ter caráter definitivo, é claro, pois tal fichamento está sempre sujeito a revisão, considerando que este tipo de repertório para violão encontra-se de forma difusa e não catalogada.

Finalmente, chegamos a Schubert e sua Sinfonia Inacabada, onde refletimos sobre as razões que teriam levado o compositor a abandonar a composição da Sinfonia. Seria por motivos de saúde, ou urgências financeiras que o levaram a utilizar o manuscrito original como pagamento, ou talvez o compositor não estivesse satisfeito com o transcrito da peça. Se for este o caso, pode-se atestar que estava enganado, já que a Inacabada atingiu um status icônico dentro da obra deste compositor, tanto pela mística da história quanto pela musicalidade profunda, intensa e de grande riqueza sonora.

Houve também um relato do processo de transcrição, onde foram ressaltados pontos-chave da mesma, decisões tomadas e dificuldades encontradas, bem como alguns apontamentos que possam auxiliar aqueles interessados em realizar a execução da transcrição. Para isso, também será disponibilizado aqui o link para acesso às partituras e o link para acessar a gravação realizada, na esperança de que outros violonistas possam ter a mesma experiência de executar uma obra sinfônica de grande porte ao violão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. W. W. Norton & Company, 3rd edition, 2002.
- BARTOLONI, Giacomo. *Violão, a imagem que fez escola: São Paulo 1900-1960*. Tese de Doutorado. Unesp, São Paulo, 2000.
- BERIO, Luciano. *Remebering the future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BERLIOZ, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Henri Lemoine et Cie Editeurs, 1844.
- BONAFÉ, Valéria Muelas. *Estratégias Composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001) / Mestrado – São Paulo, 2011*.
- BOUNY, Elodie. *Nodus: o desafio de compor para violão e orquestra / Doutorado - Rio de Janeiro, 2019*.
- CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “método para guitarra” de Fernando Sor*. São Paulo, 2005. 188f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CAMERON, Pedro. *Estudo Programado de Violão – vol.1 2ª Ed.* São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1978.
- CASTELLANO, Victor. *Guitare pour Orchestre de Franck Martin: uma análise a partir do original para violão*. Tese de Mestrado, ECA/USP, São Paulo, 2008.
- CAZES, Henrique. *CHORO: do Quintal ao Municipal*. Editora 34 : Rio de Janeiro, 1998.
- CHIESA, Ruggero. Preface. In: GIULIANI, Mauro. *Le Rossiniane, op. 119-124 per chitarra*. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1976.
- CHUSID, Martin. *A Música de Câmara de Schubert: Antes e Depois de Beethoven*. Do livro: *Schubert: um compêndio*/Christopher H. Gibbs (org.) - Tradução de Alberto Cunha, pg. 233-255 – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- COSTA, Gustavo Silveira. *O processo de transcrição para violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Béla Bartók*. Mestrado – São Paulo, 2006.
- COSTA, Helvis; SCARDUELLI, Fabio. *Rossiniana nº 1 de Mauro Giuliani: interpretação de “Assisa à piè d’un salice” a partir de fontes primárias*. *Rev Vórtex*, Curitiba, v.12, p. 1-37, abril, 2024.
- FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. *Anais do III Seminário de Música, Ciência e Tecnologia: USP, 2008*. _____ . *De tinnitus a Itinerários do Curvelo*. In: *Anais do XVII Congresso da Anppom (2007)*.

- GIBBS, Christopher H. “Pobre Schubert”: Imagens e Lendas do Compositor. Do livro: *Schubert: um compêndio*/Christopher H. Gibbs (org.) - Tradução de Alberto Cunha, pg. 63-90 – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- GIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. Ed. Perspectiva. CNPQ; UFPB, 2011.
- GLODEN, Edelson. *O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia*. Mestrado, USP. São Paulo, 1996. PENHA, Gustavo Rodrigues. *Entre escutas e solfejos; afetos e reescrita crítica na composição musical* – Tese de Doutorado – UNICAMP, 2016.
- GRIFFEL, L. Michael. *A Música Orquestral de Schubert: “A Busca pelo Mais Elevado em Arte* Do livro: *Schubert: um compêndio*/Christopher H. Gibbs (org.) - Tradução de Alberto Cunha, pg. 257-272 – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- GUERRA, R. *El barroco en la guitarra: ornamentación, estilo y técnica*. Habana, Cuba: Atril Ediciones Musicales, 2001.
- KINDERMAN, William. *A Música para Piano de Schubert: investigando a condição humana*. Do livro: *Schubert: um compêndio*/Christopher H. Gibbs (org.) - Tradução de Alberto Cunha, pg. 211-232 – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- LEME, Bia Paes. Instituto Moreira Sales – IMS, 2020. Disponível em: [Rádio Batuta | Música para quem não tem pressa – suíte ‘Retratos’ \(ims.com.br\)](https://www.ims.com.br) Acessado em 25/06/2024.
- MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana Gênese e Significado*. Revista Música, São Paulo, v. 9 e 10, pg. 21-50, 1998-99.
- MATTINGLY, Stephen. *FRANZ SCHUBERT’S CHAMBER MUSIC WITH GUITAR: A Study of the Guitar’s role in Biedermeier Vienna*. Tese de Doutorado, College of Music/The Florida State University. Florida, 2007.
- MORENO BRAZ, G. C. *Studio per la chitarra, Opus 1 de Mauro Giuliani: um estudo expandido*. Dissertação (Mestrado em Música) – ECA/USP, São Paulo, 2021
- MOTTA, Daniel Andrioli Rodrigues. “Quadros de uma Exposição” para violão solo por Kazuhito Yamashita: um estudo dos efeitos técnicos a partir da comparação com o original para piano e a orquestração de Maurice Ravel. Tese de Mestrado – IA/UNESP. São Paulo, 2012.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese de Doutorado – Departamento de Ciências da Comunicação da ECA-USP. São Paulo, 2008.
- OSBORNE, Charles. *Schubert and His Vienna*. London: Alfred A. Knopf, 1985.
- PIRES, Aristóteles. *A sonoridade do violão na execução musical*. Mestrado, UFRGS, 2006.
- PISTON, Walter. *Orquestración*. Real Musical – MADRID (España) 1984.

- PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem, 2008.
- PUJOL, E. (1978). *Tárrega: Ensayo Biográfico*. Lisboa, Portugal: Ramos Afonso e Moita.
- REGO, Eusiel Silva do. *Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de Seis árias escolhidas de A Flauta Mágica de Mozart: uma abordagem estético-analítica*. - São Paulo : ECA/USP, 2012.
- SCHULT, Vike. “Die Gitarre als Begleitinstrument zur Zeit Franz Schuberts”. *Bach & Schubert: Beiträge zur Musikforschung, Jahrbuch der Bachwoche Dillenburg*, (1999): Vol. 33, 31-36.
- SILVEIRA, José Luís. *A Vida e a Obra de Francisco Tárrega e a sua Importância no Desenvolvimento da Expressão Musical* Tese de Mestrado, ESMAE-Escola Superior de Educação:Porto/POR, 2021.
- SOUTO, Luciano Hercílio Alves. *Transcrição Musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*. Tese de Mestrado, UNESP/Instituto de Artes : São Paulo, 2010.
- SOUZA BARROS, Nicolas. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Doutorado, UFRJ, 2008.
- STOIANOVA, Ivanka. *Luciano Berio: chemins en musique*. Paris, *La Revue Musicale* n° 375-376-377, 1985.
- STRAVINSKY, Igor. *Conversas com Igor Stravinsky / Igor Straninsky e Robert Craft; [tradução Stella Rodrigo Octávio Moutinho]*. - São Paulo : Perspectiva, 2004.
- TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. *Música contemporânea brasileira para Violão*. Dissertação de Mestrado. Vitória: UFRJ, 1996.
- ULLOA, Mario. *Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores NãoViolonistas*. Doutorado. UFBA, 2001.
- VASQUES, Juliana; GLOEDEN, Edelton. *Mauro Giuliani e o estilo operístico na guitarra do séc. XIX*. XXVII Congresso da Anppom - Campinas/SP, Brasil, 2017.
- ZANGARI, Guiseppe. *Mauro Giuliani (1781–1829): Instrumental and Vocal Style in Le Sei Rossiniane*. Dissertação (Mestrado em Performance) – Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney, 2013.
- ZANON, Fabio. *Violão com Fabio Zanon: Programas n.1-149*. Rádio Cultura FM: São Paulo, 2006.

APÊNDICE

Transcrição da íntegra da

Sinfonia n.º8 'Inacabada' D759 de Franz Schubert para Quarteto de Violões

Segue abaixo o link para acesso à gravação da obra:

https://youtu.be/p_4M_HxuVnI

O link para ter acesso às partituras constará na descrição do vídeo.

Sinfonia n°8 em Si menor

'Sinfonia Inacabada'

I

Transcrição:
Renato Sarmento

Franz Schubert

Allegro Moderato

Violão 1

Violão 2

Violão 3

Violão 4
7a corda em Si

10

15

19

p

pp

pp

pp

p

mp

fz

p

fz

p

natur.

sf

p

pizz.

37 **A** *Meno A tempo*

fz *pp* *h.12* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pizz.* *p* *fz* *pp*

47

violão 3 *p* *nat.*

55 **B**

decresc. *decresc.* *decresc.*

63

ffz *fz* *fz* *cresc.* *fz* *ffz* *fz* *fz* *cresc.* *fz* *ffz* *fz* *fz* *cresc.* *fz* *ffz* *fz* *fz* *cresc.* *fz*

4

73 **C**

p *mf* *f*

p

p *f*

p *f*

81 **D**

ff *fz* *fz* *fz*

ff *fz* *fz* *fz*

ff *fz* *fz* *fz*

ff *fz* *fz* *fz*

89 **E**

fz *fz* *fz* *pp*

fz *fz* *fz* *p*

fz *fz* *fz* *p*

fz *fz* *fz* *psub*

98

Musical score for measures 98-107. It consists of four staves. The top staff has dynamics *p*, *ffz*, and *p*. The second staff has *p* and *ffz*. The third staff has *ffz* and *p* pizz. The bottom staff has *pp*, *ffz*, and *p*. There are slurs and hairpins throughout.

107

Musical score for measures 107-117. It consists of four staves. The top staff has dynamics *pp*, *pp*, *ppp*, and a first/second ending bracket. The second staff has *pp* and *ppp*. The third staff has *pp* and *ppp*. The bottom staff has *pp*, *ppp*, and *p*. There is a **F** dynamic marking in the top staff.

118

Musical score for measures 118-131. It consists of four staves. The top staff is labeled *violão 3* and has dynamics *pp* and *cresc.*. The second staff is also labeled *violão 3* and has *pp*. The third staff is labeled *violão 4* and has *pp* and *polpa da dedo*. The bottom staff has *cresc.*

132

Musical score for measures 132-141. It consists of four staves. The top staff has *f* and *cresc.*. The second staff has *nat.*, *f*, and *cresc.*. The third staff has *cresc.*, *met.*, and *cresc.*. The bottom staff has *cresc.*, *f*, and *cresc.*

6

144 nat. **G**
ff pp pizz.
sfz sfz sfz sfz sfz
pp
sfz sfz sfz sfz sfz sfz p
ff p pizz.

154 pizz. nat.
ff p ff
ff pp ff
nat. pp
nat. p pizz. nat.
ff

165 pizz. p ff sfz sfz
ff ff sfz sfz
pp ff sfz sfz
pizz. ff sfz sfz

177 **H**
ff

182 7

I

187

194 J

204

8

211

metálico

pp

p

pp

pp

219 **K**

pp

pizz.

pp

p

224

227

230

mp

p

235

p

239

nat.

242

cresc. *f* *sfz* *p*

cresc. *f* *sfz* *p*

cresc. *f* *sfz* *p*

cresc. *f* *sfz* *p*

10
246

cresc. *ff*
cresc. *ff*
cresc. *ff*
cresc. *ff*

L **M**
251

rit. *pp a tempo*
rit. *ppp* *pp* *<-> a tempo*
sfz p sub. *ppp* *pp* *<-> a tempo*
sfz *pp* *rit.* *<-> a tempo* *pizz.* *p*
sfz *rit.* *pp a tempo*

261

violão3 *pp*

269

276 N 11

decresc. *ff* *ff*
decresc. *ff* *ff*
decresc. *ff* *ff*
decresc. *ff* *ff*

286 O

sfz *cresc.* *sfz* *p*
sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz *mp* *mf*
sfz *sfz sfz sfz sfz sfz sfz* *p*
sfz *cresc.* *sfz* *mp*

295

f *ff* *f*
f *ff* *f* *sfz*
mf *f* *ff*
mf *ff*

302

sfz *f* *ff*
f *sfz* *ff*
sfz *ff*
sfz *ff*

12

311 **P**

pp p mp

319

p sfz pp pizz. pp

329 **Q**

ppp violão3 p violão4 nat. pp

343

cresc. f ff p sub. cresc. f ff p cresc. f ff p cresc. f ff p

354

mf

mf

pp *mp* *pp*

pp *mp* *pp*

363

ff *p*

ff *p*

ff sub. *p*

ff sub. *p*

II

A Andante con moto ♩=85

Violão 1 *pp*

Violão 2 *pp*

Violão 3 *pp* *pizz.* *legato* *pizz.* *legato* *violão 2*

Violão 7 cordas *p* *p sub.*

fp

fp *pizz.* *violão 1*

p *nat.*

f *staccato.* *non legato*

mf *nat.*

f staccato *non legato*

pp *violão 2* *pizz.* *fp* *nat.*

pp *fp*

p sub. *fp*

55 **B** 15

pp
pizz. ppp P
violão 3
violão 1

69

violão 2
f p mf pp dim.

79 **C** metálico

pp p morendo ppp
violão 2 violão 1

87

f p

16
92

ppp *ff* *pp* *ppp* *f*

violão 1

ff

101

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

108

pp

112

violão 2

p *pp*

119 *violão2* 17

tr
mp
p
mp

129

p *pp* *p* *pp* *decresc.* *ppp*
pp *ppp*
pp *ppp*
p *pp* *decresc.* *ppp*

140 **F**

pp
violão4 *pp*
pp *pizz.* *legato* *pizz.* *legato*
p

155

violão1
violão1 *pizz.* *violão1*
violão1

18
169

G *staccato*
ff
f
f
ff staccato

176

non legato
sfz *sfz*
non legato

184

H
p *pp*
pp *metálico*
p *f* *p*
pizz. *nat.*
p *pp* *f* *p*

196

I
pp pizz.
p *violáo2*
pp *pizz.*
p

209 violão3

pp

f

p

violão3

218

violão4

violão4

violão4

violão2

229

f

p

pp

ppp

f

f

p

pp

violão3

ppp

ff sub.

J

239

sfz

sfz

sfz

ff

ff

ff

K

20

247

Musical score for measures 247-252. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz*, *ff*, and *f*.

253

Musical score for measures 253-262. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It includes a box labeled 'L' and a section marked 'violão3'. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. Dynamic markings include *p*, *f*, *pp*, *mf*, *pp*, *p*, *ff*, *f*, *pizz.*, *p*, *nat.*, *fp*, *fp*, and *p*.

263

Musical score for measures 263-271. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It includes a box labeled 'M' and a section marked 'violão3'. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. Dynamic markings include *pp*, *pizz.*, *pp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *pp*.

272

Musical score for measures 272-281. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It includes a section marked 'violão2' and a section marked 'violão3'. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. Dynamic markings include *ppp*, *pizz.*, *pp*, *ppp*, *nat.*, *pp*, *ppp*, and *violão3*.

284 *violão2* **N** 21

Measure 284: *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*. Includes *violão2* and *N* markings.

Measure 285: *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*. Includes *nat.* and *violão2* markings.

Measure 286: *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 287: *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 288: *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 289: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 290: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 291: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 292: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 293: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 294: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 295: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 296: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 297: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Measure 298: *ppp*, *ppp*, *ppp*, *pp*. Includes *ppp* and *pizz.* markings.

Violão 1

Sinfonia n°8 em Si menor

I

'Sinfonia Inacabada'

Transcrição:
Renato Sarmento

Franz Schubert

Allegro Moderato

2

Violão 1

103 *ff* *p* *pp* *pp* *ppp*

115 **F** *pp*

129 *cresc.* *f* *cresc.*

141 *ff*

151 **G** *nat.* *pp pizz.* *ff* *pizz.* *p* *nat.* *ff*

164 *pizz.* *p* *ff* *sfz* *sfz*

177 **H**

182 **I** *f* *sf*

191 *sf* *sf* *ffz* *fz* *pp* *cresc.*

203 **J** *ff* *p*

210 *3* *3* *3* *metálico* *pp*

Violão 1

219 **K** 3

233

242

250 **L** 2

257 **M**

267

274

282 **N**

286

292 **O** 5

4

Violão 1

304  *ff*

312  *pp* *mp*

321  *sfz* *ppp* **Q**

337  *cresc.* *f* *ff* **4**

352  *p sub.* *mf*

361  *ff* *p* **3**

Violão 1
II

5

1 **A** Andante con moto ♩=85

Violão

20

35 non legato 3

49 violão2 fp pp

64 **B** 10 violão2 pp

84 **C** metálico p f p ppp

95 **D** ff

105

110 **E** 2 violão2 pp

121 violão2 p p pp p pp

6 Violão 1

135 **F**
decresc. ppp pp

155

171 **G** *staccato* *non legato*
ff

185 **H** *p pp* 3 5

205 **I** *violão3* 4

219

228 *f p pp ppp*

237 **J** *f* **K** *f p*

254 **L** *violão3* *f pp* *violão3*

268 *pizz.* **M** *pp* 2 *violão2* *ppp* *violão3* *ppp* *ppp*

287 *violão2* **N** *pp*

299 *ppp*

Sinfonia n°8 em Si menor
'Sinfonia Inacabada'
I

Violão 2

Transcrição:
Renato Sarmento

Franz Schubert

Allegro Moderato

7
pp

13

18
fz ————— *p*

23

27
cresc. *fz* *fz*

31
cresc.

34
f *ff*

38 **A** *pp* *p* *pp* **6** *violão3*

Meno A tempo

h.12

53
p *decresc.*

62 **B** *ffz* *fz* *fz* *cresc.* *fz*

73 **C** *p*

2

Violão 2

77 **3** *ff*

85 **D** *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

93 **E** *p* *p*

103 *ffz* *pp* *ppp*

115 **F** **2** **5** *violão 3* *pp* *violão 4*

134 *nat.* *f* *cresc.*

143 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

151 **G** *pp* *ff* *pp*

163 *ff* *pp* *ff* *sfz* *sfz*

177 **H**

183 **I** *sf* *sf* *sf* *sf*

191 *f* *sf* *ffz* *fz* *pp* *cresc.* *ff*

203 **J** *decresc.* *pp*

Violão 2

3

218 **K** *pp*

223

227

230

235

239

242 *cresc.* *f* *sfz* *p*

246 *cresc.* *ff*

251 **L** *sfz* *p sub.* *ppp* *pp* *rit.*

257 **M** *a tempo* **6** *violão3*

269

276 *decresc.*

282 **N** *ff* *ff* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

4

Violão 2

292 **O**

mp *mf* *f* *ff* *f*

301

sfz *f* *sfz* *ff*

312 **P**

p *p*

323

sfz *pp* *p*

342

cresc. *f* *ff*

354

mf

365

ff *p*

Violão 2

5

II

Violão 2

1 **A** Andante con moto ♩=85

2 *pp* *fp* 3

22 *mf* *violão 1* 3

40 *pp* *pizz.* *nat.* *fp*

57 *ppp* **B** *violão 3* 2 *p* *f* *p*

76 *pp* *ppp* **C** 4 *movendo*

92 *pp* *f* *sfz* *sfz* **D**

106 *p* *tr* *mp* **E** 2

123 *pp* *ppp* *tr*

139 *pp* **F** *violão 4* 3

153 3 2

6

Violão 2

168 *violão1* **G** *f*

185 **H** *pp* *pizz.* *p*

203 **I** *pp*

214 **(H)** *f* *p* *violão4* *violão4*

229 **J** *f* *p* *f*

244 **K** *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff* *ff*

257 **L** *pp* *mf* *pp* *p*

264 **M** *pp* *pizz.* *pp*

278 *violão3* *ppp* *ppp* *ppp*

295 **N** *pp* *ppp*

Violão 3

Sinfonia nº8 em Si menor 'Sinfonia Inacabada'

Transcrição:
Renato Sarmiento

Franz Schubert

I

Allegro Moderato

7 *pp*

13

18 *fz*

21 *p*

24 *cresc.* *fz*

29 *fz* *cresc.*

33 *f* *ff*

37 *p* *ppp* *p* *meno* *pp* *A tempo*

48

57 *ffz* **B**

65 *fz* *fz* *cresc.* *fz*

Violão 3

2

73 **C**

p *f* *ff*

83 **D**

ffz *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

93 **E**

p

102

ffz *p* *pp* *pp* *ppp*

115 **F**

pp

131

cresc. *f* *met.* *cresc.*

141

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

151 *pizz.* **G**

p *ff* *pp*

163

pp *ff* *sfz* *sfz*

177 **H**

183 **I**

f

186

f

4

Violão 3

277 **N**
decresc. *ff* *ff* *sfz sfz sfz*

289 **O**
sfz sfz sfz *sfz* *p* *mf* *f*

301 *ff*

311 **P**
p *p*

322 **Q**
5 3 *violão4* *p*

340 *cresc.* *f* *ff*

353 *p* *pp* *mp* *pp*

363 *ff sub.* *p*

Violão 3

5

II

Andante con moto ♩=85

Violão

1 **A** *pp* *violão2* *5* *violão1* *pizz.* *p* *violão1*

21 *violão1* *nat.* *3* *mf*

41 *pp* *fp* *pizz.* *p*

59 *violão1* **B** *pp* *mf*

73 *pp* *dim.* *ppp*

84 **C**

91 *pp* *ppp*

96 **D** *f*

111 **E** *pp* *p*

122

127 *pp*

137 **F** *ppp* *pp* *3* *4* *violão1*

6 Violão 3

157 *pizz.* **3** **2** *violão1* *nat.*

173 **G** *f* *sfz* *sfz* *P* **H** *metálico*

188 *f* *p* *pp* **3**

205 **I** *violão2*

209 *f > p* **6** *violão4* *violão2*

229 *pp* **J** *f* **K** *ff*

245

249 *f > p* *f*

257 **L** *p* *p* *pp* **M**

269 **2** *ppp* *pizz.* *pp* **3** *nat.* *pp* *ppp*

284 *pp* *violão2* **N** *ppp*

299 *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pizz.*

Violão 4

Sinfonia n°8 em Si menor

'Sinfonia Inacabada'

I

Franz Schubert

Transcrição:
Renato Sarmento

Allegro Moderato

7a corda em Si *p*

2

Violão 4

108 1. 2.

115 nat. F *polpa do dedo*

130 *cresc.* *f* *cresc.*

146 G *pizz.* nat. *ff*

159 *pizz.* *p* nat. *ff* *pizz.*

171 H *ff* *sfz* *sfz* *ff*

185 I *sf* *sf* *sf* *f* *ffz* *fz*

198 J *pp* *cresc.* *ff* *ff*

208 *p* *pp*

219 K *pizz.* *pp*

227 *p*

235 nat. *cresc.*

Violão 4

3

243 *f sfz p cresc. ff*

251 **L** *sfz* **2** *rit. pp a tempo* *pizz.* **M**

263

272 *decresc.*

282 **N** *sfz* *ff* *ff* *sfz* *cresc.* *sfz*

292 **O** *mp* *mf* *ff* **3**

303

312 **P** *mp* *pp*

320 *pizz.* *pp*

329 *nat.* **Q** *pp* **3** *pp*

345 *cresc.* *f* *ff* *p* *pp* *mp*

358 *pp* *ff sub.* *p*

4

Violão 4

II

Andante con moto ♩=85

Violão 7 cordas
7a corda em Si

1 **A** pizz. legato pizz. legato nat. *fp*

16 **2** **2** staccato *f*

33 non legato *p sub.*

47 pizz. **3** *fp* *p*

64 **B** **18** violão2 violão1 **C** **2** *p*

92 violão1 **D** *ff*

108 **E** *p*

119 *mp* *p*

132 *pp* decresc. *ppp*

142 **F** pizz. legato pizz. legato *p*

154 **2** **2**

169 **G** **2** *ff staccato* *non legato*

Violão 4

5

182 **H** 3 pizz. nat. 2
p *pp* *f p*

199 pizz. 3 **I** 7 violão3
p

219 7 violão3
ppp

237 **J**
ff sub.

244 **K**
ff

254 **L** pizz. nat.
ff *fp* *fp* *p*

266 **M** pizz.
pp *pp* *pp*

279 violão3 nat. violão2
ppp

295 **N** pizz. 2 nat.
pp *ppp* *pp*

305 pizz.
ppp