

GUSTAVO SILVEIRA COSTA

**O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO
PARA VIOLÃO DE *TEMPO DI*
CIACCONA E FUGA DE BÉLA
BARTÓK**

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Musicologia.

São Paulo, dezembro de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Banca Examinadora: _____

Para
Adelino Lopes da Cunha Costa Filho
e
Maria Sabina Silveira Costa

Agradecimentos:

Rubens Russomano Ricciardi

Alexandre Moschella

Pablo Márquez

Eduardo Silveira Costa

Rodolfo Coelho de Souza

Eliane Tokeshi

Edelton Gloeden

Célia Meirelles

Waldyr Ferverça

Geraldo Ribeiro de Freitas

RESUMO

Esta dissertação de mestrado trata do processo de transcrição para violão solo dos movimentos *Tempo di Ciaccona e Fuga*, da *Sonata para violino solo* (1944) de Béla Bartók.

O primeiro capítulo contempla análises estruturais básicas dos movimentos *Tempo di Ciaccona e Fuga*, assim como o histórico da *Sonata para violino solo* e uma breve abordagem sobre a vida e obra musical de Bartók. Também é apresentado neste capítulo um apanhado das edições e transcrições da *Sonata para violino solo*, além de uma coleta de dados sobre transcrições para violão de outras obras de Bartók.

O processo de transcrição é abordado no segundo capítulo por meio de comparações entre os recursos instrumentais específicos do violão e do violino, levando-se em conta também outros procedimentos usados em transcrições para violão solo de obras originalmente compostas para violino ou violoncelo solo por Johann Sebastian Bach. A transcrição para piano do próprio Bartók de alguns de seus *Quarenta e quatro duos para dois violinos* também foi tomada como processo análogo a ser observado em nossa transcrição.

No terceiro e último capítulo desta dissertação encontra-se nossa edição da transcrição para violão solo de *Tempo di Ciaccona e Fuga* de Béla Bartók.

Palavras-chave: Bartók, *Tempo de Ciaccona e Fuga*, violino solo, transcrição, violão solo.

ABSTRACT

The present dissertation deals with the process of transcription for guitar of *Tempo di Ciaccona* and *Fuga* from the *Sonata for solo violin* (1944) by Béla Bartók.

The first chapter introduces essential structural analysis of the movements of *Tempo di Ciaccona* and *Fuga*, as well as the historical background of the *Sonata for solo violin*, and a brief study of the life and musical work of Bartók. It also presents a review of the editions and transcriptions of the *Sonata for solo violin*, apart from a collection of data about guitar transcriptions of other works by Bartók.

The transcription process is approached in the second chapter through comparisons with the violin and the guitar specific instrumental resources, taking in account also other procedures used in guitar transcriptions of works composed for cello or solo violin by Johann Sebastian Bach. Bartók's own piano transcription of some of his *Fourty-four Duos for two violins* was also taken as an analogous process to be observed in our transcription.

In the third and last chapter of this dissertation we present an edition of our transcription for solo guitar of *Tempo di Ciaccona* and *Fuga* by Bartók.

Keywords: Bartók, Sonata, solo violin, transcription, solo guitar.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Béla Bartók e a <i>Sonata para violino solo</i>	
1.1. Béla Bartók.....	5
1.2. A <i>Sonata para violino solo</i>	
Histórico da obra.....	8
1.3. Principais fontes referenciais	
Edições da <i>Sonata para violino solo</i>	9
Transcrição para piano de György Sándor.....	10
Transcrição para violão da <i>Fuga</i> por Tilman Hoppstock.....	11
Outras obras de Bártok transcritas para violão.....	13
1.4. Análise	
Introdução.....	15
Tempo di ciaccona.....	15
Fuga.....	23
2. O Processo de transcrição para violão	
Introdução.....	28
2.1. Tessitura.....	32
2.2. Adaptação de recursos instrumentais específicos.....	35
Nota pedal em corda solta.....	36
Pizzicato.....	43
Inversão de quintas e sextas.....	49
Dobramentos.....	51
2.3. Preenchimentos harmônicos.....	53
2.4. Realizações harmônicas.....	60
3. Considerações finais	65
4. Bibliografia	69
5. Edição da transcrição	
5.1. Nota editorial.....	73
5.2. Partitura.....	74
6. Anexo (<i>Tempo di ciaccona</i> e <i>Fuga</i> – Edição Urtext /Transcrição para piano) ...	86

INTRODUÇÃO

As práticas de transcrições e adaptações de composições musicais para outros meios de expressão, quer sejam instrumentais ou vocais, camerísticas ou sinfônicas, remontam aos primórdios da música instrumental, ou seja, pelo menos desde a idade média senão antes¹, pois é inerente ao ofício de músico (quer seja na atividade de compositor ou intérprete) o contínuo dimensionamento de novas possibilidades performáticas. Mais recentemente, o violão tem sido um dos instrumentos entre aqueles que mais requerem esse exercício.

Um grande número de transcrições surge porque intérpretes querem ampliar o repertório de instrumentos que, por uma razão ou outra, não foram favorecidos com um grande ou compensador corpus de composições originais. Até que grandes concertistas como Segovia e Terti melhorassem o status de seus instrumentos, violonistas e violistas tinham que contar, em grande parte, com transcrições (BOYD, 1980 p.627)².

Em especial, a transcrição³ é uma prática muito freqüente entre violonistas que atuam no universo erudito⁴.

Por outro lado, se no universo erudito usamos mais freqüentemente esta acepção de transcrição, na música popular há o predomínio do arranjo⁵. Torna-se difícil, no entanto, no caso deste universo, uma separação precisa não só entre as duas acepções, como também entre estas e uma própria suposta versão original, pois a prática do arranjo quase monopoliza a execução da música popular. Neste sentido, o universo popular diferencia-se do erudito, já que neste encontramos de uma maneira mais delimitada a

¹ Muito embora a bibliografia a respeito não viabilize uma documentação precisa, supõe-se que já nos primórdios da arte ocidental, as práticas da μουσική (musikê), ou seja, as artes inspiradas pela μουσα (musa), na antigüidade grega, já contemplavam na compreensão da atividade musical uma necessária unidade entre as “artes musas”, numa interação indissociável da música com a literatura e poesia, teatro, incluindo-se também a dança. Portanto, nos gregos antigos, havia antes um interesse maior pela expressão humana através da criatividade artística, sendo secundário o meio de expressão específico ou qualquer tecnicismo reduutivo.

² As traduções de textos (de língua estrangeira) citados nesta dissertação são todas de nossa autoria.

³ Transcrição, termo usado com diversas acepções, pode ser entendida como “destinação de uma composição a um meio fônico diferente do qual foi concebido originalmente” (DARDO, 1989 p.560). Nesta dissertação assumimos esta acepção.

⁴ O conceito de “universo musical” é utilizado aqui segundo Rubens Ricciardi (RICCIARDI, 2005 p.16-26).

⁵ Arranjo aqui entendido como “adaptação de melodia ou composição à outra estrutura de harmonia, de textura ou de timbre” (HOUISS, 2001 p.296), ou ainda “versão diferente da original de obra ou fragmento de obra musical feita pelo próprio compositor ou por outra pessoa” (HOLANDA FERREIRA, 1986 p.169).

separação entre versão (composição) original e a respectiva transcrição (ou mesmo arranjo, termo também usado, assim como outras expressões como orquestração ou instrumentação, cujas fronteiras são igualmente de difícil delimitação).

Embora não tenha sido o primeiro a usar a transcrição como forma de ampliação do repertório, Andrés Segovia (1893-1987) estabeleceu-se como uma entre as principais referências para as gerações seguintes (GOSS, 2000), pois foi um dos primeiros violonistas do século XX (numa antiga tradição que remonta a figuras históricas como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Francisco Tárrega e Agustín Barrios, entre outros) a percorrer as mais reputadas salas de concerto do mundo (e mesmo o único durante décadas). Na tentativa de equiparar o repertório do violão à abrangência atingida pelos instrumentos mais tradicionais do universo erudito, como o piano e o violino, Segovia incluía transcrições em praticamente todas as apresentações. O motivo evidente era a falta de variedade e consistência das peças originais para violão – um repertório composto exclusivamente por violonistas desconhecidos e que nem sempre era capaz de satisfazer o que ele chama de “público filarmônico”⁶. A transcrição permitiu a incorporação de peças compostas originalmente para outros instrumentos (como alaúde, vihuela, cravo, piano, violino e violoncelo, entre outros) ao repertório do violão, estendendo-se as possibilidades de adaptação da Renascença ao Romantismo. Compreendia-se também um significativo número de obras de compositores célebres: Frescobaldi, J. S. Bach, Scarlatti, Chopin, Mendelssohn, Granados, Albéniz, entre outros.

Nos anos vinte do século XX, iniciou-se o trabalho de Segovia de incentivar alguns compositores de sua admiração pessoal, no intuito de criar um repertório original para violão. Foram inúmeros os compositores que se interessaram pelo instrumento e lhe dedicaram peças inéditas. No entanto, o “gosto anti-modernista” de Segovia preconizava a seleção de compositores antes “conservadores e românticos” (GOSS, 2000), mantendo uma certa distância dos futuristas de seu tempo.

⁶ A expressão “público filarmônico” (*apud* GOSS, 2000) é empregada por Segovia em “The Guitar and I”, MCA Records 2535 (1971). Trata-se do público apreciador de música de câmara ou sinfônica, ou seja, relacionado ao universo erudito.

Assim, observa-se ainda uma certa lacuna em relação ao repertório para violão (original ou transcrição) inserido no modernismo mais ousado da primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, há justamente o estímulo – como no caso desta presente dissertação – em relação às possibilidades de adaptação deste repertório aos recursos do instrumento, como seria o exemplo não só de Bartók, mas também de outros autores importantes do período (como Debussy, Satie, Ravel, De Falla, Stravinski, Schönberg, Webern, Berg, Eisler, Prokofiev, Chostakovitch e Ives, entre outros).

Nota-se que, entre os maiores compositores da primeira metade do século XX, talvez tenha sido Villa-Lobos o único a compor sistematicamente para o violão. Não é por menos que podemos considerá-lo, assim, o principal compositor para violão de seu tempo, não obstante o momento neoclássico em que se encontra a maior parte de suas composições para violão.

No contexto do neoclassicismo musical – um verdadeiro paradoxo modernista – está também inserida a *Sonata para violino solo* de Bela Bartók. Após os experimentalismos ousados das poéticas das vanguardas históricas (futurismo italiano, dadaísmo franco-germânico, expressionismo alemão, formalismo russo, simbolismo francês, cubismo etc.) do início do século XX, numa busca pela inovação dos materiais artísticos, consolidando-se o espírito radical e de ruptura daquela modernidade inicial, houve na música (e não nas demais artes) um momento posterior à 1ª Guerra⁷, principalmente no segundo quartel do século XX, quase que generalizado de resgate daquilo que havia de digno nos tempos do barroco e do classicismo⁸, um espírito de paródia (no sentido da sátira) ou revisitação (como analogia), quase já uma pós-modernidade antecipada (mas repita-se, não houve aí um caráter universal, pois o movimento foi exclusivamente musical àquela altura, sem interfaces com as demais áreas filosóficas e artísticas). Destacam-se, entre outros, compositores eminentemente neo-clássicos como Stravinsky, Prokofiev, Chostakovitch, Manuel de Falla, Villa-Lobos, Eisler

⁷ J. J. de Moraes situa o neoclassicismo musical entre 1919 e 1951, respectivamente os anos das composições de *Pulcinella* e *The Rake's Progress* (Moraes, 1983, p.43).

⁸ Geralmente a relação dos compositores neoclássicos restringia-se ao passado mais remoto, séculos XVII e XVIII, e muito raramente incluía o romantismo, período este denegado pelos neoclássicos - com raras exceções como Villa-Lobos em sua *Homenagem a Chopin*.

(com seu singular neoclassicismo politicamente engajado) e, é claro, Bartók – em especial, como exemplo, em seu *Concerto n° 3 para piano e orquestra*.

A *Sonata para violino solo* (1944) é outro exemplo característico de neoclassicismo musical. Neste caso, Bartók revisita diretamente Bach – ao mesmo tempo em que também revisitavam Bach outros compositores daquele período, como o Villa-Lobos das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) e Eisler em sua parceria com Brecht na música para a peça de teatro (depois cantata) *Die Mutter* ou no filme *Kuhle Wampe* (ambos de 1931).

Alguns fatores foram decisivos na nossa escolha da *Sonata para violino solo* de Béla Bartók: 1) o compositor é amplamente reconhecido como um dos pilares da modernidade; 2) esta obra também tem sido considerada uma entre as raras obras-primas para violino solo do século XX; 3) quanto à concepção formal e à escrita polifônica, sua textura, assim como sua estrutura, remontam à tradição das *Seis Sonatas e Partitas para violino solo* de Bach, obras estas que contam com inúmeras transcrições para violão; 4) a existência de uma versão para piano, realizada pelo pianista húngaro György Sándor – aluno de Bartók e grande divulgador de sua obra – de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* pode servir como referência para as possibilidades de realização harmônica, uma vez que contempla a introdução de novos acordes (ausentes na versão original); 5) apesar de não haver uma conexão direta da música de Bartók com o violão, instrumento incomum em seu universo musical, é possível pontuar suas influências na produção de compositores que dedicaram peças significativas a este instrumento, entre eles Benjamin Britten (1913-1976), Alberto Ginastera (1916-1983), Hans Werner Henze (1926), George Crumb (1929), Marlos Nobre (1939) e Leo Brouwer (1939).

1. BÉLA BARTÓK E A SONATA PARA VIOLINO SOLO

1.1 – Béla Bartók

Embora seja mais conhecido por suas composições, Béla Bartók (*Nagyszentmiklós*, Hungria, hoje *Sînnicolau Mare*, Romênia, 25 de março de 1881 – *New York*, Estados Unidos, 26 de setembro de 1945) ganhava seu sustento principalmente como concertista e professor de piano da Academia de Música de Budapeste (de 1907 a 1934). Atuou freqüentemente como solista e camerista, mas, talvez por sua natureza tímida, não esteve entre os intérpretes de maior sucesso em seu tempo. Suas gravações em estúdio e em concertos são provavelmente sua maior contribuição como intérprete, como atesta o musicólogo Malcolm Gillies (2001):

Estas performances, com sua profusão de sombreamentos tonais, flutuações de andamento e suas divergências ocasionais em relação às partituras publicadas, lembram os atuais intérpretes de embasamento essencialmente romântico.

De suas gravações, portanto, concluímos que o intérprete Bartók fraseava com liberdade, ou seja, às vezes não mantinha uma pulsação rígida de tempo, e, por fim, encobria dissonâncias – justamente o que Malcolm Gillies entende por “sombreamentos tonais” –, surpreendentemente preterindo suas características percussivas em favor de uma maior expressão melódica.

Enquanto professor de piano, Bartók deixou um importante legado pedagógico, tendo editado vários clássicos, com destaque para sua revisão completa do *Cravo bem temperado* de Bach pela Editio Musica Budapest. Com Sándor Reschofsky escreveu um método para piano, e, sobretudo, compôs obras didáticas para jovens pianistas (os célebres *Para crianças* em quatro volumes e *Mikrokosmos* em seis volumes), violinistas (*44 Duos*) e cantores (*27 Coros* e arranjos de canções folclóricas – sobretudo do leste europeu). A maior parte destas obras foi produzida em sua maturidade, o que reflete sua preocupação em pôr as novas gerações em contato com poéticas musicais de seu tempo.

O *Mikrokosmos* (1926-1937) – 153 peças para piano em dificuldade progressiva – é não apenas uma obra de grande valor pedagógico, como também um compêndio do estilo de Bartók e de muitos aspectos da evolução da música na primeira metade do século XX (GROUT, 1994 p.699).

Bartók escreveu livros e artigos sobre a música popular e publicou coletâneas de peças folclóricas. Entre 1906 e 1918, Bartók coletou 3223 melodias eslovacas e 3500 melodias romenas. Em 1913, coletou música arábica no norte da África e, em 1936, esteve ainda na Turquia. Suas coleções húngaras incluem 2721 canções (1924). Com Kodály, Bartók publicou *Magyar néodak* (*Canção húngara* - 1924), que apresenta 8000 melodias na tentativa de reconstrução da evolução da canção folclórica húngara. Em 1934, publicou um notável estudo comparativo de canções húngaras, romenas e eslovacas, *Népzeneánk és a zomszéd népenéje* (*Nossa música e a de povos vizinhos*).

Bartók é considerado um precursor das pesquisas ditas etnomusicológicas. Muito embora seus princípios de escrita em coletas de materiais folclóricos não tenham se tornado paradigmas principais destas correntes musicológicas, eles constam como primeiras tentativas de precisão notacional. O que alimentava sua força criadora era sua fascinação pela observação de detalhes musicais e das sutis formas de variação. O maior legado de seus estudos de música folclórica consiste, sobretudo, de suas próprias composições.

Infelizmente, Bartók não chegou a presenciar a crescente popularidade que sua música alcançou depois da 2ª Guerra. No entanto, o compositor pôde vislumbrar uma maior receptividade de sua obra quando subiu ao palco do Carnegie Hall, em Nova York, em novembro de 1944, quando recebeu aplausos incisivos após a estréia da *Sonata para violino solo* – assim como na ocasião da estréia do *Concerto para Orquestra* com a Sinfônica de Boston, sob regência de Serge Kussevitsky. Nestas oportunidades ele se certificou de que “havia escrito bem para seu tempo e também para o futuro” (STEVENS, 1972). Os comissionadores de suas últimas obras (Paul Sacher, Serge Kussevitsky, William Primrose, Yehudi Menuhin) e também os regentes, violinistas e pianistas húngaros (Fritz Reiner, Antal Doráti, Zoltán Székely, Joseph Szigeti, Louis Kentner, György Sándor) foram os maiores

responsáveis pela divulgação mundial de suas obras. Assim, seu repertório sinfônico e camerístico foi gradualmente incorporado aos programas das principais salas de concerto.

Na Hungria, logo após a 2ª Guerra, em tempos jdanovistas na década de 1950, com a política cultural stalinista pelo “Realismo na Música” e “Contra o Formalismo”, as composições de Bartók estiveram sujeitas à aprovação de críticos, que rejeitaram obras como o *Mandarin Miraculoso*, os concertos para piano, o *Quarto Quarteto de Cordas*, a *Cantata profana*, pois classificaram-nas como “modernistas, escritas em linguagem abstrata”. Por outro lado, ainda naqueles anos, as adaptações de canções folclóricas, as peças mais simples para piano e obras orquestrais como a *Suíte de Danças* obtiveram pronta aceitação.

No entanto, após 1957 (com a publicação oficial das novas diretrizes para a política cultural e musical na revista *Música Soviética* em Moscou), já sob a liderança de Nikita Kruchev na URSS, suas obras obtiveram o aval das autoridades comunistas e sua vida passou a ser interpretada como um símbolo socialista (ele teria sido nomeado ministro do novo governo comunista na Hungria logo após 1945, ano de sua morte) – tanto para o Leste Europeu de esquerda quanto para os capitalistas americanos de direita. Tal situação deu origem a uma disputa que durou até a década de 1980, perpetuada uma atitude de Guerra Fria, de não-cooperação musical e acadêmica entre os dois países em que Bartók residiu (Hungria e Estados Unidos), o que gerou um retardamento na disseminação de importantes fontes primárias e também sensíveis diferenças na abordagem acadêmico-interpretativa da produção do compositor (segundo GILLIES, 2001).

1.2 – A SONATA PARA VIOLINO SOLO

Histórico da obra.

Bartók fixou-se nos Estados Unidos em outubro de 1940 e lá permaneceu até sua morte. Este foi, certamente, o período mais sombrio de sua existência. Enfrentando doença, enfraquecido e contestado naquilo que lhe era mais importante, ele interrompeu a composição e se refugiou nas pesquisas etnomusicológicas e trabalhos de transcrição sobre a *Parry collection* – cerca de 2600 fonogramas de música folclórica servo-croata, na Universidade de Harvard. No entanto, este trabalho lhe dava prazer e suas descobertas foram publicadas.

Durante os dois primeiros anos nos Estados Unidos, Bartók não completou nenhuma obra nova, apenas rearranjou algumas obras para dois pianos, para tocá-las em concertos em duo com sua esposa. No verão de 1943, Bartók retoma seu ofício de compositor e começa a trabalhar na primeira das quatro últimas obras originais de sua produção, o *Concerto para orquestra*, comissionado pela *Koussevitsky Music Foundation*.

Em novembro de 1943, Menuhin solicita um encontro com Bartók a fim de submeter sua interpretação da *Primeira Sonata para violino e piano* ao julgamento do compositor. Sabendo da delicada situação financeira de Bartók, Menuhin lhe comissiona uma obra para violino solo por um alto valor. Em fevereiro de 1944, durante sua estada em Ashville, nas montanhas da Carolina do Norte (EUA), Bartók aproveita a melhora de sua saúde e começa a compor a *Sonata para violino solo*, terminando-a em menos de um mês. Bartók envia uma cópia a Menuhin, indagando-o sobre a possibilidade de execução de certas passagens e pedindo que o violinista faça indicações de arcadas e que anote as digitações indispensáveis. Após a troca de correspondências, Menuhin se prepara para a primeira audição da obra, enquanto Bartók, novamente debilitado pela doença, repousa em *Saranac Lake*.

Em novembro daquele ano, Bartók ouve pela primeira vez sua *Sonata para violino solo*, num encontro em casa de Menuhin. Apesar de insatisfeito com a preparação de Menuhin, Bartók se tranqüiliza com a possibilidade de execução da obra. No dia 26 de novembro de 1944, Bartók comparece à estréia mundial de sua *Sonata para violino solo* no Carnegie Hall. A obra é

bem recebida pelo público e Bartók se diz admirado com a interpretação de Menuhin. No entanto, “como de hábito, Bartók não considera a obra acabada e assume a tarefa de aperfeiçoar a expressão. Em vista da publicação, busca melhores soluções para certos compassos, corrige acordes e completa as indicações de arco” (segundo LENOIR, 1981).

Em função de sua saúde instável e do surgimento de novas comissões, Bartók adia o processo de revisão da obra, deixando muitas variantes espalhadas no manuscrito da *Sonata para violino solo*. Decide dedicar suas últimas energias à finalização do *Concerto n° 3 para piano e orquestra* e à elaboração dos esboços do *Concerto para viola*. Com o agravamento do quadro de sua saúde, Bartók é levado ao West Side Hospital de Nova York e falece no dia 26 de setembro de 1945.

Um ano mais tarde, a editora *Boosey & Hawkes* recebe a partitura revisada por Yehudi Menuhin e publica em 1947 a primeira edição da obra. Em 1994, Peter Bartók publica a edição original (*Urtext*) da sonata, tendo por base a cópia final do manuscrito do compositor e informações presentes em duas cartas de Bartók a Menuhin.

1.3 – PRINCIPAIS FONTES REFERENCIAIS

Edições da *Sonata para violino solo*.

Para a realização de nossa transcrição para violão solo de *Tempo di ciaccona* e da *Fuga*, da *Sonata para violino solo* de Béla Bartók, tivemos como base duas edições da obra, ambas publicadas pela *Boosey & Hawkes* de Londres:

1. A edição revisada por Yehudi Menuhin, publicada em 1947;
2. A edição *Urtext*, revisada pelo filho de compositor, Peter Bartók, e publicada em 1994.

Nos movimentos *Tempo di ciaccona* e *Fuga*, objeto de nossa transcrição, existem poucas diferenças entre as duas edições para violino. A edição de Yehudi Menuhin mostra-se plena de indicações técnicas e, especialmente na *Fuga*, traz uma importante contribuição em indicações complementares (arcadas, digitação, dinâmica e fraseado, alguns

dobramentos de oitavas), inclusive enriquecendo a sonoridade de certas passagens (LENOIR, 1981). A edição *Urtext* traz informações sobre a interpretação dos manuscritos, apresentando algumas correções quanto a soluções alternativas indicadas como *ossia*, ausentes na primeira edição. As maiores e mais questionáveis intervenções de Menuhin em relação à escrita original estão concentradas no último movimento, o *Presto*, onde o violinista elimina as indicações de execução em quartos de tom das passagens cromáticas. Em geral, procuramos nos ater à versão *Urtext*⁹ em função das correções apresentadas e de sua provável maior fidelidade às idéias originais do compositor, mas eventualmente incorporamos à nossa transcrição também alguns reforços e soluções instrumentais presentes na edição de Menuhin.

Transcrição para piano de György Sándor.

György Sándor (1923-2005), pianista húngaro, foi aluno de Béla Bartók (piano) e de Zoltán Kodály (composição) na Academia de Música Franz Liszt, em Budapeste. Sándor manteve uma forte conexão com música de Bartók e se tornou um dos maiores divulgadores de sua obra para piano. Realizou a estréia mundial do *Concerto n.º 3 para piano e orquestra* (em 1946, com a Orquestra de Filadélfia, sob regência de Eugene Ormandy) e duas gravações das obras completas para piano solo e dos concertos para piano de Bartók.

Sándor também publicou suas próprias transcrições de alguns dos *44 Duos para dois violinos* (1931-1932), sob o título *Lieder und Tänze* (Universal Edition) e foi encarregado de completar e revisar a redução para piano que Bartók havia deixado inacabada do *Concerto para Orquestra* (1943).

No prefácio à transcrição para piano solo de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* de Sándor, consta a informação de que os movimentos teriam sido adaptados segundo parâmetros similares àqueles utilizados por Bartók em sua própria transcrição para piano de alguns dos *44 Duos para dois violinos*. Fazendo uma comparação entre as transcrições de Bartók e Sándor, constatamos que Sándor efetivamente utiliza procedimentos similares aos de

⁹ Devemos lembrar que, no entanto, esta edição “Urtext” é bem tardia (1994) e sofreu intervenções decisivas por parte de Peter Bartók.

Bartók em relação à instrumentação, demonstrando ainda um profundo conhecimento da poética musical de Bartók. A transcrição de Sándor foi uma importante referência para a adaptação das raras passagens monódicas em *Tempo di ciaccona*, como veremos no segundo capítulo da presente dissertação.

Transcrição (não publicada) para violão da *Fuga* por Tilman Hoppstock.

Tilman Hoppstock é um dos mais destacados violonistas alemães da atualidade e possui uma intensa produção discográfica e editorial, com destaque para sua edição para violão das obras para alaúde de Bach. A *Fuga* da *Sonata para violino solo* de Bartók é a única transcrição gravada em seu CD *20th Century Guitar*, que contém, entre outros autores, várias peças do compositor cubano Leo Brouwer e uma Suíte de Ernst Krenek. Embora já tivéssemos em mente a realização de uma transcrição da *Sonata* de Bartók, a gravação de Hoppstock foi um grande incentivo para que tomássemos a iniciativa de trabalhar no projeto, pois a *Fuga* em sua interpretação se mostrava tão interessante quanto as outras obras nesta gravação.

Em sua transcrição, Hoppstock faz um procedimento comum à maioria das transcrições das obras para violino solo de Bach, mantendo a tonalidade original e utilizando-se apenas do recurso da transposição de oitava. O resultado é bastante eficiente e apenas depois de algum tempo de estudo da *Sonata* foi possível identificar os pontos discutíveis de sua adaptação da *Fuga*. Os problemas surgem principalmente quando se pretende transcrever também o primeiro movimento da *Sonata*, o *Tempo di ciaccona*, pois há certas limitações em função da tessitura explorada por Bartók neste movimento:

Compasso 9:



Compasso 12:



A partir do compasso 12, as notas agudas não podem ser tocadas no violão sem comprimir a textura original, como se pode constatar na comparação dos compassos 9 e 12. A transposição para uma oitava abaixo da linha superior do compasso 12 traria uma grande perda de contraste em relação ao compasso 9 e à exposição do tema em acordes no início da peça. Também a tonalidade básica do primeiro movimento, Sol menor, foi outro fator decisivo para descartar a transcrição de Hoppstock como ponto de partida para a nossa, pois mesmo a exposição inicial do tema em acordes seria extremamente difícil de ser realizada no violão e o resultado sonoro deixaria a desejar em relação à execução do mesmo trecho no violino:

Compassos 5 e 6:



Após a transposição da tessitura para a adequação do primeiro movimento, *Tempo di ciaccona*, descobrimos ainda que mesmo passagens importantes da *Fuga* ganhariam essencialmente em sonoridade e fluência técnica. No capítulo seguinte, desenvolveremos questões sobre tessitura e recursos instrumentais específicos, condições determinantes no resultado sonoro e na execução da obra no violão.

Traçando novamente um paralelo em relação às obras de Bach para violino solo, a *Sonata n.º1 em Sol menor*, BWV 1001, é mais comumente executada em Lá menor no violão. Na tonalidade de Sol menor praticamente não se pode contar com cordas soltas nos baixos, que são fundamentais para a ressonância do instrumento. Num quadro comparativo entre as tonalidades de obras para alaúde¹⁰ de Bach (o conjunto que possui o maior número de edições completas para violão) a partir das versões originais, se comparadas às transcrições para violão, poderíamos tirar algumas conclusões quanto às possibilidades de transposição:

¹⁰ A referida obra para alaúde tem sido intensamente publicada como conjunto desde a primeira metade do século XX. No entanto, com exceção da *Suíte para alaúde*, BWV 995 e do *Prelúdio, Fuga e Allegro para alaúde ou cravo*, BWV 998, há controvérsias em relação à instrumentação.

Obra	Tonalidade original	Tonalidade no violão
Suíte, BWV 995 (versão da Suíte n°5, BWV 1011, para Violoncelo)	Sol menor.....	Lá menor
Suíte, BWV 996	Mi menor.....	Mi menor
Suíte, BWV 997	Dó menor.....	Lá menor
Prelúdio, Fuga e Allegro BWV 998	Mib maior.....	Ré maior ¹¹
Prelúdio, BWV 999	Dó menor.....	Ré menor
Fuga, BWV 1000 (versão da Sonata n°1, BWV 1001, para Violino)	Sol menor.....	Lá menor
Suíte, BWV 1006a (versão da Partita n°3, BWV 1006, para Violino)	Mi maior.....	Mi maior

As tonalidades com bemóis na armadura de clave (Sol menor, Dó menor, Mi bemol maior) foram alteradas para tonalidades mais viáveis no violão: Lá menor e Ré menor ou maior. Tal fato deve-se às condições de ressonância e execução, pois a tessitura se torna um fator determinante em relação ao registro agudo nestes casos¹².

Outras obras de Bartók transcritas para violão.

Fizemos um levantamento das transcrições para violão de outras obras de Bartók com o objetivo de demonstrar o interesse que esse compositor tem despertado em meio aos violonistas. Nota-se que dentre suas obras transcritas para violão solo, apenas a série de peças infantis intitulada *para Crianças*, originalmente compostas para piano, está disponível em edição.

¹¹ Nas transcrições de *Prelúdio, Fuga e Allegro para alaúde ou cravo*, BWV 998, transpostas para Ré maior a sexta corda do violão é afinada em Ré, uma scordatura muito freqüente inclusive no repertório original para violão.

¹² A redução da tessitura é necessária em todas as transcrições acima referidas, mais especificamente a transposição de oitava dos baixos em alguns trechos. Edições modernas como Koonce (1989) e Hoppstock (1998) informam as alturas originais, e em alguns casos oferecem mais de uma possibilidade de execução.

VIOLÃO SOLO:***For Children, for piano (1908-1909), BB 53 (Sz 42):***

Gyermekeknek (For Children) Vol. 1 (15 págs.)/ Vol. 2 (22 págs.)

Transcrição de F. Brodsky. EMB - Editio Musica Budapest.

Sonatina, for piano (1915), BB 69 (Sz 56)/ Sonatina, for violin and piano – Bartók/Gertler - (ca. 1930), BB 102a (Sz 55)/ Dances from Transylvania, for orchestra (1931), BB 102b:

Transylvanian Dances, for orchestra (arranged from Sonatina), Gravação em CD de W. Kanengiser (1993), *Echoes of the Old World* – GSP – transcrição não publicada.

Mikrokosmos, Vol. 4, for piano (1939), BB 105 (Sz 107):

Diminished Fifth / Bulgarian Rhythm I (Mikrokosmos Vol. 4/101 e 113) Gravação em CD de Cristina Azuma (2004), *Contatos* – GSP – transcrição não publicada.

Sonata for solo violin (1944), BB 124 (Sz 117):

Fuge (aus der *Sonate für solo Violin*) Gravação em CD de Tilman Hoppstock (2000), *20th Century Guitar* – Signum – transcrição não publicada.

DOIS VIOLÕES:***Forty-Four Duos, for two Violins (1931-1932), BB 104 (Sz 98):***

Duos – aus den 44 Duos für 2 Violinen, Transcrição de Karl Scheit, Universal Edition.

Rumanian Folk Dances, for piano (1915), BB 68 (Sz 56) Rumanian Folk Dances, for small orchestra (1917), BB 76 (Sz 68):

Rumänische Volkstänze, Transcrição de Zoltán Tokos, Universal Edition.

Fourteen Bagatelles, Op.6, for piano (1908), BB 50 (Sz 38):

Four Bagatelles for Two Guitars, Transcrição de Stephen Dick, Columbia.

VIOLÃO E FLAUTA/VIOLINO:***Rumanian Folk Dances, for piano (1915), BB 68 (Sz 56)/ Rumanian Folk Dances, for small orchestra (1917), BB 76 (Sz 68):***

Rumänische Volkstänze, Transcrição de Arthur Levering, Universal Edition.

QUARTETO DE VIOLÕES:***Two Rumanian Dances, Op. 8a, for piano (1909-1910) BB 56 (Sz 43)/ Rumanian Dance, for orchestra (1911), BB 61 (BB56/I)***

Danse Roumaine n°1, Op. 8a, Transcrição de J. C. Marie, Les Éditions Dobbermann-Yppan.

1.3. ANÁLISE

Introdução

A *Sonata para violino solo* de Bartók é indubitavelmente uma das obras mais importantes do gênero para violino solo no século XX. Devido à sua complexidade, uma análise exaustiva provavelmente renderia uma dissertação completa por si só. Não é nossa intenção entrar nos mais diversos detalhes da composição, mas apenas fornecer subsídios para a compreensão global da obra, dando enfoque à sua estrutura básica. Partindo de uma revisão encontrada na bibliografia existente, trabalharemos com informações e textos de *Life and Music of Béla Bartók*, do compositor e musicólogo norte-americano Halsey Stevens. Em sua análise, Stevens aborda todos os movimentos da sonata, dando um enfoque especial à *Fuga* e ao terceiro movimento, *Melodia*. Stevens dedica poucas linhas ao *Tempo di ciaccona*, mas seu texto traz informações importantes que utilizaremos como referência para nossa análise. Sobre a *Fuga*, no entanto, o autor traz informações mais precisas e detalhadas que reproduziremos na íntegra. Vamos nos limitar, entretanto, a exemplos e comentários de certos pontos do texto.

Tempo di ciaccona

O repertório para violino solo de Johann Sebastian Bach parece ter sido uma importante referência para Bartók na concepção de sua *Sonata para violino solo*. A obra é constituída de quatro movimentos: *Tempo di ciaccona*, *Fuga*, *Melodia* e *Presto*. A macro-estrutura da obra é baseada no modelo de *sonata da chiesa* (lento – rápido – lento – rápido), o mesmo modelo tomado por Bach na composição das *Sonatas para violino solo* (BWV 1001 – 1003 – 1005). Entendemos que a *Sonata n°1* de Bach – com os movimentos *Adagio*, *Fuga*, *Siciliano* e *Presto* – seria o modelo mais próximo da estrutura geral criada por Bartók em sua sonata.

Já o título do primeiro movimento, *Tempo di ciaccona*, remete-nos à *Ciaccona* da *Partita n° 2*, BWV 1004, pertencente ao mesmo ciclo de obras para violino solo de Bach. Esta referência pode gerar equívocos, como afirma Halsey Stevens:

Deve ser observado que Bartók indicou somente o andamento do primeiro movimento, não sua forma, ao intitulá-lo “em tempo de chacona”. Não é uma chacona, como alguns escritores têm afirmado, mas um movimento em forma sonata no caráter de uma chacona (STEVENS, 1953, p.223).

Stevens faz uma breve descrição da forma de *Tempo di ciaccona* que serve de ponto de partida para nossa análise:

Suas divisões principais são identificadas pelo surgimento do tema em acordes que abre o movimento; dos 150 compassos da peça, 52 podem ser considerados exposição, 38 desenvolvimento, 47 recapitulação, e os últimos 14 coda. O movimento é firmemente baseado em Sol, menor primeiramente, terminando em maior, mas tratado com extrema liberdade cromática (STEVENS, 1953, p.223).

O primeiro movimento contempla a forma sonata tradicional, com temas contrastantes na Exposição, incluindo-se ainda o Desenvolvimento, a Re-Exposição e ainda uma Coda final. Aplicando a divisão de compassos descrita por Stevens, identificamos o material temático desenvolvido e preparamos um diagrama da forma de *Tempo di ciaccona*, tendo como modelo o diagrama criado por Paul Wilson (WILSON, 1992: p.56) para a análise da *Sonata para piano solo* de Bartók:

EXPOSIÇÃO

Tema A | A' | A1 | A1' / ponte
1 – 8 | 9 – 16 | 17 – 25 | 26 – 31 |

Tema B | B' | transição
32 – 35 | 36 – 39 | 40 – 44 | 45 – 48 | 49 – 52 |

DESENVOLVIMENTO

I (A + A')
53 – 56 | 57 – 60 | 61 – 66 | 67 – 73 |

II (A1) | (B) | (A1')
74 – 81 | 82 – 83 | 84 – 90 |

REEXPOSIÇÃO

Tema A | A2
91 – 95 | 96 – 100 | 101 – 107 | 108 – 111 | 112 – 120 |

B1 | Tema B + Tema A
121 – 124 | 125 – 128 | 129 – 132 | 133 – 136 |

CODA

Tema A
137 – 144 | 145 – 150 |

O vigoroso tema inicial, Tema A, tem em comum com a chacona tradicional o caráter e a estrutura de oito compassos. É centrado em Sol menor oscilando entre funções tonais e modais (tendo-se como referência a linha melódica aguda, observamos uma escala dórica dos compassos 1 a 4, e uma escala frígia, de 5 a 8, e, neste caso, com uma alternância entre a sensível e a 7ª menor – fá # e fá ♭ -):



O trecho dos compassos 9 a 16 pode ser compreendido como um desenvolvimento do Tema A, por isso identificamos este trecho por A'. Nele, Bartók retoma o motivo ascendente em fusas da linha do baixo do compasso 3, fazendo um jogo de perguntas e respostas entre o soprano e o baixo:

Compasso 9:



Compasso 3:



Em A' também é desenvolvido o motivo de terça menor Si ♭ – Sol (fusa – colcheia pontuada), da cabeça do compasso 4 (compasso 8 idem):

Compasso 4:



Compasso 11:



No compasso 17 o autor expõe uma nova idéia temática, um motivo cromático dobrado em sextas menores que se desenvolve até o compasso 25:



No compasso 26 tem início um trecho em tercinas que surge como uma variação do A1 e se resolve na nota Si *b* do compasso 31, funcionando como ponte modulatória para o Tema B. A nota Si *b* pode ser compreendida como dominante de Mi *b*, a primeira nota do Tema B (comp.32):

Compassos 31 e 32:



O Tema B, compassos 32 a 39, é constituído por uma lírica melodia descendente dividida em duas frases de 4 compassos. O primeiro compasso de cada frase é monódico, num caráter contrastante em relação ao Tema A.





Cada início de frase parece ter no plano harmônico implícito a sonoridade de Mi *b* menor, uma medianta cromática (ou alterada) de Sol menor, centro tonal do Tema A.

Do compasso 40 ao 44, temos uma variação ascendente do Tema B:



Inicialmente com o mesmo caráter, a tensão cresce no compasso 42 e atinge o clímax no compasso 44:



No compasso 45, o motivo inicial do Tema B é desenvolvido em cânone:



Do compasso 49 ao 52, temos a única referência direta ao folclore (LENOIR, 1981), arpejos da escala pentatônica Lá *b* – Si *b* – Dó – Mi *b* – Fá. O

trecho fecha a exposição e funciona como uma transição para o desenvolvimento.

O Tema A fornece o material harmônico-melódico que será empregado nos vinte primeiros compassos do desenvolvimento:



Os compassos 74 a 81 são construídos a partir de dois elementos de A1:



A1: compassos 23 e 24 – sextas paralelas em intervalos de terças e segundas menores:



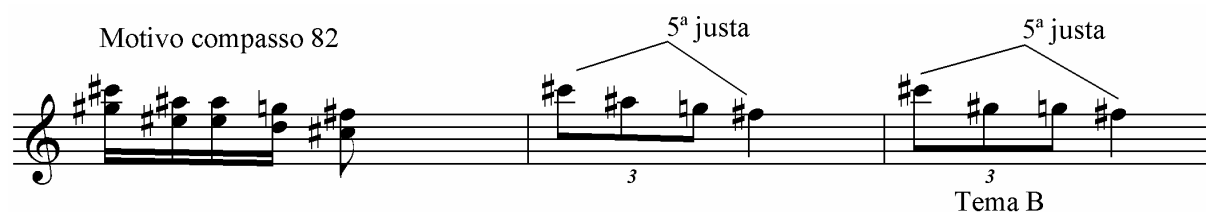
A1: compassos 17 e 18 – choque da nota pedal com a linha superior, formando segundas menores e maiores:



O Tema B é apenas sugerido no contorno melódico das quartas paralelas dos compassos 82 e 83:



Vejamos que apenas a nota Lá # difere da célula inicial do Tema B transposta:



Antes da Re-Exposição, o compositor volta a desenvolver fragmentos de A1 (84 – 90):



A Re-Exposição é iniciada no compasso 91 com a entrada do Tema A (1 a 4) variado:



A segunda parte do Tema A (5 a 8) aparece apenas no compasso 96, representada pelos dois acordes iniciais (compasso 5) com modos (maior/menor) invertidos:

Compasso 96 (Sib menor – Láb maior):

Compasso 5 (Sib maior – Fâ menor):

Mosso, $\text{♩} = \text{ca. } 55$

96 *p, ma marc. cresc. - - -*

5

A partir do compasso 97, Bartók segue desenvolvendo o motivo rítmico – colcheia pontuada /fusa – em intervalos de terça e com cromatismos ascendentes e descendentes, podendo ser identificadas cinco pequenas sessões: 97 – 98; 98 – 100; 101 – 103; 103 – 105 e 105 – 107. No compasso 108, segue com uma sessão em notas repetidas em duas cordas (respectivamente Sol – Do # - Mi) até o compasso 112, onde a primeira corda, Mi, torna-se a nota pedal para a Re-Exposição de A1:

112 - al **Tempo I**

- *p*

3

O Tema B é sutilmente esboçado do compasso 121 ao 128 e, apenas no 124, o motivo rítmico remanescente do Tema A (fusa/colcheia pontuada – em intervalo de terça menor) ressurge brevemente:

121

p *mf*

3

De 129 a 136 o Tema B é re-exposto, alternado-se com o Tema A:

Tema B _____ | Tema A _____ | Tema B _____

129

3

A Coda é iniciada em 137 com o desenvolvimento de uma célula rítmica pertencente ao fim de cada uma das duas frases do Tema A. Esta célula reaparece na coda em terça maior ascendente (Sol – Si – compassos 137 e 138), pois originalmente havia a disposição em intervalos de terça menor descendente (1º tempo dos compassos 4 e 8):

Compassos 137 e 138:



1º tempo de 4 e 8, respectivamente:



Bartók desenvolve o motivo do acorde de Sol maior num movimento ascendente por graus de terça maior e menor (Si maior, Ré# menor), chegando ao clímax de altura e dinâmica na região de Fá # maior. Em movimento cromático descendente repousa no acorde de Si bemol maior, mediante alterada comum a Sol maior e a Fá # maior (enarmônico), durante pouco mais de um compasso e retorna lentamente ao acorde de Sol maior, passando antes por Fá # maior e Si maior.

Fuga

A fuga, composição contrapontística por excelência, embora seja um gênero, não contempla uma forma fixa – ao contrário da estrutura formal mais rígida com partes obrigatórias encontrada na forma sonata. Cada fuga, considerando-se desde os primórdios do gênero, apresenta sempre uma nova proposta formal, não obstante a existência de alguns elementos formais constantes como sujeito (tema), resposta (o mesmo tema transposto¹³, em tempos do Sistema Tonal exposto na dominante), contra-sujeito (contraponto ao tema) – que vão sendo apresentados numa parte inicial chamada “apresentação” –, seguindo-se variavelmente outras partes possíveis como divertimento(s) ou episódio(s), utilização em novos contextos contrapontísticos de células, motivos ou fragmentos melódicos, *stretto* (o sujeito acoplado como contraponto dele mesmo em cânone), recursos de

¹³ Nos tempos do sistema tonal, havia duas possibilidades de fuga quanto à configuração do sujeito (tema): a fuga real (com imitação literal do sujeito transposto na resposta) e a fuga tonal (com alterações de alturas na imitação do sujeito transposto na resposta).

uma nota pedal, demais partes livres (incluindo-se às vezes até um novo tema ou sujeito) ou ainda uma coda final. Podemos citar Théodore Dubois como referência, que em seu *Tratado de Contraponto e Fuga* trata destas questões (Dubois, 1983, p.109-112).

No segundo quartel do século XX, já em tempos pós-tonais, o gênero sobreviveu em raros exemplares, mas principalmente no contexto do neoclassicismo musical, como em Dmitri Chostakovitch (autor de diversos prelúdios e fugas para piano inspirados também diretamente em Bach), e os já citados Hanns Eisler (na *Abertura* da cantata *Die Mutter*) e Heitor Villa-Lobos, na parte final de sua *Bachianas Brasileiras n° 9*.

Segundo Halsey Stevens,

a *Fuga* é bem mais livre em sua forma do que, por exemplo, a [*Fuga da*] *Sonata [para violino] solo* em Sol menor de Bach. Bartók quase poderia intitulá-la fantasia fugada, já que há longos episódios nos quais o sujeito da fuga não aparece. O sujeito é característico de Bartók: cromático, de limitada extensão (Si a Fá #), seus motivos separados por pausas que se tornam progressivamente mais curtas à medida que o sujeito ganha força (STEVENS, 1953, p.224).

Risoluto, non troppo vivo



O sujeito da Fuga é iniciado por um incisivo motivo de terça menor (Dó – Mi bemol). A célula inicial é uma inversão de um motivo presente no Tema A de *Tempo di ciaccona*, o mesmo que é desenvolvido na Coda:

1º tempo de 4 e 8, respectivamente:



Curiosamente, o motivo de terça menor também está presente no tema no segundo movimento de *Música para Cordas, Percussão e Celesta*:



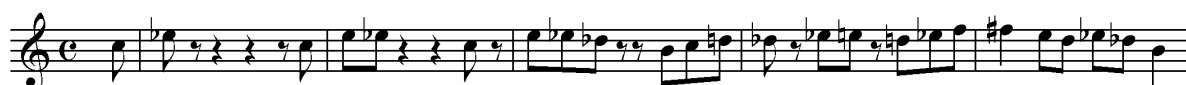
Ainda traçando um paralelo com a *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, o sujeito da *Fuga* desta obra também possui por características o cromatismo e a extensão limitada (dentro de um intervalo de quinta justa):



A constante modificação do sujeito, mesmo durante a exposição, é outra característica bartokiana; apenas a primeira resposta é exata, e o processo variacional se inicia imediatamente após (STEVENS, 1953, p.224).

Transpusemos para o mesmo registro a primeira, terceira e quarta entradas do sujeito a fim de melhor observar o processo variacional executado pelo compositor nas diferentes entrada do sujeito:

1ª entrada:



3ª entrada:



4ª entrada:



Halsey identifica a preocupação de Bartók com a viabilidade de execução do sujeito da *Fuga* no violino:

O espaçamento dos motivos do sujeito é, evidentemente, muito útil separando as “partes” quando todas devem ser tocadas num só instrumento. Ela tem sido descrita como uma fuga a três vezes, mas aparentemente ao menos a exposição ocorre a quatro vezes, com entradas sucessivamente em Dó, Sol, Dó e Sol – a ordem tradicional, embora nada mais seja tradicional

nesta fuga. A exposição é seguida por um episódio bastante longo no qual os elementos temáticos são perceptíveis, e há um outro episódio estendido mais adiante, levando para uma sessão na qual ambas as formas *rectus* e *inversus* do sujeito aparecem como um cânone *in motu contrario* (compassos 62-75) (STEVENS, 1953, p.224).

O último trecho acima referido é, sem dúvida, um dos momentos marcantes da *Fuga*, tanto pela inventividade das variações motivicas, quanto pela engenhosa exploração dos recursos timbrísticos do violino. Motivos do sujeito são apresentados nas mais variadas formas: em notas repetidas, em dobramentos paralelos de oitava e reforços igualmente paralelos de terça, segunda maior e sétima menor, alternando-se o toque de arco com o pizzicato tradicional (de uma corda, duas cordas em uníssono, em intervalo de duas oitavas), glissandi, contraponto e com o pizzicato típico do compositor, rebatendo a corda sobre o espelho do instrumento (o já internacionalmente convencionado “pizz. Bartók”, anotado com o sinal φ) – ver também o item *pizzicato* no capítulo 2.2 - C desta dissertação.

The image displays a musical score for violin, spanning measures 65 to 74. The notation includes various articulations and dynamics. Measure 65 starts with a *pizz.* marking, followed by *arco* and a dynamic of *p*. A large slur covers measures 65 through 67. Measure 68 begins with *arco*, followed by *pizz.* and *ff*. Measure 71 features a *IV.* fingering, *arco*, *pizz.*, and *f*. Measure 74 starts with *mf* and a *cresc.* marking, leading to a *ff* dynamic at the end of the line.

Com a anacruse para o compasso 77, o sujeito aparece em acordes de três notas, interrompido por segmentos de uma escala em semi-colcheias na “quarta voz”. Esta é a última entrada completa; o resto da fuga é tratado com material episódico e fragmentos motivicos do sujeito, cujas primeiras duas notas servem de cadência (STEVENS, 1953, p.224).

Com o trecho acima, Stevens termina sua abordagem da *Fuga*, deixando de lado alguns trechos episódicos onde o compositor tem maior liberdade, talvez pela dificuldade de se analisar tais trechos, pois esta fuga é tão singular quanto o primeiro movimento, uma forma sonata em andamento e métrica de chacona. No entanto, acreditamos que a análise cumpre sua função de identificar pelo menos alguns dos pilares estruturais da obra, fornecendo dados exegéticos que podem auxiliar na interpretação da partitura e na tentativa hermenêutica da compreensão do processo criativo do compositor.

2. O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA VIOLÃO

Introdução

O processo de transcrição de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* de Bartók envolve diversas etapas e, a cada uma, há decisões a ser tomadas, exigindo um constante exercício de reflexão. A busca de um equilíbrio – entre a idéia 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 de corda. Embora em *Tempo di ciaccona* e *Fuga* a poética musical, com sua respectiva manifestação estilística, esteja em princípio próxima da escrita violonística, contendo muitos trechos polifônicos e nenhuma nota com duração impraticável no violão, há dificuldades evidentes, como o emprego dos extremos da tessitura e dinâmicas – recursos intensamente explorados no violino, assim como seus recursos técnicos e timbrísticos.

Durante o processo de adaptação houve questões incontornáveis, como até que ponto seria possível manter algumas idéias originais do compositor, pois a reprodução no violão de determinados efeitos violinísticos se revelava impossível em alguns casos, havendo como única alternativa a substituição por um efeito análogo. Por outro lado, a peça oferece também muitos atrativos para uma transcrição para violão, como os primeiros compassos de *Tempo di ciaccona*, onde encontramos encadeamentos de acordes de três ou quatro notas, um tipo de textura que se repete freqüentemente em toda a obra e que é muito comum à escrita violonística. A escrita polifônica e o título do movimento nos remetem à *Ciaccona* da *Partita n° 2* de J. S. Bach. Nos trechos polifônicos de ambas as peças, constata-se a impossibilidade da execução de mais de duas notas ao mesmo tempo no violino, e de modo geral, os baixos dos acordes precisam ser antecipados, soando como breves apojeturas. Halsey Stevens define esta característica do violino como uma limitação e a apresenta como um dos motivos pelos quais a *Sonata para violino solo* seria uma das obras de Bartók menos acessíveis ao “ouvinte comum” [seja qual for o significado que o

musicólogo dá a esta expressão], o que a diferenciaria do resto sua produção em seus últimos anos (STEVENS, 1953):

Parte desta inacessibilidade deve-se às limitações do meio: a falta de uma tessitura grave para proporcionar equilíbrio tonal e proporção, a impossibilidade de soarem simultaneamente mais que duas notas (exceto em pizzicato) no instrumento, e a resultante necessidade de quebrar os acordes de três ou quatro notas (STEVENS, 1953, p. 223).

Vejamos a comparação dos compassos iniciais de *Tempo di ciaccona* em sua escrita original e numa escrita aproximada dos valores reais quando executados ao violino:

Tempo di ciaccona – compassos 1 a 3 – escrita de Bartók:



Tempo di ciaccona – compassos 1 a 3 – escrita aproximada da duração real das notas¹⁴:



Poderíamos definir a escrita original de tais trechos polifônicos (acordes formados por apojeturas) na *Sonata para violino solo* de Bartók como idealizada, pois assim como ocorre nos acordes ou trechos com notas simultâneas em três ou quatro cordas em J. S. Bach, de fato não há como fazer soar através da produção do arco no violino, mais do que duas cordas simultâneas.

¹⁴ Nossa transcrição da execução ao violino foi baseada na interpretação da violinista Leila Josefowicz, registrada no CD *Leila Josefowicz solo*. É sabido que existem outras formas de execução dos acordes deste trecho no violino, mas nossa intenção é apenas ilustrar a impossibilidade de se fazer soar mais do que duas notas ao mesmo tempo no instrumento através de uma excelente interpretação.

Ciaccona da Partita n° 2 de J. S. Bach, valores originais:



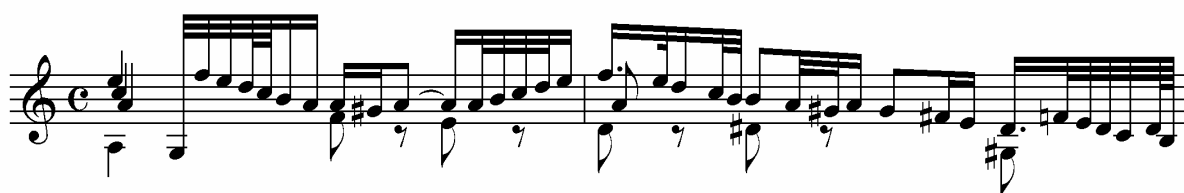
Ciaccona da Partita n° 2 de J. S. Bach, escrita aproximativa da execução ao violino:



Evidentemente, ambos os compositores deveriam estar cientes desta característica do instrumento (violino), o que não significa que este resultado sonoro seria necessariamente reproduzido no caso de uma eventual transcrição para outro instrumento.

Vejamos um exemplo de transcrição para cravo¹⁵ da *Sonata n° 2* para violino solo de J. S. Bach. Na partitura para violino, é importante ressaltar que, à exceção do primeiro acorde, Bach faz uma representação muito próxima do resultado sonoro real, grafando grande parte dos baixos em colcheias:

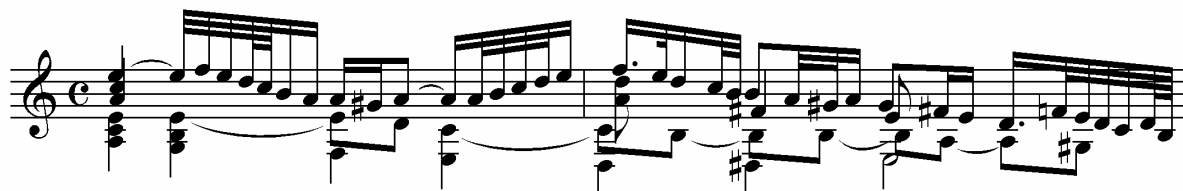
Adagio da Sonata n° 2 para violino solo, BWV 1003:



¹⁵ A autenticidade da transcrição BWV 964 tem sido questionada, como sugere o cravista Robert Hill: “as transcrições BWV 964 e 968/1 - quer sejam ou não de Bach - foram feitas com maestria”. Em todo caso, ela constitui um ótimo exemplo de adaptação para cravo e tem sido gravada por muitos especialistas na interpretação de música para teclado de Bach: Gustav Leonhardt, Bob von Asperen, Robert Hill, Rosalyn Tureck, Andreas Steiner, Angela Hewitt etc.

Na transcrição para cravo, os acordes são preenchidos, os baixos adquirem um contorno melódico mais evidente e são grafados em semínimas:

Adagio da Sonata n.º2 em transcrição para cravo, BWV 964 (original em Ré menor):

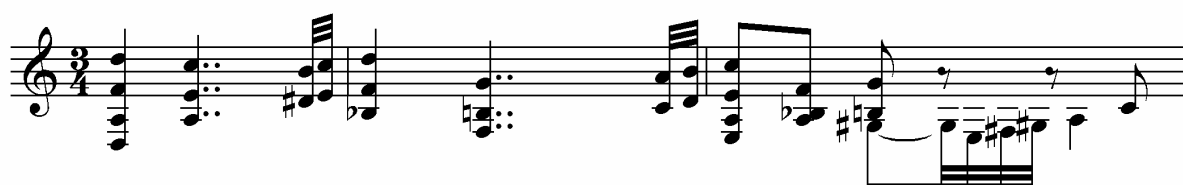


De modo geral, os trechos que trazem polifonia na escrita original podem ser diretamente reproduzidos ao violão com pouca ou nenhuma adaptação especial além da adequação da tessitura (medida que requer a transposição da peça para uma décima segunda abaixo, como veremos a seguir). A natureza polifônica do violão possibilita ainda que as notas dos acordes sejam executadas ao mesmo tempo e que a duração real das notas seja muito próxima dos valores notados:

Tempo di ciaccona – compassos 1 a 3 – violino:



Tempo di ciaccona – compassos 1 a 3 – transcrição para violão:



Portanto, nestes casos, não vemos qualquer prejuízo na alteração da sonoridade característica do violino para a nova performance violonística.

Muito pelo contrário, a possibilidade da execução e da manutenção do som, obtendo-se as durações reais de cada acorde (com três ou quatro cordas), em sua totalidade, só pode contribuir para uma melhor expressão do contexto harmônico de fato pretendido pelo compositor. Trata-se de belas riquezas nos mais amplos sentidos que toda grande obra de arte sempre possibilita e reserva para novas interpretações e performances. Neste sentido, nenhuma tradução é literal – como não se pode traduzir literalmente uma expressão de um idioma a outro, ainda menos num poema literário. Do mesmo modo, como toda transcrição contempla em si também um processo de tradução, sempre haverá alguma singularidade resultante de cada nova destinação de uma obra a um meio fônico diferente do concebido originalmente.

2.2 – TESSITURA

No processo de transcrição do violino ao violão, torna-se significativa a observação da extensão utilizada. Comparemos a tessitura de ambos:

O diagrama mostra duas pentagramas musicais lado a lado. O primeiro, intitulado 'Tessitura do Violão', mostra uma linha musical com uma clave de sol. Um ponto de partida no primeiro espaço (Mi 2) está conectado por uma linha diagonal ascendente a um ponto de chegada no quinto espaço (Si 5). O segundo, intitulado 'Tessitura do Violino', também mostra uma linha musical com uma clave de sol. Um ponto de partida no primeiro espaço (Sol 3) está conectado por uma linha diagonal ascendente a um ponto de chegada no sétimo espaço (Lá 7). Abaixo de cada ponto de partida e chegada, há uma pequena escala de cordas representada por três linhas horizontais.

Apesar da diferença entre as tessituras, algumas das obras para violino mais freqüentemente transcritas para violão podem ser executadas, mantendo-se a tonalidade original, apenas com o recurso da transposição de uma oitava abaixo, que é o padrão estabelecido na escrita para violão. É o caso das *Sonatas e Partitas para violino solo* de J. S. Bach, que vêm recebendo diversas transcrições para violão. Francisco Tárrega foi provavelmente o primeiro a se dedicar ao trabalho de transcrição das peças para violino solo de Bach. Andrés Segovia deu continuidade a esta tarefa, ora reeditando algumas dessas transcrições, ora abordando outras peças

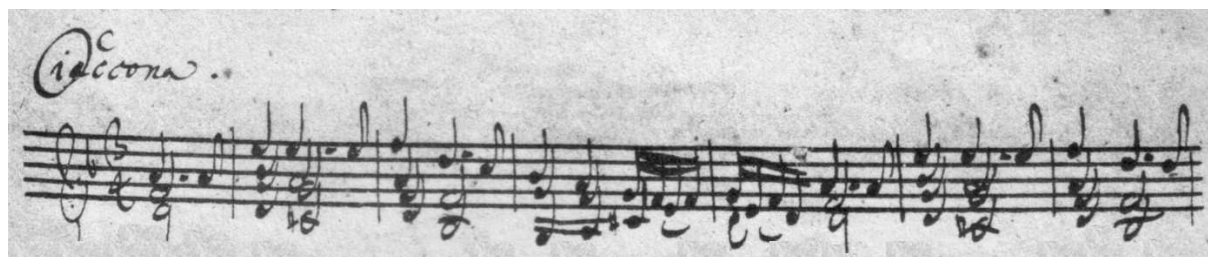
ainda não transcritas previamente. Dentre estas, a grande *Ciaccona*, da segunda *Partita para violino solo*, seria a “primeira bem sucedida transcrição para violão” desta obra¹⁶ (BETANCOURT, 1999, p.15).

O seguinte parágrafo ilustra a importância da transcrição para violão da *Ciaccona* de J. S. Bach feita por Segovia na projeção de sua carreira e a insere na tradição da prática de transcrição, iniciada por seus antecessores:

Sua atividade como transcritor tem, numa primeira fase, a continuidade 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. Muitas destas transcrições já apareceram na sua coleção editada pela B. Schott's Söhne em meados dos anos 20. 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).

Esta transcrição da *Ciaccona* de Bach feita por Segovia tornou-se um marco na história do violão e foi incorporada ao repertório de muitos violonistas das gerações seguintes, sendo ainda hoje a mais conhecida e estudada transcrição desta obra. No entanto, atualmente, há tendência crítica em relação às transcrições de Segovia e, pouco a pouco, os violonistas coevos têm optado por realizar suas próprias transcrições com base nos originais e em estudos comparativos de transcrições para alaúde ou cravo do próprio Bach - no caso de algumas suítes ou peças das *Sonatas e Partitas para violino solo* e das *Seis suítes para violoncelo solo*.

Exemplo do trecho inicial da *Ciaccona*, no autógrafo da *Partita n° 2* de J. S. Bach:



Exemplo da transcrição desta mesma *Ciaccona* para violão solo realizada por Andrés Segovia:

¹⁶*Ciaccona*, da segunda *Partita para violino solo* de J. S. Bach, peça que recebeu inúmeras versões posteriores por parte de outros compositores e intérpretes, teria sido transcrita para violão por Antonio Sinópoli e publicada em 1922 na Argentina, segundo sustenta Matanya Ophée em *Repertory Issues*. No entanto, a transcrição de Segovia tornou-se a versão consagrada e nos parece pertinente a afirmação de Betancourt.

Chaconne

Transcription
Andrés Segovia

Johann Sebastian Bach
1685 - 1750



A utilização restrita da tessitura nas composições para violino solo de Bach possibilita, em muitos casos, a execução ao violão sem o recurso de transposição. Já no caso da *Sonata para violino solo* de Bartók, no entanto, não se pode manter a tonalidade original (sem o sentido funcional do conceito) sem comprometer a amplitude da extensão utilizada na composição da obra. Logo no início de *Tempo di ciaccona* de Bartók, do compasso 15 ao 17, podemos observar os extremos da tessitura que será utilizada pelo compositor ao longo da obra: a distância de três oitavas e uma sexta maior entre a nota mais grave e a mais aguda:



Nota-se que esta tessitura só pode ser alcançada no violão tradicional, de seis cordas e dezenove trastes, por meio da afinação da sexta corda em Ré, uma *scordatura* freqüente no repertório violonístico. Além disso, a manutenção da extensão original implica na transposição da obra para uma décima segunda abaixo (ou uma quarta abaixo, considerando que o violão é um instrumento transpositor):

Nota pedal em corda solta.

O primeiro recurso que abordaremos é o uso de uma corda solta como nota pedal, recurso comum na técnica do violão e demais instrumentos de corda.



Este recurso nem sempre pode ser diretamente transcrito do violino para o violão em função das diferenças nestes instrumentos quanto à disposição na afinação das cordas. No entanto, por se tratar de um recurso comum às obras de Bach para violino e violoncelo solo, procuramos exemplos de adaptações bem-sucedidas em passagens semelhantes. Consultamos edições, gravações e a publicação de Stanley Yates, *J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*, que constitui não apenas uma boa transcrição desta obra para violoncelo solo, mas também traz em anexo um importante estudo de seu processo de transcrição e adaptação para violão: *Arranging, Interpreting, and Performing the Music of J. S. Bach*. No texto, Yates aborda vários procedimentos de adaptação empregados em sua transcrição, dentre eles o uso de nota pedal em corda solta:

Pontos de pedal em várias durações se encontram ambos implicitamente e explicitamente apresentados por toda a música para cordas desacompanhadas [*senza Basso*] de Bach, particularmente nos prelúdios. Devido a diferenças de afinação, no entanto, um ponto de pedal de corda solta idiomático para o violoncelo pode não ser reproduzido no violão. Esta situação - que tradicionalmente parece ter imposto virtualmente a escolha da tonalidade na versão para violão - é amenizada quando se percebe que a oitava na qual a nota pedal soa não altera sua função - aquela de prolongamento harmônico (usualmente com função de dominante). É possível inverter um ponto de pedal por razões de idioma sem nenhuma perda de função, e freqüentemente para maior efeito musical (YATES, 1988 p.160).

Yates exemplifica este procedimento com um trecho do *Prelúdio* da primeira *Suíte para violoncelo* de Bach - compassos 30 a 32:



É importante notar que Yates não apenas transpõe a nota pedal uma oitava abaixo de sua localização na textura original, mas também evidencia, através da notação em duas vozes, a independência que a melodia adquire em relação à nota pedal. Uma execução fluente deste tipo de textura ao violão proporciona, de fato, a separação em duas vozes. No entanto, Yates é um dos poucos editores – de transcrições para violão – a se preocupar em evidenciar um resultado sonoro fiel à execução em sua notação musical. Vejamos um trecho semelhante na transcrição para violão do *Prelúdio* da *Suíte* BWV 1006a (*Partita n° 3 para violino*, BWV 1006), de Bach, editada por Frank Koonce:

Compassos 63 e 64 – Violino:



Assim como em outras edições para violão deste mesmo *Prelúdio*, Koonce dispõe a nota pedal uma oitava abaixo a fim de fazer uso da quinta corda solta:

Compassos 63 e 64 – Violão:



Aqui podemos observar que a notação não deixa claro o resultado sonoro real de uma execução fluente ao violão. Seguindo o exemplo de Yates,

execução ao violão, constatamos que tal procedimento evidencia os contornos melódicos da polifonia do trecho e proporciona maior fluência à execução em comparação com a versão de Segovia, que faz poucas modificações na escrita original.

Tanto em nossa transcrição do trecho da *Ciaccona* de Bach executado por David Russell, quanto em nosso procedimento de transcrição e adaptação para violão de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* de Bartók, procuramos anotar os valores em função de sua duração real quando executada ao violão - procedimento este que nos levou, em certos casos, a modificar a escrita original.

O trecho abaixo (compassos 17 a 19) de *Tempo di Ciaccona*, faz parte de uma seção de oito compassos (17 a 24) onde uma seqüência de sextas paralelas se desenvolve em alternância com a nota Lá da segunda corda:



A simples transposição do trecho para a tessitura do violão, como veremos abaixo, não proporciona uma execução fluente, pois a nota pedal ficaria presa na segunda casa da quarta corda, o que limitaria sensivelmente a execução das sextas paralelas. Neste caso, o resultado sonoro ficaria, de fato, mais próximo da escrita original:



No entanto, a simples transposição do trecho impossibilitaria o uso de uma corda solta como nota pedal. Como nosso objetivo é a adaptação dos recursos do violino ao violão, de forma que a execução violonística soe o mais convincente possível, adotamos um procedimento semelhante ao aplicado em transcrições modernas para violão de peças para violino ou

violoncelo de Bach. Assim, transposemos a nota pedal Mi uma oitava acima em relação ao seu registro na textura, a fim de dispor da primeira corda solta, liberando a mão esquerda para as mudanças de posição exigidas na execução das sextas paralelas. A utilização da corda solta possibilita uma maior sustentação tanto das sextas paralelas quanto do *ostinato*, obtendo assim uma sonoridade mais própria da escrita violonística. Optamos ainda por uma escrita mais próxima do resultado sonoro desejado na execução ao violão, separando a textura em duas vozes:



Com sua transposição para uma oitava acima, a nota pedal fica num registro muito próximo ao da voz superior das sextas paralelas, o que pode eventualmente confundir o intérprete sobre sua função de ostinato. Para evitar este problema, reduzimos o tamanho da nota pedal, simplificando a leitura e a diferenciação entre melodia e acompanhamento.

Do compasso 112 ao 119, temos uma nova seqüência de sextas paralelas que se desenvolve junto a um *ostinato* de uma nota pedal (*Tempo di ciaccona* – compassos 112 a 114 – violino):

Neste caso, não foi necessária a mudança de registro da nota pedal, pois com a transposição a segunda corda do violão assume uma função semelhante à da primeira corda no violino e até mesmo o efeito de dobramento do *ostinato* pode ser reproduzido (*Tempo di ciaccona* – compassos 112 a 114 – violão):

Pizzicato

A adaptação para violão das passagens em pizzicato de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* envolve reflexões acerca de suas origens e de sua execução padrão na técnica violonística. O termo italiano indica, em princípio, o toque pinçado em instrumentos de cordas. Seu uso, entretanto, consagrou-se especificamente nos instrumentos de arco, como um efeito timbrístico especial. Dentre as primeiras indicações de execução de passagens em pizzicato no violino, a de Carlo Farina em *Capriccio stravagante*, de 1627, pede que “o violino seja colocado debaixo do braço direito e pinçado como uma guitarra” (MONOSOFF, 1980 p.799).

No violão, “o pizzicato se executa apoiando a borda cubital da mão direita, parte sobre o cavalete, em sua borda inferior, e cobrindo o rastilho, parte sobre as cordas” (ARENAS, 1954). Esta é a indicação tradicional de execução de pizzicato no violão e sua função é justamente imitar o resultado sonoro produzido pelo toque pinçado em instrumentos de arco. O apoio da mão sobre as cordas tem a finalidade de limitar a vibração das cordas e o ataque é executado pelo polegar. Em tal posição fica praticamente impossível se utilizar da unha do polegar e, portanto, tem-se uma atenuação de ataque das notas em relação ao toque ordinário no violão, igualmente evitando sua ressonância mais prolongada. Neste caso, infelizmente, perde-se um pouco do brilho original que se observa no violino.

De modo geral, o pizzicato ordinário do violão produz mesmo este som abafado, reduzindo o brilho no ataque e a sustentação (duração) do som. No violino, por outro lado, o pizzicato proporciona um ataque pronunciado e mais brilhante das notas, só havendo, em relação ao violão, um mesmo efeito comum resultante tanto na diferenciação do timbre, como na redução da duração das notas, que pode ainda ser controlada com posicionamento e pressão da borda cubital da mão no rastilho. Esta constatação de que falta ao pizzicato no violão o ataque brilhante que se obtém no violino, levou-nos a pesquisas técnicas sobre as possibilidades de execução do pizzicato no violão, com propostas de adaptações do pizzicato ordinário do violão visando uma melhor reprodução dos variados efeitos de pizzicato no violino concebidos por Bartók em *Tempo di ciaccona* e *Fuga*. A seguir, faremos uma

demonstração das principais adaptações envolvendo o uso do pizzicato na obra.

A) Acordes em pizzicato.

O compositor utiliza a execução de acordes em pizzicato em três momentos de *Tempo di ciaccona*: no trecho que compreende os compassos 17 a 25 (compassos 17, 18 e 23), no compasso 43 e nos dois últimos compassos, 149 e 150:



De modo geral, os acordes em pizzicato no violino rendem uma sonoridade mais brilhante que o mesmo efeito no violão. Investigando as possibilidades de execução de acordes no violão, encontramos na tambora um efeito análogo à execução de acordes em pizzicato no violino. A tambora é geralmente usada na execução de acordes e consiste no ataque lateral do polegar próximo ao cavalete (ARENAS, 1954). Alberto Ginastera explora de duas maneiras este recurso da técnica do violão no primeiro movimento, *Esordio*, de sua *Sonata para violão* (1976):

1 - usando a palma da mão: 

2 - usando polegar: 

A musical score for guitar in 3/4 time, marked 'Tempo II ♩ = 76'. The score features a series of chords. The first chord is marked 'mf' and has a hand icon with a palm symbol below it. The second chord is marked 'f' and has a hand icon with a thumb symbol below it. The third chord is marked 'mf dim.' and has a hand icon with a thumb symbol below it. The fourth chord is marked 'p' and has a hand icon with a thumb symbol below it. The fifth chord is marked 'mf' and has a hand icon with a thumb symbol below it. The sixth chord is marked 'p' and has a hand icon with a thumb symbol below it. The score also includes dynamic markings like 'mf', 'f', 'mf dim.', 'p', and 'mf', and a 'rastiera' marking above the staff.

No trecho acima, Ginastera explora a alternância entre o toque ordinário e as tamboras de polegar e de palma, esta última, freqüente na música popular argentina, de caráter mais percussivo que a tambora usual.

Em nossa transcrição de *Tempo di ciaccona*, procuramos aplicar a técnica da tambora como um efeito análogo mais apropriado para reproduzir a sonoridade de acordes executados em pizzicato no violino.

Na primeira seção (compassos 17 a 25) há um acorde de três notas (cordas soltas) em intervalo de quinta, executado em pizzicato em três momentos. A segunda corda, a nota Lá, é a nota mais aguda do acorde e se mantém como nota pedal no trecho de sextas paralelas que se segue após cada acorde em pizzicato (*Tempo di ciaccona* – compassos 17 a 19):

The image shows a musical score for violin, measures 17 to 19. The notation is in treble clef. Measure 17 starts with a pizzicato (pizz.) chord consisting of three notes: G4, B4, and D5. This is followed by a series of sixteenth-note patterns. Measure 18 features an arco (arco) section with a sustained note (pedal point) on the second string (La) and a series of sixteenth-note patterns. Measure 19 returns to a pizzicato (pizz.) chord with the same three notes as in measure 17.

Em nossa transcrição para violão, optamos pela execução da nota pedal uma oitava acima em relação à textura original a fim de fazer uso da primeira corda solta do violão:

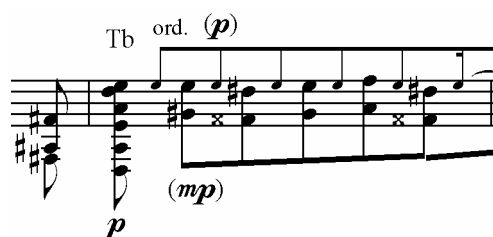
The image shows a musical score for guitar, measures 17 to 19. The notation is in treble clef. Measure 17 starts with a chord consisting of three notes: G4, B4, and D5. This is followed by a series of sixteenth-note patterns. Measure 18 features a sustained note (pedal point) on the first string (La) one octave higher than the original, and a series of sixteenth-note patterns. Measure 19 returns to a chord with the same three notes as in measure 17.

Tal procedimento deixou a nota mais aguda do acorde uma oitava abaixo da nota pedal. Encontramos duas opções para conseguir manter a nota mais aguda do acorde na mesma altura da nota pedal:

Transpondo o acorde para uma oitava acima, assim como a nota pedal foi transposta:

The image shows a musical score for guitar, measures 17 to 19. The notation is in treble clef. Measure 17 starts with a chord consisting of three notes: G4, B4, and D5. This is followed by a series of sixteenth-note patterns. Measure 18 features a sustained note (pedal point) on the first string (La) one octave higher than the original, and a series of sixteenth-note patterns. Measure 19 returns to a chord with the same three notes as in measure 17. Dynamic markings *p* and *(mp)* are present.

Preenchendo o acorde com dobramentos a fim de atingir da primeira corda à sexta:



A solução acima apresentou algumas vantagens em relação à primeira, o que nos levou a adotá-la na versão final: a presença dos baixos proporciona uma maior sensação de repouso em relação ao acorde precedente e também maior contraste em relação ao registro das sextas paralelas que se seguem. A sonoridade de cordas soltas da escrita para violino torna-se mais adequada se reproduzida no violão com a manutenção dos bordões Ré e Lá soltos. Um procedimento semelhante de preenchimento dos acordes foi executado pelo próprio Bartók em sua transcrição para piano de seis de seus *Quarenta e quatro duos, para dois violinos* (1931-1932), publicada sob o título de *Petite Suite* (1936)¹⁷:

Quarenta e quatro duos, duo nº 28 – *Bánkodás/Sorrow*, compassos 45 e 46 (clave de Sol para ambos os violinos):



Petite Suite, *Lassú/Lingering Melody*, compassos 45 e 46 (claves de Sol e de Fá habituais para piano):



¹⁷ A primeira edição da *Petite Suite* foi publicada em 1939 pela Universal Edition com cinco movimentos. Em 1942, Bartók incluiu a *Walachian Dance* e gravou o último movimento da suíte, *Bagpipe*, para a Continental Records (SOMFAI, 1996).

Nos compassos finais de *Tempo di ciaccona* também utilizamos a tambora para executar os acordes finais, novamente preenchendo os acordes:

Tempo di ciaccona – compassos 149 e 150 – escrita original para violino transposta (execução em pizzicato), em clave de Sol:



Tempo di ciaccona – compassos 149 e 150 – transcrição para violão com dobramentos e execução em tambora, em clave de Sol:



B) Execução de motivos melódicos em pizzicato (*Tempo di ciaccona* – compassos 144 a 150):



No trecho acima temos o uso de pizzicato simultâneo ao toque de arco. As notas sustentadas pelo arco formam tríades com os baixos tocados em pizzicato, produzindo um efeito timbrístico. O pizzicato ordinário do violão pode funcionar nesta passagem como uma variação timbrística, mas procuramos fazer algumas adaptações para reproduzir o ataque pronunciado característico do pizzicato do violino. No lugar da borda cubital da mão, o carpo é apoiado no rasilho; a unha do dedo indicador recebe o apoio do polegar e funciona como uma palheta, atacando as cordas no sentido contrário ao habitual, de cima para baixo, e apoiando na corda inferior, de maneira análoga ao uso do polegar no pizzicato ordinário. O movimento deve partir do punho, ou seja, da articulação da mão com o braço, e não dos dedos. A utilização desta técnica de pizzicato adaptado possibilita a acentuação do ataque das cordas em função do uso das unhas perto do

cavalete, obtendo-se um resultado sonoro talvez mais próximo do pizzicato no violino sob o ponto de vista da expressão artística. Além dos trechos monódicos esta técnica foi usada em nossa transcrição para execução simultânea de duas notas em cordas adjacentes.

C) *Pizzicato ribattente sulla tastiera* (φ), estalando sobre o espelho, efeito que teria sido inventado no século XVII por Heinrich Biber (1644-1704) – (MONOSOFF, 1980, p.799), foi freqüentemente usado por Bartók na escrita para cordas e atualmente é conhecido como “pizzicato alla Bartók” ou simplesmente o já citado “pizz. Bartók”.

The image shows a musical score snippet for violin, starting at measure 65. It features two alternative fingerings for a pizzicato passage, labeled 'ossia(1)' and 'ossia(2)'. The main passage begins with a pizzicato marking, followed by a dynamic marking of *p* (piano), then a crescendo leading to a dynamic marking of *f* (forte). The passage concludes with an *arco* (arco) marking and a final pizzicato marking.

Este pizzicato foi incorporado à técnica do violão no século XX e funciona de forma análoga à do violino: a corda é puxada no sentido contrário ao tampo e rebate na escala do instrumento, produzindo um ataque extremamente acentuado e percussivo. Esta forma de pizzicato tem sido usada por compositores em peças originais para violão e sua notação é idêntica à do violino, não requerendo, portanto nenhuma adaptação em relação à sua escrita original.

Compassos finais de *Scherzo* da *Sonata para violão* de Alberto Ginastera:

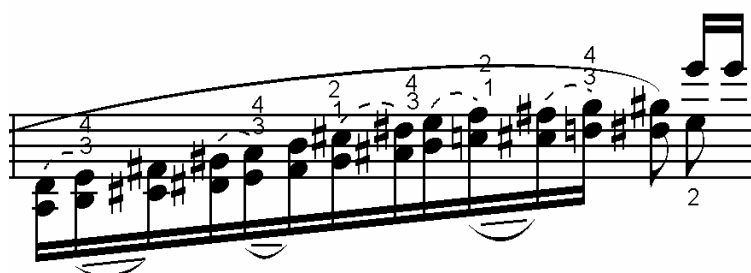
The image shows a musical score snippet for guitar, measures 1-4. It begins with a tempo marking of *a tempo*. The first measure is marked *sff* (sforzando fortissimo) and includes a finger diagram for the left hand. The second measure is marked *subito* (subito). The third measure is marked *mp* (mezzo-piano) and the fourth measure is marked *pp* (pianissimo). The score includes a sequence of chords and a tempo marking of *a tempo*.

Inversões de quintas e sextas

A princípio, alguns recursos instrumentais específicos do violino se apresentaram como um obstáculo à nossa adaptação. Este é o caso da seqüência de quintas paralelas ascendentes do compasso 66 da *Fuga*:



Nota-se aqui um oportuno uso da afinação do violino, onde há intervalos de quinta entre as cordas. Verificamos que a simples transposição do trecho não viabilizaria uma execução fluente no violão. Buscamos uma solução que tivesse um resultado análogo e que possibilitasse maior fluência técnica. A inversão dos intervalos de quinta nos pareceu uma alternativa satisfatória, pois se viabiliza assim a manutenção das notas escritas pelo compositor e, ao mesmo tempo, temos intervalos de quarta, presentes na afinação do violão (com exceção do intervalo de terça maior entre a segunda e a terceira corda). *Fuga* – compasso 66 – violão:



O compositor recorre às quintas paralelas ascendentes também em outras passagens, duas delas em *glissando*:

Fuga – compasso 70 – violino:

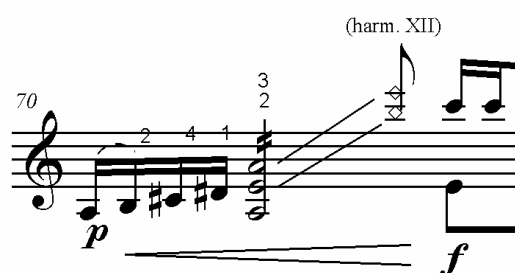


Fuga – compasso 104 a 106 – violino:

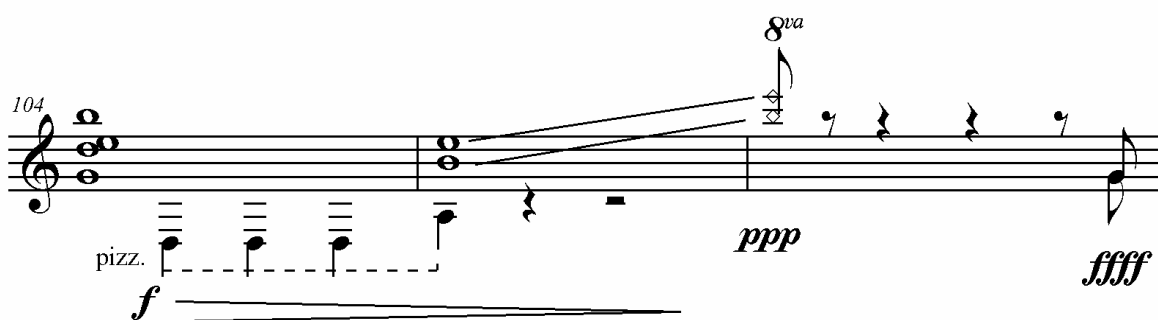


Em ambos os casos optamos pela inversão da quinta para viabilizar uma execução mais fluente de tais passagens no violão.

Fuga – compasso 70 – violão:



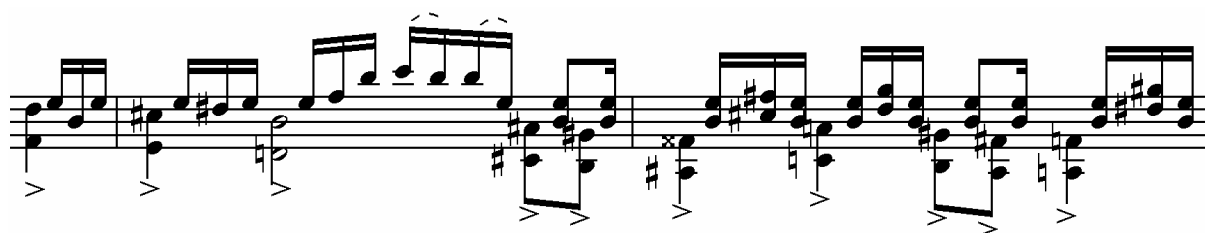
Fuga – compasso 104 a 106 – violão:



Talvez o trecho abaixo seja o que tenha sofrido o maior número de inversões em função da prática performática (último tempo do compasso 46 ao 48 – violino - *Fuga*):



Tanto as notas de cordas soltas do violino (Lá-Mi) foram invertidas, como também as terças menores, quando ocorre uma reinversão do tema da *Fuga*. Foram convertidas em sextas maiores (último tempo do compasso 46 ao 48). *Fuga* – compasso 46 a 48 – violão:



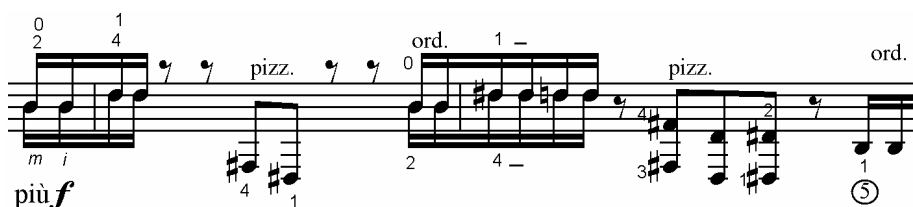
Dobramentos

Se por um lado tivemos de adaptar diversas passagens em função das incontornáveis diferenças entre os recursos do violino e do violão, por outro, alguns recursos timbrísticos sugeridos a Bartók por Menuhin¹⁸, como os dobramentos em uníssono, foram prontamente incorporados à nossa transcrição.

Fuga – compassos 63 e 64 – violino:



Fuga – compassos 63 e 64 – violão:



¹⁸ Em seu estudo sobre as diferenças entre o manuscrito e a edição de Menuhin, o musicólogo Yves Lenoir afirma que a “*Fuga* deve muito ao *métier* de Y. M., que a enriqueceu de uma importante bagagem técnica (...) e deu mais corpo à sonoridade contida de certas passagens”.

No compasso 83, uma seqüência de acordes permeados de trinados em *crescendo* atinge um *fortissimo*. Na edição de Menuhin, ele oferece uma alternativa em *ossia* para a realização do trecho no violino que nos inspirou a completar os acordes e a usar o rasgueado, um recurso específico do violão e que colabora com a intensificação da dinâmica.

Fuga - edição *Urtext* – compassos 82 e 83 – violino:

Musical notation for the *Urtext* edition of the Fuga, measures 82 and 83 for violin. The notation shows a sequence of chords with trills indicated by 'tr' and a crescendo leading to fortissimo (*ff*).

Fuga – *Ossia* da edição de Menuhin – compasso 83 – violino:

Musical notation for the *Ossia* edition of the Fuga, measure 83 for violin. The notation shows a sequence of chords with trills indicated by 'tr'.

Fuga – compassos 82 e 83 – violão:

Musical notation for the Fuga, measures 82 and 83 for guitar. The notation shows a sequence of chords with trills indicated by 'tr' and a rasgueado (strummed) section indicated by a dashed line and the word 'rasgueado'. The notation ends with fortissimo (*ff*).

2.4 – PREENCHIMENTOS HARMÔNICOS

Em *Tempo di ciaccona* encontramos encadeamentos de tríades ou tétrades que apresentam traços semelhantes à escrita de peças originais para violão, como é o caso dos compassos iniciais das *Variações sobre “Folias de Espanha”* e *Fuga* (1932) de Manuel M. Ponce (1882-1948).

Compassos iniciais de *Tempo di ciaccona* – violino:



Compassos iniciais das *Variações sobre “Folias de Espanha”* e *Fuga*:



Estas texturas polifônicas podem ser transcritas para violão com pouca ou nenhuma adaptação. No entanto, algumas seções dificilmente se sustentariam quando transpostas para violão sem nenhum tipo de preenchimento ou dobramento.

Tempo di ciaccona – compassos 13 e 14 – violino:



O trecho acima transposto e executado no violão sofre uma perda de densidade sonora em função da pouca sustentação das notas neste registro.

Sua adaptação para violão foi um dos maiores desafios durante o processo de transcrição da obra e procuramos chegar a um resultado satisfatório por meio da experimentação, análise e execução do trecho ao violão, improvisando diferentes soluções possíveis.

O musicólogo László Somfai, um dos grandes estudiosos da música de Bartók, sustenta que o compositor freqüentemente iniciava suas composições improvisando ao piano sem idéias teóricas pré-concebidas. Segundo Somfai, este era um dos motivos pelos quais Bartók se recusava a ensinar composição. Ele ilustra o pensamento do compositor com um trecho de uma entrevista, publicada em março de 1937, no periódico belga *La Sirène*: “Eu devo afirmar que toda minha música... é determinada por instinto e sensibilidade; inútil me perguntar por que eu escrevi isto ou aquilo, por que assim e não assado. Eu não poderia dar uma explicação, exceto que eu senti desse jeito e escrevi desse jeito” (*apud* SOMFAI, 1996: 10).

Embora o compositor não tenha deixado um legado teórico sobre seu processo composicional, nos foi possível analisar alguns procedimentos de adaptação que ele mesmo utilizou na *Petite Suite*, transcrição para piano de seis de seus *Quarenta e quatro duos, para dois violinos* (1931-1932). “As mudanças necessárias na tradução de cordas para as condições do teclado foram principalmente aquelas de espaçamento e sonoridade, mas em certos trechos mudanças mais essenciais foram feitas” (STEVENS, 1953 p.138). A *Petite Suite* foi uma obra fundamental para a compreensão das técnicas composicionais envolvidas no processo de transcrição para piano de texturas que Bartók concebeu originalmente para instrumentos de arco. A análise destes procedimentos nos apontou algumas soluções para aumento de densidade sonora que seriam viáveis em nossa transcrição para violão de *Tempo di ciaccona* e *Fuga*. Na versão para piano é notável o enriquecimento da textura com realizações harmônicas ou rearmonizações com a reelaboração da linha do baixo, como se pode constatar nos compassos 25 e 26:

Quarenta e quatro duos, duo n° 28 – Bánkodás/Sorrow, compassos 25 a 29:

Musical score for Quarenta e quatro duos, duo n° 28 – Bánkodás/Sorrow, compassos 25 a 29. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Petite Suite, Lassú/Lingering Melody, compassos 25 a 29:

Musical score for Petite Suite, Lassú/Lingering Melody, compassos 25 a 29. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Nos trechos a seguir, Bartók usa variados recursos para reforçar a textura:

Quarenta e quatro duos, duo n° 16 – Burleske, compassos iniciais:

Allegretto, $\text{♩} = 112$

Musical score for Quarenta e quatro duos, duo n° 16 – Burleske, compassos iniciais. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Petite Suite, Oroszos/Ukrainian Song, compassos 16 e 17:

Allegretto, $\text{♩} = 112$

Musical score for Petite Suite, Oroszos/Ukrainian Song, compassos 16 e 17. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Quarenta e quatro duos, duo n° 28 – *Bánkodás/Sorrow*, compassos 30 a 34:



Petite Suite, *Lassú/Lingering Melody*, compassos 30 a 34:

A musical score for piano, consisting of two staves. The music is in a minor key and 3/4 time. It features a complex texture with many chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *più f* and a marking *(Pia)* in the bass staff.

Procuramos abordar nossa transcrição dentro da mesma perspectiva adotada por Bartók em sua transcrição para piano dos *Quarenta e quatro duos*, para dois violinos. A seguir, demonstraremos alguns procedimentos de adaptação executados:

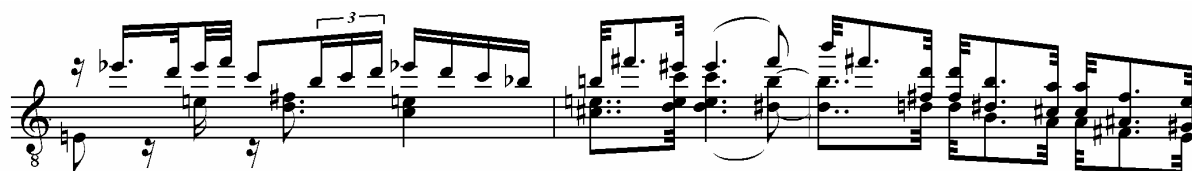
Tempo di ciaccona – compassos 13 e 14 – violino:

A musical score for violin, consisting of a single staff. The music is in a minor key and 3/4 time. It features a complex texture with many chords and moving lines. The score includes a triplet marking *3* and a dynamic marking *f*.

Nos compassos 13 a 15 de *Tempo di ciaccona*, procuramos reforçar a densidade da textura e ampliar a sonoridade do discurso musical. Na linha da voz mais grave (ou segunda voz), Bartók faz uso da segunda corda solta do violino, efeito que não pode ser reproduzido na transposição do trecho para violão. Tivemos de transpô-lo para uma oitava acima a partir da segunda nota do compasso 13, mas a passagem deixava a desejar em densidade sonora, sobretudo no segundo tempo do compasso 14 (semínima

pontuada), onde a frase atinge o ápice de tensão e se resolve em Sol# - Si. A primeira nota do compasso seguinte (Mi) se encaixa na sensação de resolução, formando uma tríade perfeita com as notas anteriores: Mi - Sol# - Si. Na transcrição para violão, a tríade correspondente Si - Ré# - Fá# forneceu a chave para solucionar o problema da perda de densidade e tensão no trecho. Levando em conta a viabilidade de execução, a solução encontrada foi adicionar uma linha cromática do terceiro tempo do compasso 13 (nota Dó) até a segunda metade do terceiro tempo do compasso 14 (nota Ré#). No compasso 14 adicionamos também a nota Dó no ápice de tensão (segundo tempo), que desce em movimento cromático para Si, nota implícita na sensação de resolução de tensão harmônica:

Tempo di ciaccona - compassos 13 e 14 - violão:



Um procedimento análogo de intensificação da textura é realizado por Bartók na transcrição para piano do duo nº 28:

Quarenta e quatro duos, duo nº 28 - *Bánkodás/Sorrow*, compassos 16 e 17:



Petite Suite, Lassú/Lingering Melody, compassos 16 e 17:



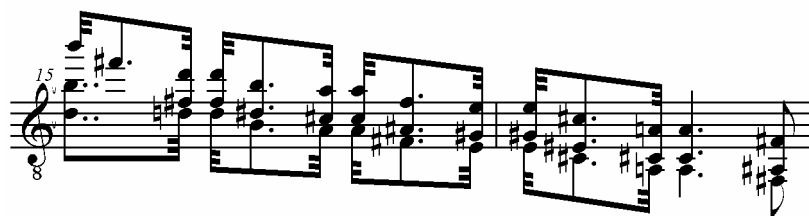
Além dos dobramentos de oitava, Bartók adiciona uma linha cromática ascendente partindo do contralto (Dó# - Ré - Ré#) e se resolvendo na nota Mi da linha do soprano.

Outros exemplos mais simples de intensificação da textura são os dobramentos de oitava:

Tempo di ciaccona – compassos 15 e 16 – violino:



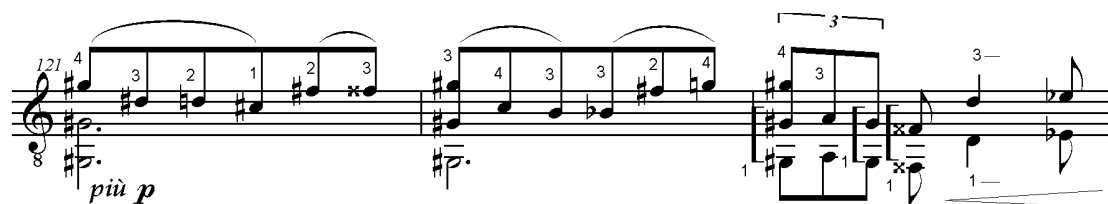
Tempo di ciaccona – compassos 15 e 16 – violão:



Tempo di ciaccona – compassos 121 a 123 – violino:



Tempo di ciaccona – compasso 121 a 123 – violão:



Utilizamos também o preenchimento de acordes mesmo em texturas originalmente polifônicas a fim de conseguir uma ressonância maior com o uso do polegar arpejado nos casos em que foi possível enriquecer a textura sem prejudicar a fluência exigida pelo discurso musical:

Compassos iniciais de *Tempo di ciaccona*, transposição sem preenchimentos:



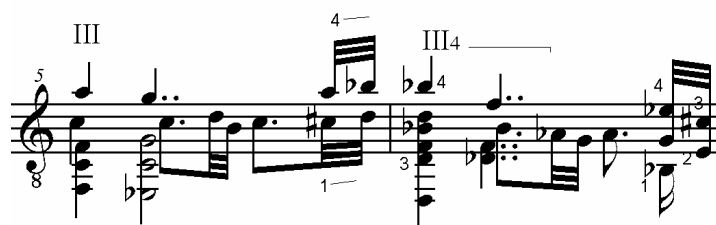
Tempo di ciaccona – os acordes iniciais dos dois primeiros compassos são reforçados:



Tempo di ciaccona - compassos 5 e 6 - transposição sem preenchimentos:



Tempo di ciaccona - compassos 5 e 6 - transcrição com acordes preenchidos:



2.5 - REALIZAÇÕES HARMÔNICAS

Como vimos previamente, na versão original para violino de *Tempo di ciaccona* encontramos texturas polifônicas que correspondem à linguagem violonística. De modo geral, a transcrição para violão dos trechos polifônicos chega até a apresentar ganhos no que concerne à execução e à sustentação dos acordes de três ou quatro notas da escrita original. No entanto, o violão não possui recursos tão expressivos para a execução de melodias como o violino, que é considerado por muitos “o instrumento que mais se aproxima do caráter lírico e expressivo da voz humana” (Grout/Palisca, 1994 p.407). O material temático entendido por nossa análise como Tema B da forma sonata é apresentado inicialmente de forma monódica:

Tempo di ciaccona – compassos 32 a 35 – violino:



Tais passagens monódicas quando executadas no violão infelizmente não produzem o efeito lírico esperado e, pelo contrário, perdem muito em densidade e interesse. Para contornar esta dificuldade, que poderia se configurar como um aspecto insatisfatório de nossa transcrição, procuramos estudar o modo como György Sándor resolveu este mesmo problema em sua transcrição para piano da mesma obra. Durante a coleta de informações sobre a transcrição de Sándor, encontramos uma entrevista do pianista no *Piano World Forums*, onde ele comenta suas transcrições para piano, especialmente a de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* da *Sonata para violino solo*, e mostra uma carta de Yehudi Menuhin ao entrevistador, que reproduz o trecho em que o violinista comenta esta transcrição:

(...)Estou tão impressionado com seu arranjo que eu espero viabilizar uma publicação de ambas as versões. Na posição de alguém privilegiado por ter conhecido e se correspondido com Bartók sobre esta Sonata, tendo também a tocado para ele, acredito que você realizou muito da harmonia implícita que estava na mente do compositor e que, obviamente, nunca será completamente realizada no

violino como no piano. Os mais sinceros cumprimentos por seu sucesso, seu Y. M. (BERIGAN, Charles. *György Sándor: An Old World Gentleman Interview. In: Piano World Forums*).

Conferindo as passagens em questão, torna-se possível uma concordância com as afirmações de Menuhin no que concerne às realizações harmônicas de Sándor. Suas harmonizações dos trechos monódicos são inventivas e simples, refletindo seu conhecimento do imaginário sonoro de Bartók e do estilo neoclássico de sua produção norte-americana. Vejamos os compassos 32 e 33 transpostos para violão sem adaptação:

Tempo di ciaccona – compassos 32 e 33 – transposição do trecho para o violão:



O primeiro compasso é inteiramente monódico, mas no segundo compasso tem-se um motivo de acompanhamento que revela um ponto de repouso harmônico na tríade de Lá maior: Dó# – Lá – Mi. A leveza com que é tratado o Tema B proporciona um belo contraste com a estrutura polifônica do Tema A (compassos 1 a 8). O problema encontrado no processo de transcrição se encontra na execução ao violão dos curtos trechos monódicos presentes nos compassos 32 e 36, identificados como compassos iniciais das duas frases do Tema B.

Tempo di ciaccona – compassos 36 a 39 – violino:



No compasso 33, há um claro repouso em Lá maior. Vejamos a harmonização realizada por Sándor no compasso 32:

Tempo di ciaccona – compassos 32 e 33 – harmonização de Sándor transposta para a tonalidade do violão:

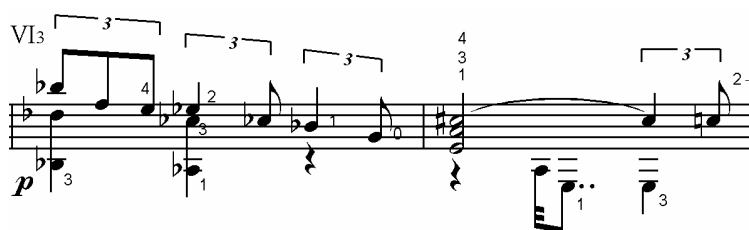


No trecho acima, Sándor faz uso de acordes perfeitos formando encadeamentos paralelos em relações tonais não funcionais e de mediantes cromáticas¹⁹. Podemos encontrar este tipo de encadeamento em outras obras de Bartók, como a *Wedding Song from Poniky*, a primeira das *Quatro canções eslovacas*:



Fizemos um procedimento análogo em nossa transcrição:

Tempo di ciaccona – compassos 32 e 33 – violão:



Da mesma forma, aplicamos uma harmonização similar a de Sándor na segunda parte do Tema B:

¹⁹ Podemos entender como mediantes cromáticas ou alteradas o contexto harmônico formado por um acorde perfeito (maior ou menor) a partir de suas relações de terças, desde que não seja diretamente a função relativa ou anti-relativa. Estes procedimentos harmônicos foram amplamente utilizados desde o final do século XIX, ou seja, principalmente em meio aos recursos cromáticos do romantismo tardio.

Tempo di ciaccona – compassos 36 e 37 – transposição do trecho para o violão:



Tempo di ciaccona – compassos 36 e 37 – harmonização de Sándor transposta para a tonalidade do violão:

Tempo di ciaccona – compassos 36 e 37 – transcrição para violão:

Os trechos acima apresentam as maiores intervenções de nossa transcrição no que concerne a adição de notas não presentes no original para violino. O próprio compositor harmoniza grande parte da reexposição do Tema B:

Tempo di ciaccona – compassos 129 a 132 – violino:

Tempo di ciaccona – compassos 129 a 132 – violão:

Tempo di ciaccona – compassos 133 a 136 – violino:

133

sempre più p

This musical score for violin shows measures 133 to 136. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 133 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 134 contains a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a quarter note B4. Measure 135 features a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4) and a quarter note E4. Measure 136 consists of a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The dynamic marking *sempre più p* is placed below the first measure.

Tempo di ciaccona – compassos 133 a 136 – violão:

133

sempre più p

This musical score for guitar shows measures 133 to 136. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 133 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 134 contains a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a quarter note B4. Measure 135 features a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4) and a quarter note E4. Measure 136 consists of a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The dynamic marking *sempre più p* is placed below the first measure. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for natural.

Embora seja evidente que estas são apenas algumas das harmonizações viáveis e que seria impossível endossar inquestionavelmente qualquer harmonização que não tenha sido concebida pelo próprio compositor, é necessário reconhecer que as realizações harmônicas de Sándor demonstram definitivamente a afinidade do pianista com o estilo de Bartók. Por fim, acreditamos que a incorporação das harmonizações de Sándor nos trechos aqui apresentados contribuiu para o melhor funcionamento da obra no violão.

3. Considerações finais.

Dentre os fatores necessários à realização da transcrição para violão de uma composição original para um outro instrumento, talvez o mais relevante seja a ampla observação das concepções criativas do compositor da obra original, incluindo-se sua correspondente poética musical como um todo. Também é fundamental que o transcritor tenha amplo conhecimento das possibilidades do violão, pois freqüentemente se depara com passagens onde o compositor faz uso de recursos idiomáticos no instrumento original que não são totalmente compatíveis ao violão, mas podem ser traduzidos para os recursos violonísticos de uma forma criativa.

Neste sentido, é possível traçar um paralelo entre a transcrição musical e o novo conceito de “transcrição”, tomando-se como base o esclarecedor texto de Cristina Monteiro de Castro Pereira²⁰ que estuda a questão da tradução criativa a partir de textos literários no neologismo de Haroldo de Campos, numa ousada contextualização incluindo-se também o polígrafo alemão Walter Benjamin:

Assumir a falta e transformá-la em trampolim para a criação é a solução apontada e adotada por Haroldo de Campos. O "impossível de se dizer" do original se transforma em espaço para a criação artística. Opondo-se à visão tradicionalista, que colocava o tradutor e seu texto numa posição secundária e subserviente em relação ao autor e ao original, teóricos como Walter Benjamin e Haroldo de Campos conquistam, para a tradução, sua

²⁰ “Temendo um novo dilúvio, os homens constróem uma torre de medidas transgressoras: queriam alcançar o céu. A *hybris*, ancestral tentação trágica do homem de ultrapassar seus limites, está presente na história da Torre de Babel do Antigo Testamento e provoca a ira não mais dos deuses gregos, mas de um onipotente e único Deus. Indignado com a pretensão dos homens, o Todo-Poderoso faz a torre desmoronar e os priva da língua universal: cria e dissemina entre eles diferentes idiomas, dificultando o entendimento entre os povos. É nessa passagem da Bíblia que Walter Benjamin se inspira para falar sobre tradução em seu ensaio *A tarefa do tradutor*. A multiplicação dos idiomas afasta os homens – assim como a expulsão de Adão do Paraíso ou a queda de Lúcifer – de sua origem divina (bem como da "língua original"). Seguindo essa linha de pensamento, a tradução, nos seus moldes mais tradicionais, estaria impregnada de uma enorme carga de melancolia, advinda da impossibilidade de recuperação total do texto original em uma outra língua: a negação do retorno à origem. Quando lidamos com textos estéticos, cuja significação ultrapassa sua mensagem conteudística e se torna parte de um processo de interação entre o leitor e a obra; quando os significantes e a estrutura da obra deixam de ser meros instrumentos e são semantizados pelo autor: neste caso torna-se ainda mais difícil abarcar toda a riqueza de significados e transpô-la para uma outra língua. Devido a essa inegável constatação, admite-se ser a tradução uma tarefa que, a princípio, já se assume como lacunar” (Pereira, 2004).

autonomia. As lacunas não têm mais, neste caso, uma conotação negativa: a “falta”, que antes provocava a melancolia, transforma-se agora em impulso criativo para o tradutor. (PEREIRA, 2004).

O termo “transcrição” pressupõe processos criativos nem sempre ligados à idéia de uma transcrição literal, termo também usado para o ato de registrar em notação musical obras musicais ou melodias de tradição oral (ou apenas sem partituras disponíveis), sendo, neste caso, freqüentemente ligado à etnomusicologia. A “transcrição” poderia eventualmente ser aplicada também no meio musical como uma alternativa aos termos transcrição – que implica talvez numa maior fidelidade à obra original – e arranjo – que pressupõe alguma liberdade em relação ao original, mas também é usado com muita freqüência na música popular com a conotação de paráfrase, onde o trabalho do arranjador geralmente se sobrepõe ao do compositor (BOYD, 1980 p.627). O termo “transcrição” seria utilizado apenas para diferenciar as quase literais transcrições para violão de obras renascentistas para instrumentos de cordas dedilhadas – que em grande parte podem ser executadas no violão diretamente da tablatura, usando-se apenas o recurso de *scordatura*²¹ – das transcrições em que a reelaboração da escrita fosse necessária para a manutenção do resultado sonoro pretendido pelo compositor. A recriação enquanto parte inerente à prática da transcrição é uma das questões interessantes que surgiram durante a pesquisa, mas que tivemos que deixar para a posteridade em função da delimitação do objeto de pesquisa.

Para os violonistas que sempre se valeram da transcrição como forma de ampliação do repertório, sobretudo de obras dos períodos Renascentista (da vihuela espanhola e dos alaúdes italianos, ingleses e alemães), Barroco (J. S. Bach, S. L. Weiss, D. Scarlatti) e Romântico (Isaac Albéniz, Enrique Granados), não deveria ser tão incomum pensar em transcrições de obras da primeira metade do século XX, período em que poucos compositores referenciais dedicavam obras ao violão. De certa forma, podemos entender a preocupação de Francisco Tárrega em transcrever para violão obras para

²¹ Na interpretação de obras para alaúde renascentista e *vihuela* no violão, recomenda-se a afinação de terceira corda (Sol) em Fá #, possibilitando a leitura diretamente da tablatura, a notação musical do período que indica o local e a duração em que as notas devem ser executadas no instrumento.

piano de Isaac Albéniz e Enrique Granados como um fenômeno análogo, embora neste caso as transcrições funcionem como um retorno às fontes inspiradoras de tais composições, que freqüentemente contemplam elementos folclóricos estreitamente ligados à tradição popular do violão na Espanha.

Nossa transcrição para violão de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* de Béla Bartók é, no entanto, motivada por outros fatores. Vários entre os compositores mais referenciais para o século XX têm pouca ou nenhuma produção para violão, assim como na maior parte da história do instrumento. Talvez seja um bom exemplo desta idéia a afirmação feita por Alberto Ginastera no prefácio à edição de sua *Sonata para violão*, Op. 47 (1976):

Quando recebi do senhor Barbosa-Lima a encomenda de escrever para violão, algo me impulsionou a aceitá-la e nesse instante eu tive consciência de que, contrariamente a outros instrumentos solistas, o violão contava com um repertório formado quase exclusivamente por peças breves sem unidade formal.

Mesmo em 1976, período em que Ginastera compôs a *Sonata para violão*, persiste a idéia de que o repertório original para violão é constituído por obras curtas ou pouco representativas, apesar de contarmos, já naquele período, com algumas das mais importantes obras de longa duração dedicadas ao instrumento no século XX: *12 Estudos* de Heitor Villa-Lobos, *Variações sobre “Folias de Espanha”* e *Fuga* de Manuel Maria Ponce, *Sonata (em Homenagem a Boccherini)* de Mario Castelnuovo-Tedesco, *Noturnal (segundo John Dowland, Op. 70)* de Benjamin Britten, *5 Bagatelas* de William Walton, entre outras, além dos raros concertos para violão de até então (como Villa-Lobos, Rodrigo e Tedesco).

Nossa maior ambição em relação à transcrição de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* de Béla Bartók é ter um contato direto com mais um exemplo significativo das poéticas desenvolvidas por compositores referenciais cuja produção se deu na primeira metade do século XX.

Acreditamos que o detalhamento do processo de transcrição abordado na presente dissertação possa apontar alguns procedimentos necessários à realização não apenas desta transcrição, mas também de transcrições para

violão de obras originais para outros instrumentos de cordas de um modo geral. Por fim, esperamos que nossa transcrição de *Tempo di ciaccona* e *Fuga* da *Sonata para violino solo* de Béla Bartók possa servir a outros violonistas e venha a contribuir, ainda que modestamente, para a ampliação do repertório do violão.

4 -BIBLIOGRAFIA

Publicações de livros, capítulos, artigos etc.

ANTOKOLETZ, Elliott (1988). *Béla Bartók: a guide to research*. New York, Garland.

ARENAS, Rodriguez (1954). *La escuela de la guitarra - Libro III*. Buenos Aires, Ricordi.

BOYD, Malcolm (1980). "Arrangement – Transcription". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Stanley Sadie.

DARDO, Gian Luigi (1989). "Trascrizione". In: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Torino, UTET.

DUBOIS, Théodore (1983). *Trattato di contrappunto e fuga*. Milano, Ricordi. 1ª ed. 1905.

DUDEQUE, Norton Eloy (1994). *História do Violão*. Curitiba, Editora da UFPR.

GILLIES, Malcolm (2001). "Béla Bartók". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de (1986). *Novo Dicionário [Aurélio] da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 2ª ed. revista e ampliada. 24ª impressão.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva. 1ª ed.

LENOIR, Yves (1981). "Contributions à l'étude de la Sonate pour Violon Solo de Béla Bartók". In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23. Budapest, Akadémiai Kiadó.

MONOSOFF, Sonya (1980). "Pizzicato". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Stanley Sadie.

- MORAES, J. J. de (1983). *Música da modernidade – origens da música do nosso tempo*. São Paulo, Brasiliense.
- MYERS, Helen (2001). “*Ethnomusicology – II - History to 1945*”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan.
- RICCIARDI, Rubens Russomano (1997). *Jdanov, Brecht, Eisler e a Questão do Formalismo*. In: *Revista Música, vol. 8 – nº1/2*. São Paulo, ECA – USP.
- RICCIARDI, Rubens Russomano (2005). *Linguagem musical e processo criativo*. In: MAC DOWELL, João A.; YAMAMOTO, Marcelo Yukio (organizadores). *Linguagem & Linguagens*. São Paulo, Loyola. p.11-48.
- SOMFAI, László (1996). *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley, University of California Press.
- STEVENS, Halsey (1953). *Life and Music of Béla Bartók*. New York, Oxford University Press.
- WILSON, Paul (1990). *The Music of Béla Bartók*. New Haven, Yale University Press.
- YATES, Stanley (1998). *J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Pacific, Mel Bay.

Dissertações e Teses

- BETANCOURT, Rodolfo J. (1999). *The process of transcription for guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004*. Dissertação de Mestrado junto à The Lamont School of Music. Denver (EUA).
- GLOEDEN, Edelson (1996). *O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado junto à ECA-USP. São Paulo.
- GLOEDEN, Edelson (2002). *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de Doutorado junto à ECA-USP. São Paulo.

Endereços de fontes na Internet

BERIGAN, Charles – ROMANO, Francis (2002). *An Old World Gentleman Interview*. Disponível em: < http://www.pianoworld.com/ubb/cgi-bin/ultimatebb.cgi?ubb=get_topic;f=12;t=000092;p=0> Acesso em 25/07/2006.

GOSS, Stephen (2000). *The Guitar and the Musical Canon: the myths of tradition and heritage in concert repertory and didactic methodology*. Disponível em: < <http://www.egtaguitarforum.org/ExtraArticles/Goss.html>> Acesso em 4/04/2005.

OPHEE, Matanya (2001). *Problemas de repertório* (do original em inglês: *Repertory issues*). Tradução de André Borges Pinto. Disponível em: < <http://www.polemic.com.br/2005/12/problemas-de-repertrio-iii-por-matanya.php>> Acesso em 24/07/2006.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro (2004). *Transcrição: a tradução em jogo*. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno06-15.html>> Acesso em 12/12/2006.

Partituras Musicais

BACH, Johann Sebastian (1963). *Chaconne*. Transcrição de Andrés Segovia. Mainz, Schott's Söhne.

BACH, Johann Sebastian (1998). *Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen im Urtext*. Edição para violão de Tilman Hoppstock. Darmstadt, PRIM.

BACH, Johann Sebastian (1989). *The solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Edição para violão de Frank Koonce. San Diego, Kjos West.

BARTÓK, Béla (1933). *44 Duos, for two violins (1931-1932)*. Wien, Universal Edition.

BARTÓK, Béla (1938). *Petite Suite, for piano (1936)*. Edição de Nelson Dellamaggiore (2005). Homosassa, Bartók Records.

BARTÓK, Béla (1947). *Sonata for solo violin (1944)*. Edição de Yehudi Menuhin. London, Hawkes & Son.

BARTÓK, Béla (1994). *Sonata for solo violin*. Edição urtext de Peter Bartók. London, Hawkes & Son.

BARTÓK, Béla (1977). *Tempo di Ciaccona e Fuga (from the Sonata for solo violin)*. Transcrição de György Sándor. London, Hawkes & Son.

GINASTERA, Alberto (1984). *Sonata for Guitar, Op. 47*. Edição de Carlos Barbosa-Lima. E. U. A., Boosey & Hawkes, Inc..

PONCE, Manuel Maria (1932). *Variations sur "Folia de España" et Fugue*. Edição de Andrés segovia. Mainz, Schott's Söhne.

Gravações de CDs

Leila Josefowicz solo, violino: Leila Josefowicz, CD Philips 446700-2, E.U.A., 1996.

BACH: Original & Transcription, cravo/cravo-alaúde (Lautenklavier): Robert Hill, CD Hänslers-Verlag 92.110, Alemanha, 1999.

David Russell plays Bach, violão: David Russell, CD Telarc 80584, E.U.A., 2003.

5. Edição da transcrição.

5.1. Nota editorial.

Eventuais mudanças na grafia dos valores foram abordadas no capítulo 2.3. Indicaremos abaixo os símbolos utilizados na partitura para identificar técnicas ou digitações.

Símbolos usados:

IV₄ = algarismos romanos indicam o uso de pestana em determinada casa e o numeral arábico, notado à direita, indica o número mínimo de cordas que a pestana deve cobrir (da 2^a à 5^a corda - para a pestana de seis cordas o numeral arábico não é notado).

˘˘˘ = as sugestões de ligadura de mão esquerda são anotadas com linhas curvas pontilhadas para diferenciação da ligadura de frase. No compasso 48, de *Tempo di ciaccona*, a ligadura deve ser executada pela mão direita.

M.D. = a mão direita executa a nota sem a ajuda da mão esquerda, atacando a corda na casa correspondente à nota desejada.

Tb = Tambora

ord. = indica a volta ao toque normal após execução em Tambora ou pizzicato

pizz. = aconselhamos algumas adaptações do pizzicato tradicional para reproduzir o ataque pronunciado característico do pizzicato do violino: no lugar da borda cubital da mão, o carpo é apoiado no rastilho; a unha do dedo indicador recebe o apoio do polegar e funciona como uma palheta, atacando as cordas no sentido contrário ao habitual, de cima para baixo e apoiando na corda inferior, de maneira análoga ao uso do polegar no pizzicato tradicional.

♢ + pizz. = a união dos dois símbolos indica a execução do pizzicato *alla Bartók*: diferentemente do pizzicato tradicional, a corda é puxada pelo polegar no sentido contrário ao tampo do violão, rebatendo nos trastes do instrumento.

5.2. Partitura.

BÉLA BARTÓK

Tempo di ciaccona e Fuga para violão
(da *Sonata para violino solo* – 1944)

Transcrição para violão solo por Gustavo Costa

TEMPO DI CIACCONA e FUGA para violão

Transcrição:
Gustavo Costa

da Sonata para violino solo

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Tempo di ciaccona

♩-ca.50

⑥ = Re

f

mp

III

VII₅

V₄ VII₅

più f

VII₃

ord. (*p*)

ord.

p (*mp*)

Tb

Tb

f (*mp*)

ord.

Tb

Tempo di ciaccona

77 8/8
①
② 3
ruido 3 3 3 3

79 8/8
①
② 4
ruido

82 8/8
③
pizz. pizz. pizz.

84 8/8
④
ben marc.

87 4/4
IV III IV II
più **f**, pesante

89 8/8
④
ff

92 8/8
④
(mf)

Musical staff 119-120. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 119 starts with a circled '2'. Measure 120 has a circled '2' and a circled '3'. Fingering: 1-2. Dynamic: *p*.

Musical staff 121-122. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 121 has a circled '3'. Measure 122 has a circled '3' and a circled '4'. Fingering: 1-2, 3-4. Dynamic: *più p* to *mf*.

Musical staff 123-124. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 123 has a circled '3'. Measure 124 has circled '1', '3', and '2'. Fingering: 1-2, 3-4, 1-2, 3-4. Dynamic: *p*.

Musical staff 125-126. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 125 has a circled '3'. Measure 126 has a circled '3' and a circled '4'. Fingering: 1-2, 3-4, 1-2, 3-4. Dynamic: *p*.

Musical staff 127-128. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 127 has a circled '3'. Measure 128 has a circled '3' and a circled '4'. Fingering: 1-2, 3-4, 1-2, 3-4. Dynamic: *sempre più p*.

Musical staff 129-130. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 129 has a circled '3'. Measure 130 has a circled '3' and a circled '4'. Fingering: 1-2, 3-4, 1-2, 3-4. Dynamic: *p*.

Musical staff 131-132. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 131 has a circled '3'. Measure 132 has a circled '3' and a circled '4'. Fingering: 1-2, 3-4, 1-2, 3-4. Dynamic: *p* to *mp*.

Musical staff 133-134. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 133 has a circled '3'. Measure 134 has a circled '3' and a circled '4'. Fingering: 1-2, 3-4, 1-2, 3-4. Dynamic: *p* to *pp*. Includes markings: *rubato*, *cresc. molto*, *f*, *mp*, *pp*, *ord.*, *I₃*, *pizz. (i)*, *Tb*.

Fuga

Risoluto, non troppo vivo

f ⑥

5 *legato* ④

9 *legato*

12

15

18 IV4 ③

21 ③ ④

24 VI3 VI4 *meno f*

Fuga

27 *f* *tr* *II*

30 *I5* *f* *8va* *II3* *I3*

33 *8va* *IV* *8va*

36 *p sub.* *4 1 4 1 4 1 0 1 0 1 3 4 1 0 1 4 1 0 1 4 1 0 1* *6* *mf: leggero* *marc. il tema*

39 *III3*

41 *trb* *f*

44 *marc. il tema*

47 *I5*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 27 through 47 of a fugue. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Performance instructions include *f* (forte), *tr* (trill), *II*, *I5*, *8va* (octave), *II3*, *I3*, *IV*, *p sub.* (piano subito), *mf: leggero* (mezzo-forte, leggero), *marc. il tema* (marcato, the theme), *trb* (trill), and *f*. Measure numbers 27, 30, 33, 36, 39, 41, 44, and 47 are clearly marked at the beginning of their respective lines. The key signature has one sharp (F#).

Fuga

(harm. XII)

ord.

pizz.

p *f* *ff* *f* *ff* *f*

mf *cresc.*

ff

III₄ VII_{b3} VI_{b3}

IV₄ IV₄

II₄

I₄ III₄ V₄ VI₄

rasgueado

meno f

④ *tr* *p i m i*

⑥ ⑤ ④ ③ ②

Tempo I

Fuga

11

85 VII5 III4

f *più f*

88

p *f* *p* *f* *p* *mf*

91

cresc. *ff*

93 IV3 IV4

f

a tempo

96

poco allarg. *ff*

99 V IX VIII VI V IX VIII VII V

102

(harm. XXIV) *ppp* *f* *ffff*

6. Anexos

I. *Tempo di ciaccona e Fuga* – Edição Urtext.

II. *Tempo di ciaccona e Fuga* – transcrição para piano de György Sándor.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)