

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT

LICENCIATURA EM MÚSICA

Suíte IV em sol maior de Silvius Leopold Weiss para alaúde, ao violão:
processos de adaptação, aspectos técnico-idiomáticos e escolhas interpretativas.

Igor Araújo Pereira

Manaus – AM
2023

Igor Araújo Pereira

Suíte IV em sol maior de Silvius Leopold Weiss para alaúde, ao violão:
processos de adaptação, aspectos técnico-idiomáticos e escolhas interpretativas.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Música da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música, habilitação em instrumento: Violão.

Orientador (a): Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

Manaus – AM
2023

TERMO DE APROVAÇÃO

IGOR ARAÚJO PEREIRA

Suíte IV em sol maior de Silvius Leopold Weiss para alaúde, ao violão:
processos de adaptação, aspectos técnico-idiomáticos e escolhas interpretativas.

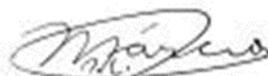
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado pelo curso de Música – violão, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto
Orientador (UEA)



Prof. Ms. Nelson Fernando Caiado
Membro da banca (UEA)



Prof. Ms. Márcio Pacheco de Carvalho
Membro da banca (UEA)

Manaus, 30 de maio de 2023.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus pelo dom da vida e por colocar em meu coração o amor à música.

À minha amada esposa Ana Rakel por todo apoio, compreensão e companheirismo em todos os momentos, fundamentais nessa jornada.

Ao amigo Sérgio Bruno, por me receber em sua casa para minhas primeiras aulas de violão, pela amizade e apoio de sempre.

Ao amigo e professor Manoel Passos, pelos ensinamentos, amizade e incentivo de sempre.

Ao professor Ms. Nelson Caiado, pelos ensinamentos nas aulas de violão em boa parte da graduação, apoio e amizade sincera.

Ao professor Ms. Márcio Carvalho, com quem tive aulas de violão, análise musical, teoria e percepção, pelo apoio e amizade sincera.

Ao professor Dr. Luciano Souto pelo competente trabalho realizado nessa orientação, pela inspiração de sempre, pelas aulas de violão, por todo o apoio e amizade, fundamentais para a conclusão dessa etapa.

*Aos meus pais,
Maria Azevedo de Araújo e
Deusamir Pereira, pelo apoio e incentivo*
DEDICO

“Ninguém pode construir em teu lugar as pontes que precisarás para atravessar o rio da vida – ninguém, exceto tu, só tu”.

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

Este trabalho consiste em uma proposta interpretativa historicamente orientada da *Suíte IV em Sol Maior para Alaúde* (SW 5) de Silvius Leopold Weiss (1687-1750), ao violão. Com o objetivo de buscar subsídios teóricos que fundamentassem a interpretação da referida obra, buscamos adaptar os recursos técnico-idiomáticos do alaúde ao violão, como elemento norteador de escolhas interpretativas no processo de elaboração da performance dessa obra. Esperamos alcançar, como resultado, uma proposta aproximativa da sonoridade e da linguagem instrumental do compositor, apresentando, ao final deste trabalho, uma transcrição e um vídeo interpretando o segundo movimento, *Allemande* (SW 5.2) da referida suíte.

Palavras-chave: Prática instrumental. Processo de adaptação. Recursos técnico-idiomáticos.

ABSTRACT

This undergraduate academic work presents a guitar interpretative proposal for the Lute Suite No. 4 in G Major (SW 5) by Silvius Leopold Weiss (1687 – 1750) in the grounds of an historically pointed approach. Here, to arrange theoretical foundations for our interpretation of the mentioned musical work, we sought for turning the idiomatic technical resources of lute into reasonable corresponding guitar ones as a guiding issue to take interpretative decisions during the process of elaborating our musical performance. We hope we can reach, as an workout, a proposal which should be near of the composer's sonority and his music-instrument language, and we finish our work by offering a transcription for the second movement from the suite, *Allemande* (SW 5.2), as well as a video showing our performance of this movement.

Keywords: music practice; transcription process; musical instrument resources.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Manuscrito da <i>Allemande</i> (SW 5.2)	20
Figura 2: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 1-2: execução da linha do baixo na sétima, oitava e nona ordens soltas respectivamente, no alaúde barroco.....	25
Figura 3: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 1-2: impossibilidade de execução da linha de baixo ao violão	26
Figura 4: <i>Allemande</i> (SW. 5.2) c. 1-2: transposição oitava acima da linha do baixo, a fim de viabilizar a execução do trecho ao violão.....	26
Figura 5: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 3: impossibilidade de execução de acorde ao violão	27
Figura 6: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 3: Supressão da voz intermediaria (nota lá), a fim de viabilizar a execução do trecho ao violão mantendo a linha de baixo em sua oitava original .	27
Figura 7: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 7-8: Dificuldade de execução devido à extensão exigida na mão esquerda	28
Figura 8: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 7-8: Transposição da linha de baixo oitava acima, a fim de viabilizar uma execução mais fluida	29
Figura 9: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 28-29: Inviabilidade de execução da linha do baixo ao violão, na oitava indicada com o sinal δ abaixo das notas mi, ré e dó	29
Figura 10: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 28-29: ajustes na linha de baixo, a fim de viabilizar a execução do trecho	29
Figura 11: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 36-37: linha de baixo inviável ao violão, devido a diferença de afinação entre este e o alaúde barroco	30
Figura 12: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 36-37: linha de baixo transposta oitava acima, viabilizando a execução do trecho ao violão.....	30
Figura 13: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 1: Digitação da nota sol na 3 ^a corda solta, a fim de se obter uma maior ressonância e um maior <i>legato</i> no violão	33
Figura 14: Sobreposição de notas gerada pelo efeito das campanelas.....	35
Figura 15: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 24: Adaptação da <i>campanela</i> em passagem escalar.....	36
Figura 16: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 9-10: Adaptação da <i>campanela</i> em combinação com ligaduras de mão esquerda.....	36
Figura 17: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 11-12: Adaptação da <i>campanela</i> em combinação com ligaduras de mão esquerda, contudo, variando a adaptação desses recursos	37
Figura 18: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 5: Manuscrito, uníssonos alaudísticos.....	39

Figura 19: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 5-7: Uníssonos alaudísticos, comparação entre fontes.....	40
Figura 20: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 3-4: blocos de acordes	41
Figura 21: <i>Allemande</i> (SW 5.2) c. 3-4: blocos de acordes	41

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Classificação das ligaduras (FREITAS, 2005), adaptação nossa.....	37
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. REPERTÓRIO BARROCO AO VIOLÃO: PROBLEMAS E PROPOSTAS	15
1.1 Proposta utilizada neste trabalho	17
1.2 Problemas de notação e edição utilizada	18
1.3 Adaptação da <i>Allemande</i> (SW 5.2) ao violão: problemas e critérios adotados	22
1.3.1 O impacto das diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão na adaptação da <i>Allemande</i> (SW 5.2) ao violão e soluções adotadas	25
2. RECURSOS EXPRESSIVOS TÉCNICO-IDIOMÁTICOS DO ALAÚDE BARROCO E SUA ADAPTAÇÃO AO VIOLÃO	31
2.1 A técnica de sustentação das vozes	32
2.2 <i>Campanela</i>	34
2.3 Ligaduras	37
2.4 Uníssonos alaudísticos	39
2.5 Sequência de bloco de acordes	40
3 TRANSCRIÇÃO DA ALLEMANDE (SW 5.2)	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
ANEXO	49
REFERÊNCIAS	50

INTRODUÇÃO

O termo “interpretação historicamente orientada” e suas variantes¹, embora não se restrinja a apenas um foco temporal, costuma ser associado a música erudita ocidental anterior ao século XIX. Isso se deve ao surgimento do movimento de música antiga em meados do século XX, quando o estudo das práticas interpretativas com base histórica impulsionou o debate e a crítica entre intérpretes e especialistas da área de música, devido a divergências de posicionamento ideológico e de linhas de estudo. (MENDES; ROCHA e BARBEITAS, 2015). Uma interpretação historicamente orientada está relacionada a conceitos de “fidelidade” e/ou “autenticidade” musical, que busca por meio da pesquisa histórica, reproduzir uma música que se aproxime da sonoridade, do estilo e/ou tanto quanto possível, da intencionalidade compositiva original do autor. Como mencionado, muito se tem discutido sobre questões de interpretação musical, como por exemplo, Abdo (2000) que em seu artigo *Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica* traz uma indagadora reflexão sobre dois polos bem conhecidos dessa discussão. Um defende a fiel reevocação da intenção do compositor e o outro a total licença e subjetividade do intérprete. Contra estes, a autora defende que o critério diretivo legítimo de cada interpretação musical é nada mais, nada menos do que a própria obra, e não as intenções do compositor ou do intérprete.

Outra questão que também divide posicionamentos diz respeito a utilização de instrumentos antigos ou de época e/ou suas réplicas², a fim de buscar – numa visão um tanto quanto positivista – uma suposta “autenticidade” interpretativa. Contudo, a ideia de utilizar instrumentos históricos se mostra incongruente com as práticas interpretativas da época, pois segundo Cardoso (2014): “a escolha do instrumento no período barroco era composta por fatores práticos e flexíveis, sendo que a ideia de um vínculo obrigatório entre a obra e determinado instrumento não era vigente nas práticas interpretativas dessa época” (CARDOSO, 2014, p. 25). Corroborando a afirmativa acima, observou-se que era comum nesse período o intercâmbio de repertório entre as cordas dedilhadas, por meio do compartilhamento dos mesmos sistemas de codificação e das mesmas técnicas de execução,

¹ “Performance historicamente informada”; “Performance historicamente fundamentada”; “Interpretação historicamente orientada”; “Interpretação historicamente informada”; “Interpretação historicamente fundamentada” dentre outros (MENDES; ROCHA e BARBEITAS, 2015, p. 2)

² “Importa mencionar que um aspecto de considerável importância para a atribuição do caráter ‘autêntico’ às performances da música antiga foi a utilização de cópias e ou réplicas de instrumentos musicais históricos, com base na tratadística organológica e nas práticas de restauração de exemplares sobreviventes até os dias atuais” (MONTEIRO e SOUTO, 2022, p. 227).

comuns a guitarras e alaúdes do séc. XVII e que continuaram em uso durante o séc. XVIII (TYLER, 1980; NOGUEIRA, 2008; SOUTO, 2010). No entanto, no caso de obras transcritas de instrumentos de outras famílias organológicas, como o caso das transcrições de partitas e suítes para violino solo de J. S. Bach, que foram transcritas à época para alaúde, foram adaptadas ao idioma instrumental de destino, como a transcrição da suíte BWV 995 de J. S. Bach para alaúde (COSTA, 2012). Nesse processo o material compositivo podia sofrer alterações, como adição ou supressão de vozes, linhas de baixo, preenchimento harmônico etc. O idiomatismo e a facilidade executória eram critérios norteadores nesse processo de transcrição, evidenciando dois aspectos centrais das práticas interpretativas da época: 1) a flexibilidade do material composicional e 2) a flexibilidade do meio instrumental (CARDOSO, 2014). Para este trabalho, consideramos o uso de instrumentos históricos uma experiência válida, porém não um fator determinante, pois além de não refletir o que hoje se sabe da prática musical da época – no que se refere a flexibilidade do meio instrumental – não garante um resultado mais “autêntico”. Portanto, optamos pelo violão por ser este nosso instrumento de formação, e por considerarmos o potencial deste instrumento como descendente direto das guitarras e indireto dos alaúdes, de emular o padrão geral de sonoridade de seus antecessores pelo compartilhamento de recursos expressivos técnico-idiomáticos compartilhado com tais instrumentos (SOUTO, 2010; CARDOSO, 2022; LEITE, 2021). Desta forma, consideramos a possibilidade de que a compreensão dos aspectos histórico musicológicos dessa época nos dá fundamentos para uma execução mais aproximativa da linguagem musical do período independentemente do instrumento utilizado, seja ele um instrumento histórico ou moderno, como no caso o violão.

Partindo dessas considerações, e tendo como critério diretivo a própria obra musical, amparada pela pesquisa histórico-estilística, esse trabalho se propõe a fornecer subsídios teóricos a partir das tomadas de decisão no processo de elaboração de nossa proposta interpretativa da *Suíte IV em sol maior* (SW 5) para alaúde de S. L. Weiss, ao violão. A fim de fundamentar uma execução da referida obra, buscamos traduzir para o violão o idiomatismo técnico instrumental da época, por meio da avaliação dos recursos expressivos técnico-idiomáticos comuns ao alaúde, adaptando-os ao violão.

Esse trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo discutirá questões relacionadas à adaptação de repertório barroco ao violão, o impacto da notação musical e das diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão nesse processo, apresentando os aspectos editoriais adotados por este trabalho, bem como os critérios para seu desenvolvimento. No segundo capítulo, avaliaremos os recursos expressivos técnico-

idiomáticos do alaúde, instrumento para o qual a obra foi originalmente escrita, e como estes recursos podem ser adaptados ao violão. No terceiro capítulo apresentaremos a nossa transcrição para violão do segundo movimento da suíte, *Allemande* (SW 5.2), contendo as adaptações realizadas, incluindo elementos de digitação empregados, a fim de evidenciar ao leitor o resultado das discussões empreendidas nesse trabalho. Como anexo, será disponibilizada nossa interpretação dessa obra em vídeo – hospedado na plataforma Youtube – através de um link, para que o leitor possa conferir o resultado sonoro alcançado com esse trabalho.

1. REPERTÓRIO BARROCO AO VIOLÃO: PROBLEMAS E PROPOSTAS

Muitos trabalhos têm se ocupado com a interpretação do repertório barroco ao violão, apontando diferentes caminhos e propostas, visando uma interpretação mais idiomática e estilística³, entre os quais podemos ressaltar a dissertação de mestrado de Luciano Souto, intitulada *Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas*, em que o autor discute a influência da notação na filtragem de elementos do evento sonoro no plano da escrita, revelados pela tablatura que, ao serem reincorporados na transcrição, tornam-se significativos. Quando negligenciados, tornam-se contingentes e irrelevantes nesse processo. Souto avalia elementos de linguagem instrumental, analisando e comparando tablaturas e suas transcrições para violão, discutindo o impacto do conhecimento musicológico nas práticas interpretativas, comparando transcrições e gravações (SOUTO, 2010, p. 10). Rafael Borges em sua dissertação de mestrado, intitulada *O uso de scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco: transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss*, propõe o uso da *scordatura*⁴, afinando o violão

³ Thurston Dart (1967, 2ª edição) apud: Borges 2014, p. 22: A interpretação deve ser idiomática e ter estilo, não importa que sonoridades empregue. Cada instrumento e cada versão da obra vai exibir uma faceta diferente da música para o ouvinte, e o executante deve ter o cuidado de iluminar essas facetas de modo brilhante e seguro. As execuções devem ser idiomáticas: cada instrumento deve ser verdadeiro em si mesmo e não deve tentar arremedar os outros. [...] As interpretações também devem ter estilo: devem ser iluminadas pelo conhecimento mais pleno possível dos pontos especiais de fraseado, ornamentação e andamento que estavam associados à música quando foi ouvida pela primeira vez. O intérprete tem todo o direito de decidir por si mesmo se é melhor esquecer alguns desses pontos particulares, mas deve pelo menos estar consciente de que já existiram e de que, em certa época, foram considerados um traço essencial de uma interpretação agradável (2002, p.212-3).

⁴ *Scordatura* é um termo utilizado para designar uma afinação que se utiliza de um conjunto de alturas diferente daquelas consideradas as convencionais de determinado instrumento de corda (CAMPBELL, 2004, p. 277). Tal mudança pode ser com o intuito de ampliar a tessitura do instrumento, ou explorar “novas cores, timbres, sonoridades e possibilidades harmônicas alternativas” (BOYDEN, 2001, p. 290). Ainda segundo Boyden, este tipo de procedimento pode auxiliar na imitação de outros instrumentos, assim como fez Heinrich Ignaz Franz Von Biber (1644-1704) em sua Sonata número 12 (A Ascensão de Cristo ao Paraíso) da Série do Rosário para violino e baixo contínuo (In: BORGES, 2007, p.21).

conforme a relação intervalar das seis primeiras ordens do alaúde barroco, a fim de propiciar a leitura do repertório diretamente na tablatura, reduzindo a necessidade de se realizarem transcrições e acessibilizando um maior volume de obras dessa época ao violonista. Por sua vez, Renato Cardoso em sua dissertação de mestrado intitulada *Repertório barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*, realiza uma revisão bibliográfica sobre o assunto, discutindo caminhos e soluções para a problemática envolvida na transcrição de repertório barroco ao violão, comparando métodos transcritivos e propondo a adaptação no violão por meio de critérios como *scordatura*, uso de capotasto, mudanças no encordoamento e adaptação do repertório nos quesitos tessitura, linha de baixo e rearranjo do material musical. (CARDOSO, 2014, p. 03). O autor comenta ter partido do trabalho de Borges citado acima, visando uma ampliação de suas propostas. Nessa linha de investigação, Gustavo Costa em sua tese de doutorado intitulada *Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo*, analisa transcrições de J. S. Bach e de seus contemporâneos, buscando avaliar procedimentos de adaptação e de execução comuns à época da obra, estabelecendo critérios e parâmetros para adaptações do ciclo ao violão.

No quarto capítulo de sua tese, Costa realiza uma análise crítica de algumas gravações e/ou transcrições de movimentos do ciclo para violão, como as de Andrés Segovia (1893-1987) *Ciaccona*; Kazuhito Yamashita (1961) gravação em 1989 do ciclo completo; Frank Burgarten (1988 – Sonatas / 2000 – Partitas); Eliot Fisk (2001 – ciclo completo); Timo Korhonen (2009 – Sonatas / 2010 Partitas). O autor observa que algumas dessas transcrições seguem em maior ou menor grau as práticas de transcrição e de execução da época (barroco), mas também aponta uma postura que defende a inalterabilidade do material composicional. Tal posicionamento, em seu ápice, não admite nenhuma adaptação, sequer a adição de uma linha de baixo. Podemos observar esse pensamento exposto no encarte de CD de Frank Burgarten, onde consta a sua gravação dos *Sei Solo* para violino de Bach.

Desde de a interpretação e versão intencionalmente românticas de Andrés Segovia, praticamente todas as transcrições das obras para violino envolveram reelaborações substanciais do texto original, seja através de mudanças nas posições dos acordes ou na adição nas partes de baixo. Deste modo, as novas versões modificam proporções estruturais precisas das obras e a balanceada e genial economia do mínimo necessário é perdida. A presente transcrição mantém cada nota do original e trabalha exclusivamente com o material fornecido por Bach (BUNGARTEN, 2001, p. 5, apud: COSTA, 2012, p. 119).

Contudo, como já apontado por Cardoso (2014), a ideia de inalterabilidade do material composicional não condiz com as práticas interpretativas da época e fere um de seus principais aspectos: a flexibilidade do material compositivo na mudança de meio instrumental. Tal ideia contraria a prática comum entre os compositores e intérpretes do período de transcreverem uma mesma obra musical para diferentes instrumentos, onde por vezes, os próprios compositores adicionavam texturas polifônicas, baixo e/ou quanta harmonia fosse necessária, reelaborando as suas próprias obras ou de outros compositores. Sobre isso, Rodrigues (2015) comenta:

Bach manifestava, portanto, grande interesse na transcrição das suas obras e de outros compositores, sendo esta uma prática profundamente enraizada na tradição musical dos sécs. XV e XVI – a entabulação (intavolatura), originária da executio alaúdística do séc. XIV (RODRIGUES, 2015, 153).

Nesse sentido, corroborando o exposto acima, (LEDBETTER, 2009, p. 12) comenta sobre a prática transcricional de J. S. Bach, contemporâneo de S. L. Weiss:

Embora não haja dúvidas que essas obras sejam completas em sua forma original, a noção de que elas sejam absolutamente perfeitas e imutáveis conflita com o que se conhece da prática do compositor por outras fontes, dentre elas sua prática de execução de contínuo, que o levava habitualmente a adicionar preenchimentos harmônicos e linhas contrapontísticas extras em composições (suas e de outros compositores). A suíte em sol menor para alaúde (BWV 995), que é de fato uma transcrição da suíte para violoncelo (BWV 1011), pode ser tomada como exemplo dessa prática, pois são encontrados vários trechos onde o compositor adicionou linhas contrapontísticas, completou ou criou novas linhas de baixo, acrescentou ou preencheu acordes (LEDBETTER, 2009, p. 12 apud: COSTA, 2015, p. 10).

Portanto, tal pensamento, distanciando-se do que hoje se conhece das práticas interpretativas da época, abriu mão de todo o potencial expressivo do violão do ponto de vista da sua capacidade harmônico contrapontística, bem como dos recursos expressivos técnico-idiomáticos compartilhados entre os membros da família das cordas dedilhadas.

1.1 Proposta utilizada neste trabalho

O fato de o violão compartilhar recursos técnico-idiomáticos com seus antecessores das cordas dedilhadas como as guitarras e os alaúdes dos sécs. XVII e XVIII o coloca numa posição privilegiada devido ao acesso a todo um arcabouço de gêneros e estilos musicais históricos, propiciando-lhe uma multiplicidade de linguagens musicais para além da sua

linguagem instrumental própria, que envolve obras originais desde o séc. XIX até os dias de hoje. Dessa forma, o violonista tem hoje a possibilidade de elaborar um programa de recital com um repertório extremamente rico e variado.

Considerando que o nosso programa de recital de formatura contemplou um breve panorama do repertório estudado na graduação, por conter peças de diferentes gêneros e estilos musicais de períodos históricos distintos, nossa proposta para este trabalho buscou adaptar os recursos técnico-idiomáticos do alaúde barroco ao violão sem fazer grandes alterações no violão. Nesse sentido, mantemos tanto quanto possível a encordatura padrão do violão, baixando apenas a 6ª (sexta) corda um tom, afinando-a em Ré. Tal decisão foi tomada em virtude da necessidade de se evitar certa instabilidade na afinação, muito comum quando utilizadas escordaturas muito distintas num mesmo programa de recital.

1.2 Problemas de notação e edição utilizada

Em relação à edição utilizada para a leitura da obra, importa mencionar que nosso primeiro contato com a *Suíte IV em sol maior* para alaúde de S. L. Weiss, foi através da performance do violonista ucraniano Roman Viazovski em vídeo hospedado na plataforma Youtube⁵, a qual imediatamente nos chamou a atenção pela riqueza de detalhes e beleza expressiva da obra, despertando-nos o desejo de incluí-la em nosso programa de recital final do curso de licenciatura em música, instrumento violão, pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Silvius Leopold Weiss (1687-1750) é considerado um dos mais importantes e virtuosos alaudistas de sua época e um compositor com a maior e mais significativa produção para alaúde barroco (REILLY; SMITH; CRAWFORD, 2001: 54 apud: SIMÃO, 2016, p. 2). Suas obras⁶ são encontradas em vários manuscritos do séc. XVIII, espalhados em diversas bibliotecas sendo os mais importantes o “Manuscrito da Biblioteca de Londres” e o “Manuscrito de Dresden” (CRAWFORD, 1992 apud: BORGES, 2007, p. 12).

Sobre a interpretação de música antiga, Nogueira (2008) explica que o ponto de partida é o registro escrito, sendo por meio dele que buscamos decodificar estrutura musical e forma, bem como articulações e inflexões dos sons musicais (NOGUEIRA, 2008, apud: SOUTO, 2012). Nesse sentido, pelo fato dos sistemas de notação musical das cordas

⁵ <https://youtu.be/7TqDIpriuHo> Acesso: 11/01/2023

⁶ Ver lista de obras em REILLY; SMITH; CRAWFORD, 2001: 254-256 ou lista dos manuscritos no site <http://slweiss.com> - no menu “works” e submenu “manuscripts” (SIMÃO, 2016, p. 2).

dedilhadas antigas e do violão serem distintos – sendo que os primeiros não são contemplados na formação tradicional do violonista – o violonista geralmente tem acesso ao repertório do alaúde barroco e das cordas dedilhadas antigas em geral por meio de transcrições. No entanto, nesse processo de mudança de registro que ocorre nas transcrições de tablaturas – sistemas de notação comum às cordas dedilhadas antigas – para notação moderna, nem sempre os recursos expressivos técnico-idiomáticos comuns às cordas dedilhadas antigas são reincorporados, criando-se assim um distanciamento entre o violonista e a linguagem técnico instrumental das cordas dedilhadas antigas, o que por sua vez impacta diretamente na interpretação desse repertório. Tal argumento é corroborado por Lorenzo Mammi em artigo publicado na revista *Música*,⁷ no qual explica a notação musical como uma tradução do evento sonoro para símbolos visuais, funcionando como uma espécie de filtro. Aquele que compila já funciona como um primeiro filtro; a notação escolhida, como um segundo; a intenção da compilação como um terceiro. Muitos outros filtros poderão ter lugar conforme a abordagem pretendida (MAMMI, 1998-1999, apud; NOGUEIRA, 2008, p. 99). A tablatura é um sistema de notação formado por linhas horizontais (de quatro a seis, dependendo do instrumento), representando as ordens⁸, e letras ou números dependendo do tipo de tablatura, representando as casas. Assim: *a* ou 0 indicam corda solta, *b* ou 1 primeira casa, *c* ou 2 segunda casa e assim por diante. Estes números ou letras conforme a corda em que se deve pressionar. Existem vários tipos de tablatura, sendo que os mais utilizados são os tipos *francesa* e *italiana* (WOLFF, 1998, p. 29 apud: BORGES, 2007, p. 15). A tablatura utilizada pelo alaúde barroco é a de estilo *francesa*, portanto, a obra de S. L. Weiss é grafada nesse tipo de tablatura, que segundo Nogueira (2008) foi um dos estilos de notação mais difundidos na Europa ocidental para guitarras e alaúdes nos séculos XVI e XVII (NOGUEIRA, 2008, p. 99). Nesse tipo de tablatura, a relação cima/baixo significa agudo/grave, da mesma forma que na notação moderna. Na figura 1, temos o manuscrito da *Allemande* (SW 5.2), segundo movimento da *suite em IV sol maior* para alaúde de S. L. Weiss em tablatura *francesa*.

⁷ MAMMI, L. **A notação gregoriana: gênese e significado.** Revista *Música*; São Paulo, v.9 e 10, pp. 21-50, 1998-1999, apud: NOGUEIRA, 2008, p. 86.

⁸ Ordem é o termo utilizado pra indicar um par de cordas, afinado em uníssono ou em oitavas, “que são quase invariavelmente tocadas simultaneamente” (WOLFF, 1998, p. 29 apud: BORGES, 2007, p. 15). No caso do alaúde barroco, a primeira e a segunda ordem não são dispostas em pares, mas sim em cordas simples (ibidem).

FIGURA 1 – Manuscrito da *Allemande* (SW 5.2)

Nessa direção, Souto (2012), em sua dissertação de mestrado, analisa os elementos significativos na escrita em tablatura que são negligenciados no processo de transcrição para notação moderna. Este autor explica que a escrita musical em tablatura é de caráter primordialmente indiciário, pois oferece ao intérprete basicamente as informações necessárias à execução instrumental, excluindo a estrutura musical, que se revela como sendo o resultado sonoro dos procedimentos descritos pela própria tablatura e realizados pelo intérprete (SOUTO, 2010, p 15). Sobre a problemática envolvida no processo de transcrição de repertório de cordas dedilhadas antigas, Souto comenta:

Partindo do princípio de que as tablaturas constituem um sistema de notação que se utiliza de códigos icônicos e indiciários, e que a notação convencional é constituída basicamente por códigos simbólicos, consideramos que procedimentos de transcrição envolvendo tais notações implicam em uma valorização da altura das notas musicais e sua duração em detrimento dos procedimentos relacionados à sua execução, em se tratando das transcrições para instrumentos de cordas dedilhadas (SOUTO, 2010, p. 15).

Portanto, se a tablatura indica ao instrumentista exatamente onde ele deve colocar os dedos, e a notação moderna privilegia a indicação da altura e duração das notas, acreditamos na possibilidade de a escrita musical em tablatura carregar um valioso testemunho, tanto das práticas de adaptação do material compositivo na mudança de meio instrumental, como do idiomatismo instrumental da época. Assim sendo, uma vez que os recursos expressivos técnico-idiomáticos do alaúde barroco são negligenciados no processo de transcrição de tablaturas para notação moderna, deve-se buscar avaliá-los e reincorporá-los à transcrição.

Diante do exposto, para leitura da obra utilizamos – de nosso acervo pessoal – a edição de Ruggero Chiesa intitulada “*Intavolatura di Liuto*”, na qual o autor transcreve para notação moderna todo o conteúdo do manuscrito da biblioteca de Londres. Contudo, por se tratar de um processo de transferência de conteúdo, em que a partitura contém basicamente o resultado do evento sonoro revelado pela tablatura, tal edição não apresenta nenhuma indicação sobre a execução ao violão, pois as digitações e até a ideia de afinação se baseiam no alaúde barroco (CHIESA, 1985, p.1-2. apud: Cardoso 2012, p. 37). Tal edição apresenta características dos tipos diplomática⁹ e *Urtext*¹⁰, na medida em que preserva tanto quanto possível, o conteúdo da notação original indicando eventuais modificações necessárias à edição naquilo que difere da fonte original. Esse tipo de transcrição é denominado por Frank Koonce de “transcrição literal” em seu “*The Renaissance Vihuela & Guitar in sixteenth – century spain*”, onde explica: “*There have been two basic approaches to transcription. The first is a “literal” (objective) transcription that reflects nothing more than what is actually provided by the tablature.*”¹¹ (KOONCE, 2008, p. 17). Cardoso (2014), ao analisar os principais métodos de transcrição em sua dissertação de mestrado, classifica esse método de transcrição como “nota-a-nota” e explica:

O primeiro tipo, a transcrição **nota-a-nota**, trata de uma tradução das notas escritas na tablatura para a partitura. A preocupação principal deste método é que o texto musical se torne acessível para quem lê partitura, não apenas para quem lê tablatura. Isso não significa que a peça transcrita para notação comum seja executável em

⁹ A edição diplomática está a um passo adiante da Edição Fac-símilar, ao apresentar um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor, acrescentando, pois, um componente interpretativo que a Edição Fac-símilar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica (FIGUEIREDO, p. 44)

¹⁰ “*Urtext é, de fato, o texto que o compositor previu escrever e a Edição Urtext é, portanto, uma forma de Edição Crítica que compreende, nesse estreito senso a intenção do compositor. A Edição Urtext se coloca na linha que parte do texto fixado na fonte e mergulha na interpretação livre de um texto definido na origem com método crítico, entre Edição Diplomática e Edição Crítica em senso amplo*” (FEDER, p. 80 apud: FIGUEIREDO, p. 48)

¹¹ “houve duas abordagens básicas para a transcrição. a primeira é uma transcrição literal (objetiva) que não reflete nada além do que é realmente fornecido pela tablatura” (Tradução nossa).

outro instrumento, pois o principal foco é elucidar em partitura o conteúdo harmônico, melódico e rítmico das peças. Este tipo de transcrição se volta para analistas ou para músicos interessados em visualizar o conteúdo harmônico, melódico e rítmico (CARDOSO, 2014, p. 36).

Assim sendo, se por um lado temos acesso ao registro em partitura do evento sonoro transcrito diretamente da tablatura, por outro sua execução ao violão em muitos casos é de extrema dificuldade técnica, tornando-se até inviável sem a realização de um processo de adaptação aos limites e possibilidades do violão. Tal processo corresponde a um dos aspectos centrais das práticas interpretativas do barroco, considerando-se a flexibilidade do material compositivo na mudança de meio instrumental apontado por Cardoso (2014).

Nesse caso, evidenciando-se a problemática levantada por Souto (2010) no que se refere ao processo de transcrição de tablatura para notação moderna, em que se perdem os elementos expressivos técnico-idiomáticos na transcrição, coube-nos perguntar: quais critérios seriam necessários para a adaptação da *Allemande* (SW 5.2) ao violão, viabilizando sua execução? quais seriam os recursos expressivos técnico-idiomáticos comum ao alaúde barroco e como estes podem ser adaptados ao violão e reincorporados na transcrição? Buscaremos responder a essas perguntas discutindo as decisões tomadas ao longo do processo de elaboração de nossa proposta interpretativa da referida obra.

1.3 Adaptação da *Allemande* (SW 5.2) ao violão: problemas e critérios adotados

Todos os trabalhos aqui mencionados forneceram valiosas informações, auxiliando na realização e fundamentação desse trabalho. Nesse sentido, o artigo de Pedro Rodrigues, intitulado *A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach*, apresenta um levantamento dos procedimentos utilizados nas transcrições e arranjos de J. S. Bach, tanto de suas próprias obras como de outros compositores, inclusive de S. L. Weiss. O autor comenta as técnicas empregadas nas transcrições realizadas pelo compositor comparando a versão original e o arranjo, fornecendo uma importante base de dados para futuras transcrições. Nessa mesma direção, Renato Cardoso em seu artigo publicado na revista *Música*¹² *Uma suíte, sua entabulação e a poética do alaúde barroco: considerações sobre a suíte em sol menor, BWV 995, de Johann Sebastian Bach*, realiza um estudo comparativo entre duas importantes fontes da época, uma versão conceitual autógrafa do compositor em notação

¹² CARDOSO, Renato De Carvalho. **Uma suíte, sua entabulação e a poética do alaúde barroco: considerações sobre a suíte em sol menor, BWV 995, de Johann Sebastian Bach/** Revista *Música*; São Paulo, v. 16, pp. 231-240, 2016.

convencional, e uma versão de *performance*, um manuscrito de uma entabulação cuja a autoria é anônima. Tal estudo apoia-se no argumento de que é de conjectura entre musicólogos que tal manuscrito se trata de uma entabulação realizada por um alaudista de competência equiparada a de Silvius Leopold Weiss (1687 – 1750) e Adam Falkenhagen (1697 – 1761). Nesse sentido, o trabalho de Cardoso é bastante revelador, pois oferece importantes esclarecimentos acerca dos procedimentos de adaptação do material compositivo e da tradição da prática interpretativa da época.

A principal dificuldade com a qual nos deparamos ao iniciarmos a leitura da obra foi com a condução da linha de baixo e, conseqüentemente, das vozes intermediárias. Isso se deve basicamente a dois fatores: 1) a diferença no número de cordas/tessitura – principalmente para o grave – entre o alaúde barroco e o violão, e 2) a diferença de afinação entre esses dois instrumentos, pois, enquanto o violão como o conhecemos hoje tem tradicionalmente seis cordas simples, sendo sua nota mais grave o Mi₂ ou Ré₂¹³, o alaúde barroco tinha geralmente treze ordens¹⁴ – sendo existente a referência de um alaúde com quatorze ordens – tendo como nota mais grave o Lá₀¹⁵ (POULTON, 2001, p. 350 apud: SOUZA, 2016, p. 27). Em relação à afinação, o violão é afinado basicamente em intervalos de quarta justa (Mi₄, Si₃, Sol₃, Ré₃, Lá₂ e Mi₂¹⁶), tendo do grave para o agudo a seguinte relação intervalar: (4^a justa; 4^a justa; 4^a justa; 3^a maior e 4^a justa). Já o alaúde barroco era afinado – até a sexta ordem – basicamente em intervalos de terças (Lá₁, Ré₂, Fá₂, Lá₂, Ré₃ e Fá₃), tendo a seguinte relação intervalar do grave para o agudo (4^a justa, 3^a menor, 3^a maior, 4^a justa e 3^a menor). Essa afinação, conhecida como *Ré menor, francesa* ou *moderna*, possibilitava a execução de tríades formadas apenas por cordas soltas, gerando grande facilidade de digitação de mão esquerda (CARDOSO, 2014, p. 75).

¹³ É muito comum o uso da *scordatura* onde a sexta corda é afinada um tom abaixo (Ré₂). Para esse trabalho utilizamos essa *scordatura*.

¹⁴ Ver nota 8.

¹⁵ A numeração das oitavas difere entre alguns países. A língua inglesa tem a seguinte numeração de oitavas (dó₀, dó₁, dó₂, dó₃, dó₄, dó₅, dó₆, dó₇ e dó₈), sendo o dó central o dó₄. Vídeo no Youtube, (minuto 06:19): https://youtu.be/Jw_MCFnuU3E acesso em: 27/03/2023

¹⁶ Importa lembrar que o violão é um instrumento transpositor, sendo sua grafia na pauta uma oitava abaixo do que realmente soa.

Ex. 1 a) disposição intervalar das cordas do violão; b) disposição das cordas do alaúde barroco, e c) diapasões do alaúde barroco (afinados de acordo com a tonalidade da obra)¹⁷.



Fonte: (BORGES, 2007).

Outro importante aspecto que difere o alaúde barroco do violão é o sistema de diapasões do alaúde barroco, em que cada diapasão – da sétima à décima terceira ordem – era afinado diatonicamente conforme a tonalidade da obra. Esse sistema possibilitava a utilização de um grande número de cordas soltas na condução da linha de baixo, sendo possível tocar linhas de baixo inteiras em cordas soltas, requerendo apenas o uso do polegar da mão direita. Dessa maneira, a mão esquerda contava com os quatro dedos livres para executar preenchimento de acordes, contraponto e ornamentos. Por outro lado, no violão – sem diapasões – a execução da linha de baixo demanda majoritariamente o uso de cordas presas, exigindo assim, (além do polegar da mão direita) a mobilização de um dedo da mão esquerda, o que de certa forma limita o alcance da mão esquerda ao fixá-la em determinada posição. Nesse caso, a mão esquerda conta com apenas três dedos para preencher acordes, realizar contraponto e ornamentação.

Sobre a adaptação da linha de baixo de repertório de alaúde barroco ao violão, Simão (2016) comenta:

Ao adaptar as linhas do baixo no violão, é preciso observar qual função os baixos exercem na frase de uma passagem: se eles têm mais um significado harmônico e figuram apenas como um elemento do resultado da harmonia, ou se eles têm um

¹⁷ Cada diapasão pode ser afinado um tom acima ou abaixo conforme a tonalidade da obra (CHIESA, 1967 apud: CARDOSO, 2014, p. 18). Por exemplo, se a música estiver na tonalidade de ré maior, a oitava e a décima primeira ordem (fá e dó, respectivamente) devem ser afinadas um semitom acima (fá# e dó#, respectivamente) (CARDOSO, 2014, p. 18)

significado melódico e constituem uma linha independente na textura polifônica. Também é importante sempre considerar a adaptação de uma linha do baixo dentro da dimensão de uma frase inteira, para que esta seja adaptada em um movimento coerente com a textura musical de uma passagem (SIMÃO, 2013: 78-88).

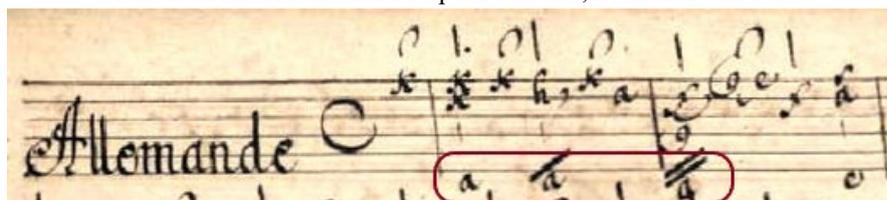
Nos exemplos a seguir, veremos detalhadamente as implicações dessas diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão no processo de adaptação da obra ao violão, bem como os critérios adotados a partir de cada tomada de decisão.

1.3.1 O impacto das diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão na adaptação da *Allemande* (SW 5.2) ao violão e soluções adotadas

Na tablatura francesa, sistema de notação utilizada pelo alaúde barroco, são utilizadas letras abaixo da tablatura para indicar as cordas graves que ultrapassam as seis primeiras. A letra “a” abaixo da sexta linha indica sétima corda, “/a” indica oitava corda, “//a” indica nona corda, “///a” indica décima corda, “4” indica décima primeira corda, “5” indica décima segunda corda e “6” indica décima terceira corda (DART, 2001. apud: BORGES, 2007, p. 16).

A figura 2, abaixo, apresenta um excerto do manuscrito original da *Allemande* (SW 5.2), segundo movimento da *suite IV em sol maior* para alaúde de S. L. Weiss, no qual destacamos as três primeiras notas da linha do baixo (sol, fá# e mi), em movimento descendente por graus conjuntos, que como podemos observar, tem sua execução indicada na sétima, oitava e nona ordens soltas do alaúde barroco, respectivamente. Dessa forma, os dedos da mão esquerda ficam livres para executar as outras vozes e a ornamentação, demonstrando a facilitação do trabalho da mão esquerda decorrente da utilização do sistema de diapasão do alaúde barroco.

FIGURA 2 – *Allemande* (SW 5.2) c. 1-2: manuscrito original indicando execução da linha de baixo na sétima, oitava e nona ordens soltas respectivamente, no alaúde barroco.



A figura 3, a seguir, traz o mesmo excerto da *Allemande* (SW 5.2) extraído da edição de Chiesa, grafado em notação moderna, destacando a mesma linha de baixo. Como podemos observar, todas as notas estão dentro dos limites da tessitura do violão, contudo, ainda assim sua execução é inviável nesse instrumento. Isso se deve ao fato de que tais notas são executadas no violão necessariamente em corda presa – tendo em vista a utilização da *scordatura* que utiliza a sexta corda em Ré – demandando o uso de um dedo da mão esquerda, o que a mantém presa a uma determinada posição. Dessa maneira, devido à distância entre as notas do baixo e as vozes superiores no braço do violão, que chega à extensão de sete casas entre a nota sol no baixo e a nota si no contralto, a execução do trecho se torna inviável ao violão. Apesar de alguns violonistas utilizarem o dedo polegar da mão esquerda como um dígito atuante, mesmo nesse caso a execução do trecho continua inviável. Tal trecho evidencia o impacto das diferenças organológicas entre os dois instrumentos no processo de adaptação da obra ao violão, especificamente pelo fato do alaúde possuir o sistema de diapasão e o violão não.

FIGURA 3 – *Allemande* (SW 5.2) c. 1-2: impossibilidade de execução da linha de baixo ao violão.



A fim de viabilizar a execução desse trecho ao violão, tendo em vista que as vozes superiores não podem se aproximar da linha do baixo, foi necessário então aproximar a linha do baixo às vozes superiores no braço do violão. Dessa maneira, foi adotado como procedimento a transposição da linha de baixo (notas sol, fá# e mi) oitava acima, como podemos observar em destaque na figura 4.

FIGURA 4 – *Allemande* (SW. 5.2) c. 1-2: transposição oitava acima da linha do baixo, a fim de viabilizar a execução do trecho ao violão.



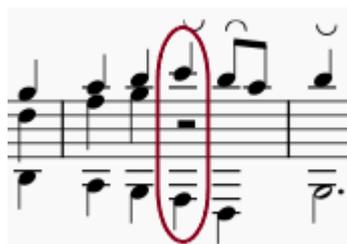
A figura 5 apresenta outro excerto problemático da *Allemande* (SW 5.2), onde é apresentado um acorde de sétima da dominante em primeira inversão, sem a fundamental, formado pelas notas fá#, lá e dó, sendo sua execução inviável ao violão sem que haja algum tipo de adaptação. Nesse caso, consideramos as seguintes opções: 1) transpor a linha do baixo uma oitava acima; 2) transpor somente o baixo do terceiro tempo (fá#) oitava acima, ou; 3) suprimir a voz intermediária (nota lá) do terceiro tempo.

FIGURA 5, *Allemande* (SW 5.2) c. 3: impossibilidade de execução de acorde ao violão.



Diante das alternativas expostas, após experimentar as três opções ao violão e conferir seu resultado sonoro, decidimos pela de número 3, suprimindo a voz intermediária (nota lá, quinta justa do acorde) e preservando as vozes extremas (fá# e dó, terça maior e sétima menor do acorde, respectivamente) privilegiando a linha melódica do baixo mantendo-a em sua oitava original. Dessa forma, acreditamos na possibilidade do não comprometimento da estrutura harmônico-melódica da passagem, tendo em vista a manutenção do trítono (fá# - dó) – notas estruturais do acorde de sétima da dominante – e o fato de o acorde em questão ter curta duração, estar em tempo fraco, funcionando como acorde de passagem resolvendo no acorde de tônica no compasso seguinte. A Figura 6 apresenta a resolução do trecho, por meio da escolha da opção de número 3.

FIGURA 6, *Allemande* – (SW 5.2) c. 3: Supressão da voz intermediária (nota lá), a fim de viabilizar a execução do trecho ao violão mantendo a linha de baixo em sua oitava original.



Outro excerto que apresenta dificuldades técnicas é o apresentado abaixo na figura 7, onde temos em destaque o trecho compreendido entre o compasso 7 e o primeiro tempo do compasso 8, do mesmo movimento *Allemande* (SW 5.2). A dificuldade aqui é a extensão exigida na mão esquerda, tendo em vista o ornamento no primeiro tempo do compasso 7, indicado pelo sinal “Ω” onde deve-se tocar uma nota um tom acima – nota (si) – da nota principal realizando um ligado descendente à nota principal (lá). Contudo, a raiz do problema não são as vozes extremas, mas a ação destas com as vozes internas, evidenciando mais uma vez o impacto das diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão. Nesse caso, além da ausência de baixos realizados em cordas soltas, a afinação do violão distinta à do alaúde barroco, gera uma distribuição das vozes intermediárias no braço do instrumento que dificulta o trabalho da mão esquerda. Contudo, vale lembrar que tal dificuldade – que para nós compromete a fluidez da passagem – pode ser para o leitor, de acordo com fatores anatômicos de cada pessoa, totalmente exequível e fluida. Portanto, sugerimos que o leitor experimente e tire suas próprias conclusões.

FIGURA 7, *Allemande* – (SW 5.2) c. 7-8: Dificuldade de execução devido à extensão exigida na mão esquerda.



Para a resolução desse trecho, a fim de se obter uma execução a mais fluida possível, em consonância com um dos critérios apontados por Cardoso (2014), no que se refere à facilidade executória como parâmetro norteador no processo de transcrição na mudança de meio instrumental, adotamos como procedimento a transposição da linha de baixo oitava acima. Conforme podemos observar no destaque da figura 8.

FIGURA 8, *Allemande* – (SW 5.2) c. 7-8: Transposição da linha de baixo oitava acima, a fim de viabilizar uma execução mais fluida.



O próximo excerto apresenta uma linha de baixo onde está indicado – pelo sinal “8” – a execução oitava abaixo das notas mi, ré e dó, conforme podemos observar em destaque. Contudo, a execução na oitava indicada não é viável pelos mesmos motivos referentes à figura 3.

FIGURA 9, *Allemande* – (SW 5.2) c. 28-29: Inviabilidade de execução da linha do baixo ao violão, na oitava indicada com o sinal 8 abaixo das notas mi, ré e dó.



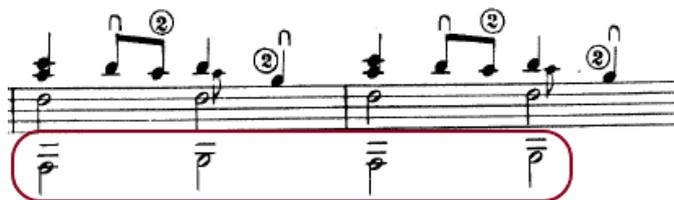
Em todos os outros exemplos onde temos o mesmo tipo de indicação de oitava abaixo “8”, manteremos na oitava grafada na pauta. No excerto acima, a última nota da linha do baixo, nota fá#, é transposta oitava acima, a fim de facilitar a execução do trecho. A figura 10 apresenta as alterações descritas.

FIGURA 10, *Allemande* – (SW 5.2) c. 28-29: ajustes na linha de baixo, a fim de viabilizar a execução do trecho.



A figura 11 apresenta outro excerto onde temos a linha de baixo transposta oitava acima devido a impossibilidade técnica decorrente da diferença de afinação entre o alaúde barroco e o violão.

FIGURA 11, *Allemande* – (SW 5.2) c. 36-37: linha de baixo inviável ao violão, devido a diferença de afinação entre este e o alaúde barroco.



Novamente o procedimento empregado aqui foi a transposição da linha de baixo oitava acima, tornando viável a execução do trecho, conforme demonstrado abaixo na figura 12.

FIGURA 12, *Allemande* – (SW 5.2) c. 36-37: linha de baixo transposta oitava acima, viabilizando a execução do trecho ao violão.



Diante dos exemplos demonstrados, podemos observar os impactos das diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão no processo de adaptação da *Allemande* (SW 5.2) ao violão. Por meio da avaliação de cada tomada de decisão, concluímos que o procedimento predominante nesse processo foi a transposição da linha do baixo oitava acima, ora por estar fora da tessitura do violão, ora por impossibilidade técnica decorrente da diferença de afinação entre os dois instrumentos. Como vimos, a afinação do alaúde até a sexta ordem é predominantemente em terças, enquanto que a do violão é predominantemente em quartas. Nesse sentido, tal diferença organológica traz implicações na maneira como as notas são dispostas no braço do violão, o que dificulta muitas vezes o trabalho da mão esquerda na condução das vozes, na formação de acordes e na ornamentação. Somando-se a isso, observamos também o impacto gerado pelo fato de o alaúde barroco contar com um sistema de diapasões, o que lhe possibilita a execução de linhas de baixo inteiras em cordas soltas. Tal recurso organológico equipara o alaúde barroco a um instrumento de tecla, como o cravo por exemplo, no sentido de uma maior tessitura e uma maior independência entre as linhas de baixo e as outras vozes, se compararmos ao violão. Nesse sentido, o alaudista, assim como o violonista, utiliza a mão direita para tocar (dedilhar) todas as vozes, utilizando apenas

quatro dedos da mão esquerda para mudar as alturas das notas no braço do instrumento, realizando acordes, contraponto e ornamentos. Contudo, muitas vezes o violonista devido ao fato de não contar com um sistema de diapasões, precisa destacar um dedo da mão esquerda na execução da linha de baixo, o que por sua vez limita a ação da mão esquerda ao fixá-la em certa posição. Entretanto, o cravista dispõe das duas mãos livres e dos dez dedos. Dessa forma, tendo em vista os desafios impostos por tais diferenças organológicas na adaptação da referida obra ao violão, encontramos fundamentação para as soluções adotadas neste trabalho, amparadas nas informações trazidas pelas referências citadas neste trabalho.

2. RECURSOS EXPRESSIVOS TÉCNICO IDIOMÁTICOS DO ALAÚDE BARROCO E SUA ADAPTAÇÃO AO VIOLÃO

Importa lembrar o fato de que a música no período barroco era essencialmente orientada pela linguagem, sendo compreendida como um “discurso sonoro” baseada em princípios retóricos. Segundo as palavras de Harnoncourt (1984, p. 42) era uma música que “fala”, em contraposição à música posterior a 1800, que, a grosso modo, “pinta” (Harnoncourt, 1984, p. 42, apud: FREITAS, 2005, p.13). Baron em seu tratado comenta que a principal característica para música solística de cordas dedilhadas do período barroco é o estilo *cantabile*, designando passagens melódicas, leves e graciosas. Nesse sentido, a articulação musical é muito importante, sendo a *campanela* combinada com a ligadura de mão esquerda os principais recursos técnicos utilizados para produzir esse efeito (LEITE e SOUTO, 2020, p. 5). Sobre a articulação, Harnoncourt comenta:

“A articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o *Lexikon* de Meyer (1903), articular é “dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e destacar as notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo frasear”. Deparamo-nos com o problema da articulação principalmente na música barroca, mais precisamente na música de 1600 até 1800, pois esta é fundamentalmente orientada pela linguagem. Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo, e a música era frequentemente descrita como uma “linguagem dos sons” (HARNONCOURT, 1984, p. 49, apud: FREITAS, 2005, p. 13).

Diante do exposto, acreditamos na possibilidade da tradução dos recursos expressivos técnico-idiomáticos do alaúde barroco para o violão, pelo fato desses instrumentos pertencerem à mesma família organológica, conforme corrobora Cardoso (2014) ao relacionar o violão aos instrumentos de cordas dedilhadas do barroco:

Em uma comparação geral e inicial, existem algumas diferenças entre os instrumentos, como o violão clássico ter encordoamento simples (uma corda por ordem), as notas terem maior ressonância e a mecânica da técnica do instrumento ser um pouco mais pesada. Por outro lado, são instrumentos da mesma família, que compartilham a mecânica mais elementar, como dedilhar com a mão direita e pressionar cordas com a mão esquerda, ou seja, algumas técnicas estilísticas desses instrumentos são muito similares, como o arpejamento na mão direita, ligaduras de mão esquerda e as articulações no fraseado com técnicas de ambas as mãos (CARDOSO, 2014, p. 35).

Dessa maneira, no presente capítulo buscaremos avaliar os recursos expressivos técnico-idiomáticos do alaúde barroco adaptando-os ao violão, verificando como se deu o processo de adaptação destes recursos ao violão por meio das escolhas interpretativas empreendidas neste trabalho.

2.1 A técnica de sustentação das vozes

Segundo Cardoso (2014), um dos aspectos essenciais da linguagem instrumental do alaúde barroco é a busca por uma maior ressonância e um efeito *legato* no instrumento. Nesse sentido, algumas características organológicas desse instrumento contribuem para tal efeito, como por exemplo o número de cordas – treze ordens – das quais apenas as duas primeiras eram cordas simples, sendo o restante pares de cordas afinadas em uníssono da terceira à quinta e em oitavas da sexta em diante. A afinação predominantemente em terças proporcionava um maior número de cordas soltas, o que além de maior ressonância, conferia uma maior facilidade executória na mão esquerda. Da mesma maneira, o sistema de diapasões propiciava a execução de linhas de baixo inteiras apenas em cordas soltas.

Contudo, além dessas características organológicas, havia um importante aspecto técnico-idiomático no que se refere à sustentação das vozes, que segundo vários autores dos sécs. XVII e XVIII, consistia em uma regra geral de se manter as notas soando com a pressão da mão esquerda o máximo de intervalo de tempo possível, ou até que o mesmo dedo seja requerido em outro ponto (SOUTO, 2010, p. 42). O resultado era uma sobreposição de sons decorrentes de sequências de notas executadas em cordas diferentes. Simão (2013) comenta

que esse aspecto ultrapassa o limite da notação musical, pois é difícil notar a duração exata das vozes secundárias em passagens polifônicas porque a notação rítmica da tablatura indica apenas a duração das notas de uma voz (SIMÃO, 2013, p. 24). Nesse sentido, Koonce comenta que a escrita em tablatura não especifica a duração das vozes que se movem lentamente e que, desde os tratados da época dos alaúdes, é habitual que essas notas sejam transcritas usando o maior valor possível para as notas, de acordo com a estrutura harmônica e rítmica da música (KOONCE, 2002, xviii, apud: SIMÃO, 2016, p.10). Sobre a relação entre o que está grafado na tablatura e o que é ouvido como resultado sonoro da execução do intérprete, Cardin comenta:

Deveríamos igualmente considerar o aspecto mais importante sobre o alaúde barroco: a relação entre a tablatura e o resultado sonoro final. Simplificando, existe pouca relação entre o que está escrito e o que é ouvido. [...] Com o alaúde barroco, a priori nos deparamos com um universo de sons cintilantes como aqueles de uma harpa, de sons solenes e persistentes como os de um órgão. Esses são o tempo todo infinitamente diversificados, não só por causa das cordas duplas de cada ordem no uníssono ou na oitava ou pelas numerosas cordas soltas com seus ricos harmônicos, mas precisamente por causa das notas prolongadas. Isso dá uma riqueza sonora discreta que não é facilmente perceptível por uma leitura casual da tablatura. [...] No caso do alaúde barroco, muitas cordas prolongam as informações melódico - harmônicas. Esta sobreposição de durações sob um controle consciente, cria, na realidade, outras linhas (CARDIN, 2014: 37).

A figura abaixo apresenta o excerto do primeiro compasso da *Allemande* (SW 5.2) que em relação à digitação da mão esquerda, optamos por executar a nota sol - primeira nota da linha do baixo - na terceira (3ª) corda solta, ao invés de tocá-la na quinta (5ª) corda na décima (10ª) casa. Tal decisão apoiou-se no critério apontado por Cardoso (2014) em sua análise da entabulação da BWV 995 de J. S. Bach, feita por uma alaudista profissional da época, em que o autor comenta que a maior preocupação do entabulador foi manter um efeito equivalente ao que a nota pedal mais grave teria, notadamente em possibilitar uma maior ressonância para o instrumento (CARDOSO, 2014, p. 235).

FIGURA 13, *Allemande* – (SW 5.2) c. 1: Digitação da nota sol na 3ª corda solta, a fim de se obter uma maior ressonância e um maior efeito *legato* no violão.



Nesse sentido, ao longo de toda a *Allemande* (SW 5.2) buscamos aplicar a técnica de sustentação dos dedos, bem como utilizar tanto quanto possível cordas soltas, a fim de obtermos uma maior ressonância e um efeito *legato*, além de outros recursos que avaliaremos mais adiante.

2.2 Campanela

A *campanela* é um dos principais aspectos técnico-idiomáticos comuns aos instrumentos de cordas dedilhadas do barroco e muito utilizado por diversos autores do séc. XVII (SOUTO, 2012). Cardoso (2014) a define da seguinte maneira:

Campanela é o nome dado a um efeito típico dos instrumentos de cordas dedilhadas, que consiste na execução de cada nota de uma passagem melódica, geralmente escalar, em uma corda diferente, assim criando um efeito de sinos, o que permite que cada uma dessas notas tenha sua ressonância aumentada e se sobreponha às outras notas da passagem (CARDOSO, 2017, p. 35).

No plano da escrita, a *campanela* é um elemento significativo na notação em tablatura que, sendo negligenciado no processo de transcrição, é passível de ser reincorporado por meio de codificação específica, contendo elementos de digitação de mão esquerda (SOUTO, 2010, p. 110). Contudo, importa mencionar que devido a diferença de afinação entre o alaúde barroco – que possibilita um maior número de cordas soltas nesse instrumento – e o violão, nem sempre esse recurso é de fácil execução. Nesse sentido, vale ressaltar que se deve evitar digitações muito engenhosas de mão esquerda ao abordar o recurso da *campanela*. Nesse sentido, se uma passagem se mostrar de difícil execução, deve-se combiná-la a ligados de mão esquerda, a fim de tornar a execução fluida, pois como Cardoso (2016) mencionou, [...] a facilidade executória era um aspecto norteador da prática instrumental das cordas dedilhadas do barroco.

Na figura abaixo podemos observar a alteração visual na partitura, tendo em vista a técnica de sustentação das vozes em combinação com a *campanela*.

FIGURA 14, Sobreposição de notas gerada pelo efeito das campanelas.

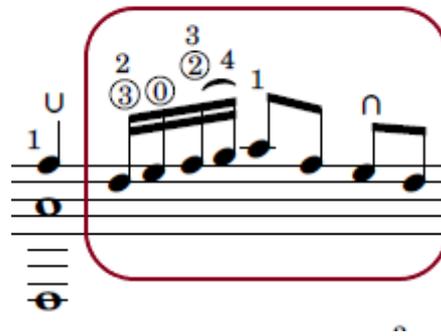


FONTE: (CARDOSO, 2014, p. 30)

Tal efeito, resultante da combinação de cordas soltas e notas presas pela mão esquerda, produz uma transformação em passagens escalares para um contexto polifônico de duas, ou até três vozes, ou seja, duas vozes escalares descendentes por salto de terça e uma voz grave no baixo (SOUTO e LEITE, 2020, p. 11). Cardin (2014, 39-40) dá a esse efeito o nome de *string-durations*. Na escrita em tablatura, essas durações prolongadas não são explícitas, sendo observadas apenas no plano do evento sonoro como resultado da execução do intérprete. Nesse sentido, Simão (2007) comenta que essa polifonia implícita era intuitiva para um alaudista, tendo em vista que a tablatura delineia a movimentação da mão esquerda, e conseqüentemente, evidencia quais notas podem sobrepor-se às outras em termos de ressonância (SIMÃO, 2016, p. 12). Contudo, se levadas em consideração a duração exata de cada nota na transcrição, sua leitura se tornaria demasiadamente complexa. Por essa razão, nas transcrições em notação moderna, é corrente a prática de se grafar apenas a polifonia mais evidente, ficando a cargo do intérprete decidir a duração das notas, de acordo com sua abordagem interpretativa.

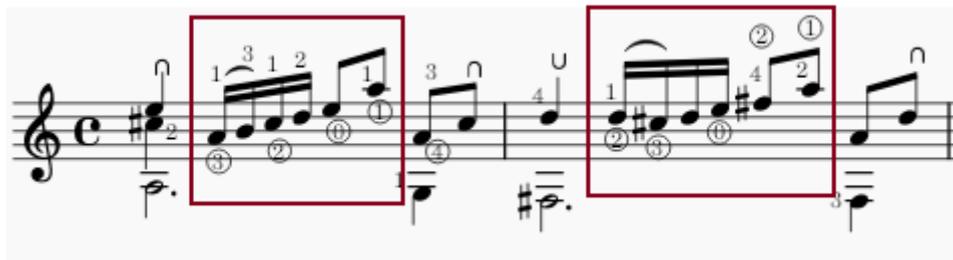
Na figura abaixo temos um excerto da *Allemande* (SW 5.2) onde podemos observar em destaque, por meio de codificação de digitação da mão esquerda, a adaptação do recurso técnico-idiomático da *campanela* em uma passagem escalar. Nesse caso, podemos verificar que em meio à *campanela* também utilizamos em combinação a esta uma ligadura de mão esquerda, seguindo o critério no qual quando não for possível manter a *campanela*, combina-la a ligados de mão esquerda.

FIGURA 15, *Allemande* (SW 5.2) c. 24: Adaptação da campanela em passagem escalar.



No próximo excerto, podemos observar outro exemplo da adaptação da *campanela* em combinação com ligaduras de mão esquerda.

FIGURA 16, *Allemande* (SW 5.2) c. 9-10: Adaptação da *campanela* em combinação com ligaduras de mão esquerda.



Na próxima figura podemos verificar, nos dois compassos seguintes ao exemplo anterior, a repetição da ideia com pequenas variações na harmonia, no que se refere a inversão de acordes e a condução das vozes nos primeiros e terceiros tempos. Contudo, no trecho em destaque modificamos a digitação da mão esquerda buscando evitar salto da mesma. Nesse sentido, fundamentamos nossa escolha nos critérios apontados por Cardoso (2016), quando esse autor comenta não haver uma preocupação por simetria ou padronização na aplicação desses recursos na prática instrumental da época, sendo a facilidade executória um critério norteador na mudança de meio instrumental.

Sendo a música barroca orientada por princípios retóricos, o autor comenta sobre a importância de se buscar compreender as etapas da arte do “discurso sonoro”, dividida em três partes, *Inventio*: Ideia básica a ser apresentada; *Dispositio* ou *Elaboratio*: “Esqueleto da peça” e *Pronuntiatio* ou *Elocutio*: Apresentação do discurso (KLOPPERS, 1965, p. 56-65, 196, in: BUTT, 1990, p. 16, apud FREITAS, 2005, p. 14). Sobre estas etapas o autor comenta:

A *Inventio*, pode ser facilmente associada com o *Affekt*¹⁸ “único” tradicionalmente associado com cada peça musical [...] *Decoratio*¹⁹ é a continuação do mesmo processo [*Elaboratio*], adicionando detalhes e palavras ou frases individuais” (BUTT, 1990, p. 16, apud: FREITAS, 2005, p. 14)

O autor salienta também a importância das tradições de execução instrumental, sendo estas importantes fontes para a interpretação desse repertório. Nesse sentido, o autor traz importantes apontamentos acerca do uso das articulações no barroco a partir das indicações do compositor. Freitas (2005) comenta que não havia nenhuma preocupação em relação a simetria ou padronização no uso das articulações, pois o compositor as utiliza de maneira irregular, com diferentes articulações num mesmo trecho da obra. Citando Harnoncourt (1984, p. 55-56), que menciona as seguintes palavras de J. S. Bach “não há apenas *uma* articulação correta para uma determinada figura musical, mas várias” (HARNONCOURT, 1984, p. 55-56, apud: FREITAS, 2005, p. 33). Nessa mesma direção, Cardoso (2016) aponta que as articulações no alaúde barroco estavam essencialmente ligadas a fatores práticos e idiomáticos, tendo como objetivo central a busca por uma maior ressonância e um efeito *legato* no instrumento. Esse autor comenta em sua análise comparativa entre a fonte autógrafa da BWV 995 e sua entabulação, que os ligados fraseológicos indicados pelo compositor, são transformados em indicação de ligados técnicos pelo entabulador, corroborando a ideia de que

¹⁸ “Como resultado de suas intrínsecas relações com as doutrinas retóricas, a música barroca tomou como seu objetivo estético primário a obtenção de uma unidade estilística baseada em abstrações emocionais chamadas de afetos. Um afeto (“*Affekt*” em alemão, do grego “*pathos*” e do latim “*affectus*”) consiste em um estado emocional ou paixão racionalizada. Após 1600, a representação dos Afetos tornou-se a necessidade estética da maioria dos compositores barrocos, sejam quais fossem suas nacionalidades, e a base fundamental de numerosos tratados.” (SADIE, Stanley. *Rhetoric and music* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*” v.21, p.261-2, apud: FREITAS, 2005, p.14)

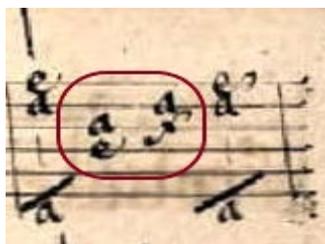
¹⁹ “A transformação mais complexa e sistemática do conceito de retórica em uma equivalência musical origina o *Decoratio* da teoria da retórica. Na oratória, cada orador modifica o seu comando das regras e técnicas do *decoratio* de forma a embelezar suas ideias com uma imagem retórica e, infundir o seu texto/discurso com uma linguagem apaixonada. O significado disso foi o amplo conceito sobre as figuras de ‘linguagem’” (SADIE, Stanley. *Rhetoric and music* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*” v.21, p.261-2, apud: FREITAS, 2005, p.14)

o idiomatismo técnico instrumental era o principal critério na adaptação de obras na mudança de meio instrumental. Dessa forma, para o presente trabalho, iremos nos valer dessa e de outras referências, atendo-nos mais a critérios práticos referentes ao idiomatismo instrumental do alaúde barroco, buscando adapta-los ao violão, a fim de obter uma maior ressonância e um efeito *legato*.

2.4 Uníssonos alaudísticos

No excerto abaixo temos exemplos dos uníssonos alaudísticos, gerados pelas ordens afinadas em uníssonos. Nesse caso, tais uníssonos no alaúde são realizados utilizando-se de duas de suas ordens, uma solta e uma presa, resultando em mais de dois sons uníssonos. Nesse sentido, podemos observar em destaque no manuscrito, a nota “lá” grafada na terceira ordem solta e na quarta casa da quarta ordem; e a nota “ré” na quinta casa da terceira corda e na segunda ordem solta. Dessa forma, temos então como resultado no alaúde barroco, quatro notas “lá” e três notas “ré”, tendo em vista que a terceira e quarta ordens são cordas duplas afinadas em uníssonos e a segunda ordem é simples.

FIGURA 18, *Allemande* – (SW 5.2) c. 5: Uníssonos alaudísticos no manuscrito.



Essa característica idiomática confere um efeito cheio de nuances e uma maior ressonância ao alaúde barroco. Tal efeito, observado como resultado do evento sonoro revelado pela tablatura, como vimos, ao ser transcrito para notação moderna é simplificado, a fim de não tornar a leitura demasiadamente difícil. Nesse sentido, a edição de Chiesa não considera as ordens duplas, a fim de simplificar sua leitura, como podemos observar comparando as duas fontes na figura 19.

FIGURA 19, *Allemande* – (SW 5.2) c. 5-7: Uníssonos alaudísticos, comparação entre fontes.



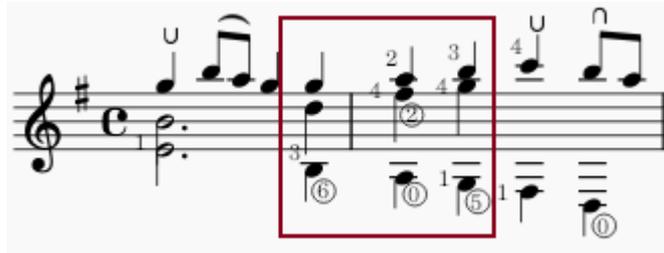
De forma geral, a realização de uníssonos ao violão é possível de duas formas, a primeira e mais difícil, utilizando duas cordas presas, exigindo uma grande abertura da mão esquerda. A segunda, mais fácil, utilizando-se de uma corda presa e uma corda solta. Nesse sentido, sempre que houver a possibilidade desta última, reincorporaremos o uníssonos alaudístico ao violão, por entendermos se tratar de importante elemento idiomático do alaúde barroco. Contudo, os uníssonos desse excerto, apesar de estarem grafados na edição de Chiesa, se enquadram na primeira forma acima, portanto inviáveis ao violão e por essa razão foram suprimidos.

2.5 Sequências de blocos de acordes

Simão (2016) comenta acerca do aspecto idiomático nas obras de S. L. Weiss, principalmente em prelúdios e fantasias, em que o compositor tem uma abordagem de caráter improvisatório em tais sequências de blocos acordais, sendo quase certo que esses acordes são destinados a serem tocados em forma de arpejos (CRAWFORD, 2007a: X, apud: SIMÃO, 2016, p. 21). Tal afirmativa é corroborada por Baron, em seu tratado, em que demonstra como um único acorde pode ser tocado em diferentes padrões de arpejos contribuindo para o caráter improvisatório em peças de caráter livre (BARON, 1727: 151-152, apud: SIMÃO, 2016, p. 21).

Na figura abaixo temos um excerto da *Allemande* (SW 5.2), no qual ocorrem os primeiros blocos de acordes entre os compassos 3 e 4.

FIGURA 20, *Allemande* – (SW 5.2) c. 3-4: blocos de acordes.



Na figura seguinte, temos alguns exemplos de como podemos aplicar esse conceito no trecho em questão, a fim de buscarmos uma execução mais aproximativa do caráter improvisatório da época, bem como uma maior ressonância e efeito *legato* à passagem.

FIGURA 21, *Allemande* – (SW 5.2) c. 3-4: variação na execução de blocos de acordes.

The image shows three variations of the musical score for the first two measures of the piece. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is written on a single staff in treble clef. The first measure contains a half note G4 and a dotted half note F#4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. A red box highlights the first block of chords, which consists of the notes G4, F#4, and E4 in the second measure. Below the staff, the fingering for the right hand is indicated: 3 for G4, 1 for F#4, and 1 for E4. The left hand fingering is indicated as 1 for G4, 1 for F#4, and 1 for E4. The notes are circled with numbers in the original image. The three variations show different ways to execute the first block of chords, with the first variation being the most straightforward and the other two showing more complex or varied fingerings.

Sugerimos que o leitor experimente e crie outras formas de arpejos, nessa e nas outras passagens de blocos de acordes, tendo sempre em mente como critério norteador, o caráter improvisatório e livre na abordagem de blocos de acordes.

3: TRANSCRIÇÃO DA ALLEMANDE (SW 5.2)

A seguir, apresentamos a transcrição da *Allemande* (SW 5.2), segundo movimento da *Suíte em sol maior* para alaúde de Silvius Leopold Weiss, como resultado das questões discutidas neste trabalho acerca do processo de adaptação do material compositivo da referida obra, bem como da avaliação e adaptação dos recursos expressivos técnico-idiomáticos do alaúde barroco ao violão. Tais recursos técnico-idiomáticos foram reincorporados no plano da escrita em nossa transcrição, por meio de codificação contendo elementos de digitação. Nesse sentido, gostaríamos de salientar que o objetivo final desse trabalho não foi o produto transcrição, mas principalmente a discussão dos critérios e parâmetros adotados no processo de elaboração de nossa abordagem interpretativa dessa obra. Assim sendo, esperamos que o leitor possa experimentar a digitação sugerida nessa transcrição, com a liberdade de pesquisar outros caminhos e possibilidades, tendo em mente acima de tudo, os critérios e parâmetros discutidos ao longo deste trabalho.

Allemande (SW 5.2)

Adaptação e digitação: Igor Azevedo Araújo

Silvius Leopold Weiss

The musical score is presented in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score consists of 20 measures, with measure numbers 4, 8, 11, 13, 16, and 19 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering indications (numbers 1-5) for the right hand. The left hand is indicated by numbers 0-5 below the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

2

23

26

30

33

35

37

40

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, numbered 2. It consists of seven systems of music, each with a measure number on the left. The key signature is one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles above notes, and 5-6 in circles below notes. Some notes have a 'u' above them, likely indicating a natural harmonium. The score includes complex passages with triplets and slurs. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system (measures 23-25) features a melodic line with slurs and fingerings, and a bass line with chords and single notes. The second system (measures 26-28) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 30-32) includes a triplet in the bass line. The fourth system (measures 33-34) features a melodic line with slurs and fingerings. The fifth system (measures 35-36) includes a triplet in the bass line. The sixth system (measures 37-39) features a melodic line with slurs and fingerings. The seventh system (measures 40-42) includes a triplet in the bass line.

43

Musical notation for measures 43-45. The key signature is one sharp (F#). Measure 43 starts with a treble clef and a sharp sign. The melody consists of eighth and quarter notes. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above the notes. Measure 44 continues the melody with similar fingering. Measure 45 ends with a quarter note and a fermata, with a circled 3 above it. The bass line consists of chords with fingering numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes.

46

Musical notation for measures 46-48. The key signature is one sharp (F#). Measure 46 starts with a treble clef and a sharp sign. The melody consists of eighth and quarter notes. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above the notes. Measure 47 continues the melody with similar fingering. Measure 48 ends with a quarter note and a fermata, with a circled 3 above it. The bass line consists of chords with fingering numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes.

Considerações finais

Nesse trabalho, objetivamos buscar subsídios teóricos que fundamentassem uma proposta interpretativa historicamente orientada da *Suíte IV em Sol maior* para alaúde (SW 5) de Silvius Leopold Weiss (1687-1750), ao violão, delimitando seu segundo movimento *Allemande* (SW 5.2) como objeto de estudo. Discutimos brevemente questões acerca de diferentes posicionamentos sobre interpretação musical, como por exemplo, o uso de instrumentos históricos e/ou réplicas como estatuto para uma “autenticidade” musical. Nesse sentido, concluímos que tal posicionamento não se justifica pelo que se sabe hoje das práticas interpretativas das cordas dedilhadas do barroco, pois segundo Cardoso (2016) não existia uma preocupação com relação à exclusividade de repertório para um determinado instrumento. Esse autor comenta que era comum entre compositores e intérpretes da época o compartilhamento de repertório entre os instrumentos da família das cordas dedilhadas e entre famílias organológicas diferentes, destacando a flexibilidade do material compositivo na mudança de meio instrumental. Nesse sentido, o material compositivo era reelaborado e adaptado ao idiomatismo instrumental de destino. Portanto, concluímos que o violão sendo membro da mesma família organológica dos instrumentos de cordas dedilhadas do barroco, é perfeitamente capaz de expressar a linguagem musical comum entre seus antecessores das cordas dedilhadas, sem deixar de ser idiomático e expressivo em suas próprias características.

Contudo, verificamos que as diferenças organológicas entre o alaúde barroco e o violão trouxeram desafios no processo de adaptação da referida obra ao violão, sobretudo por conta da diferença de afinação entre esses instrumentos. Sendo os principais impactos dessas diferenças a adaptação da linha de baixo e das vozes intermediárias. Nesse sentido, podemos inferir que a pesquisa histórico-musicológica, a organologia, bem como conhecimentos musicais gerais como os de linguagem e estruturação musical, harmonia e contraponto, forneceram os critérios e parâmetros necessários para viabilizar esse trabalho.

Foram discutidas questões de notação, que criaram dificuldades no acesso a linguagem instrumental da obra. Contudo, pudemos considerar que este trabalho, amparado por outras fontes, desde as aulas de violão na Universidade do Estado do Amazonas – UEA, bem como todos os trabalhos e pesquisas na área citados aqui, foram importantes para superar tais dificuldades.

Dessa forma, ficou demonstrado que foi possível atender aos critérios de uma proposta historicamente orientada, adaptando a obra às possibilidades do violão e reincorporando os

recursos expressivos técnico-idiomáticos do alaúde ao violão, sem alterar drasticamente a afinação do violão, utilizando a edição em notação moderna de Ruggero Chiesa. Contudo, sem dispensar a investigação documental em fontes primárias e secundárias, como meio de fornecer subsídios para sua realização. Evidencia-se assim, a relevância de trabalhos e pesquisas produzindo conhecimento por meio do diálogo entre a musicologia histórica e as práticas interpretativas.

Anexo: O produto final dessa pesquisa, que consiste na performance em vídeo do segundo movimento *Allemande* (SW 5.2) da *Suíte em Sol maior* para alaúde de S. L. Weiss ao violão, resultado das questões discutidas nesse trabalho, encontra-se disponível no Youtube, com acesso por meio do link: <https://youtu.be/kECaKRYOTDY>

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. **Execução/Interpretação musical:** uma abordagem filosófica. Artigo publicado na revista *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24.

BORGES, Rafael Garcia. **O uso da scordatura para a execução no violão de obras compostas para alaúde barroco:** transcrição e exemplos extraídos da obra de Silvius Leopold Weiss. Dissertação (Mestrado em música) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

BOYDEN, D. Scordatura: Introduction. In: SADIE, S. (Ed.). **The New Grove's dictionary of Music and Musicians**. 2. Ed. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. Vol. 22. p. 890.

CAMPBELL, M. **Musical Instruments:** History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music. New York: Oxford University Press, 2004. 510 p.

CARDOSO, Renato de Carvalho. **Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão:** aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas. Dissertação de Mestrado apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2014.

_____. **Uma suíte, sua entabulação e a poética do alaúde barroco:** considerações sobre a suíte em sol menor, BWV 995, de Johann Sebastian Bach. Artigo publicado na revista *Música*, v. 16, p. 231-240, São Paulo, 2016.

CASTAGNA, Paulo. **A musicologia enquanto método científico.** Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008.

CHIESA, Ruggero. **S.L. Weiss Intavolatura di liuto:** Transcrizione in notazione moderna di Ruggero Chiensa dall'originale del British Museum. Milão: Suvini Zerboni, 1967.

COSTA, Gustavo Silveira. **Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão:** fundamentos para adaptação do ciclo. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música. São Paulo, 2012.

_____. **A importância das articulações no repertório bachiano e as possibilidades de adaptação para violão a partir de exemplos da suíte BWV 995.** Artigo publicado no VII Simpósio acadêmico de violões da Embap – Escola de música e belas artes do Paraná. Curitiba, p. 108-120, 2013.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de edição.** Artigo publicado na revista *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio*, n. 7, p. 39-55, 2014.

FREITAS, Thiago Colombo. **Ciaccona em Ré Menor BWV 1004 de J.S. Bach:** Um estudo das articulações e uma transcrição para violão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

GUEDES, Wagner Alves. **Hegel**: a pertinência da arte e sua função na história do homem. Artigo publicado na REVELETEO, revista eletrônica Espaço Teológico da Faculdade de Teologia Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -, v. 6, n. 10, p. 75-80, 2012.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: Caminhos para uma nova compreensão musical. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1984.

KOONCE, Frank. **The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth – Century Spain**. [S.l.] Mel Bay Publications, 2008.

LEITE, Vitor de Souza. **Suíte BWV 997 de J. S. Bach, ao violão**: uma construção interpretativa historicamente orientada à luz do tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), de Johann Mattheson.

MAMMI, Lorenzo. **A notação gregoriana**: Gênese e Significado. Revista Música. São Paulo, v.9 e 10. Pp. 21-50, 1998-99.

MENDES, Renata R. de O.; ROCHA, Edite; BARBEITAS, Flavio T. **Performance historicamente informada e suas variantes**: Um levantamento bibliográfico (2000-2015) In: 1º Nas Nuvens... Congresso Internacional Em Música. Disponível em [2015-Performance-historicamente-informada-e-suas-variantes-Um-levantamento-bibliografico-2000-2015.pdf \(ufmg.br\)](#) Acesso em 13 de março de 2023.

MONTEIRO, Guilherme Aleixo Da Silva e SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **A suíte BWV 997 de Johann Sebastian Bach (1685-1750) para alaúde**: uma perspectiva interpretativa historicamente orientada a partir da tradução idiomática para violão. Artigo publicado na revista Linguagens e Expressões Em Múltiplos Olhares. Vol. 1: arquivo, memória e interpretação, Ed. UEA, p. 225-247, Manaus (AM), 2022.

NEGREIROS, Vasco. **Representação gráfica como manifestação de estilo**. Revista Performance online, da Universidade de Aveiro, 2006 p. 01-20.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola com anima**: uma construção simbólica. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Pedro. **A técnica de arranjo e transcrição de Johann Sebastian Bach**. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, n. 14, p. 150-200, 2015.

SIMÃO, André Freitas. **O processo de adaptação para violão do Capriccio em Ré maior (SW 91.2, SW 25*) para alaúde barroco de Silvius Leopold Weiss (1687-1750)**. Revista Vórtex, Curitiba, v.4, n.3, p.1-36, 2016.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Transcrição musical**: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2010.

_____. **Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: perspectivas para a interpretação musical.** São Paulo, UNESP, 2015.

SOUZA, Jonathan Gonçalves De. **Improvisação e ornamentação barroca: conceitos e aproximação à prática interpretativa do violão moderno.** Trabalho de conclusão de curso apresentada ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2016.

TYLER, James. **The early guitar: a history and handbook,** Londres: Oxford University Press – 1980 (176 p.) (Coleção: EARLY MUSIC Series, vol. 4).