



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ARTHUR FORATTINI DIAS

**PROCESSOS E SOLUÇÕES UTILIZADOS EM DUAS TRANSCRIÇÕES
DE ODEON DE ERNESTO NAZARETH PARA O VIOLÃO SOLO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2022**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ARTHUR FORATTINI DIAS

**PROCESSOS E SOLUÇÕES UTILIZADOS EM DUAS TRANSCRIÇÕES
DE ODEON DE ERNESTO NAZARETH PARA O VIOLÃO SOLO**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Música da Universidade Federal de Uberlândia, como
exigência parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Música Instrumento Violão.
Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Alfonso

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2022**

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sandra Mara Alfonso
Universidade Federal de Uberlândia
(Orientadora)

Prof. Dr. Maurício Orosco
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Daniel Lovisi
Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos os professores que se dedicam ao sistema de ensino brasileiro, mas principalmente os do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, que tornaram não só esse trabalho possível, mas toda a minha formação acadêmica.

Agradecimento especial aos professores da área de violão: Sandra Mara Alfonso, Maurício Orosco e André Campos.

Arthur Forattini Dias, julho de 2022

RESUMO

Além das músicas compostas originalmente para o violão, observamos a natural expansão do repertório e da técnica violonística através do repertório escrito por grandes compositores para outros instrumentos. No processo de transposição instrumental podemos identificar algumas fórmulas que utilizam o idiomatismo do instrumento para soluções técnicas e musicais que mantenham o sentido, integridade e a funcionalidade da obra original.

Este trabalho busca entender o processo de transcrição da música Odeon de Ernesto Nazareth para o violão, utilizando como material, duas versões de dois autores distintos: Antonio Sinópoli, com uma versão mais antiga e “tradicional” ao violão e Ivan Pachito com uma versão mais recente, na tonalidade original da música.

A análise se desenvolve a partir de uma leitura comparativa com a partitura original para piano e são apresentadas considerações técnicas e musicais em relação a cada uma das transcrições. Apesar de ser a mesma música, cada transcrição apresenta sua própria abordagem, sendo assim, nos propusemos a identificar quais foram os processos de adaptação em cada uma delas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: comparação entre o original, Op.33 No.1 de Chopin, e a transcrição para violão feita por Francisco Tárrega.....	16
Figura 2: primeiros compassos da partitura de Asturias de Isaac Albéniz original para piano....	16
Figura 3: transcrição da obra Asturias de Isaac Albéniz realizada por Andrés Segovia para violão.....	17
Figura 4: compassos 17 ao 24 da composição original (Asturias).....	17
Figura 5: transcrição dos compassos 17 ao 24 de Asturias por Andrés Segovia.....	18
Figura 6: Tema da seção “A” da música Odeon, na versão original para piano, e na transcrição de Sinópoli.....	21
Figura 7: Início da seção “B” da música Odeon, na versão original para piano, e na transcrição de Sinópoli.....	22
Figura 8: Os quatro primeiros compassos da seção “C” (Trio) de Odeon na versão original para piano e na transcrição reduzida de Sinópoli.....	22
Figura 9: Os dois primeiros compassos na versão original de Odeon para piano de Ernesto Nazareth e na transcrição de Paschoito.....	24
Figura 10: Exemplo compassos 4 e 5 de Odeon, comparação entre original de Nazareth e a transcrição de Ivan Paschoito.....	25
Figura 11: Exemplo compassos 9 e 10 de Odeon, comparação entre original de Nazareth e a transcrição de Ivan Paschoito.....	25
Figura 12: exemplos da seção “B”, versão original e transcrição de Paschoito.....	26
Figura 13: Exemplo da seção “C” (Trio), compassos 46 a 48, na versão original e na transcrição de Paschoito.....	27

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Soluções Instrumentais.....	13
Quadro 2: Soluções Musicais.....	13

SUMÁRIO

RESUMO.....	05
LISTA DE FIGURAS.....	06
LISTA DE QUADROS.....	07
INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I	
TRANSCRIÇÕES MUSICAIS PARA O VIOLÃO.....	11
1.1 Os recursos violonísticos.....	11
1.2 Breves exemplos na literatura das transcrições para violão.....	14
CAPÍTULO II	
ERNESTO NAZARETH E A TRANSCRIÇÃO DE ODEON PARA VIOLÃO: ANTONIO SINÓPOLI E IVAN PASCHOITO.....	19
2.1 Transcrição da obra Odeon de Ernesto Nazareth realizada por Antonio Sinópoli.....	19
2.1.1 Considerações técnicas.....	19
2.1.2 Considerações musicais.....	21
2.2 Transcrição da obra Odeon de Ernesto Nazareth realizada por Ivan Paschoito.....	23
2.2.1 Considerações técnicas.....	23
2.2.2 Considerações musicais.....	24
CONCLUSÃO.....	28
ANEXOS	29
Anexo A – Partitura de Odeon de Ernesto Nazareth original para piano.....	29
Anexo B – Transcrição de Odeon de Ernesto Nazareth por Antonio Sinópoli.....	32
Anexo C – Transcrição de Odeon de Ernesto Nazareth por Ivan Paschoito.....	34
REFERÊNCIAS.....	37

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho está relacionado com a transcrição para o violão. Por ser músico e violonista brasileiro, o repertório tradicional da música popular brasileira, como por exemplo, as obras de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, João Pernambuco, Canhoto, Garoto, Dilermando Reis etc. sempre esteve presente durante a minha formação. Além do gosto e da afinidade em relação aos ricos e complexos gêneros brasileiros, a formação pela universidade me possibilitou maior compreensão da história do instrumento e do repertório tocado em todo o mundo nos diversos períodos da música.

O violão é um instrumento harmônico e versátil, que possui recursos que abrangem fortes possibilidades polifônicas e rítmicas, por isso, o trabalho de arranjo e performance sempre foi algo muito comum na minha prática como instrumentista.

Com o interesse por outros instrumentos como o piano e o violino, a leitura do repertório escrito para estes, ao violão, foi natural. Lembro que além das transcrições, era muito comum ler da partitura original, assim foi com o Brejeiro de Ernesto Nazareth, o Prelúdio das Bachianas Brasileiras No.4 de Heitor Villa-Lobos, os Mikrokosmos de Bartók e alguns movimentos das Sonatas e Partitas para Violino de Bach.

Esse exercício de transposição de repertório, de outros instrumentos para o violão, fez germinar em mim um grande interesse pela pesquisa a respeito desse tema, tanto relacionado às obras já transcritas e incorporadas ao repertório violonístico, como também à busca por novas possibilidades musicais.

Este trabalho volta-se para uma análise crítica comparativa entre duas transcrições da composição Odeon (1909-1910) de Ernesto Nazareth (1863 – 1934) escrita originalmente para piano. As transcrições analisadas serão a de Antonio Sinópoli (1878 – 1964), que selecionei por ser a primeira transcrição da obra para o violão, elaborada na tonalidade de Mi menor, e a segunda transcrição é a de Ivan Paschoito (1953), uma transcrição mais recente, de 1998, porém publicada apenas em 2008, realizada na tonalidade original de Dó# menor.

Em síntese, o trabalho se constituirá de dois capítulos. O primeiro “Transcrições Musicais para Violão” aborda a respeito do processo histórico da transcrição de obras musicais para o violão, para que possamos compreender qual é o objetivo dessa prática e quais procedimentos foram utilizados por Sinópoli e Paschoito para a transcrição da obra musical

“Odeon” de Ernesto Nazareth. O segundo capítulo “Ernesto Nazareth e a Transcrição de Odeon para o Violão: Antonio Sinópoli e Ivan Paschoito” traz a análise comparativa, abordando os aspectos técnicos e musicais, das transcrições realizadas por Sinópoli e Paschoito.

CAPÍTULO I

TRANSCRIÇÕES MUSICAIS PARA O VIOLÃO

1.1 OS RECURSOS VIOLONÍSTICOS

O violão clássico de concerto como conhecemos hoje, apesar de ancestrais parecidos, é um instrumento relativamente novo e teve a sua estrutura final definida e consagrada pelo luthier espanhol Antonio de Torres (1817 – 1892). Francisco Tárrega (1850 – 1909), seu contemporâneo, teve contato direto com Torres e seus instrumentos, não só colaborando com os aprimoramentos na construção como na sonoridade do violão, sucessor da guitarra romântica, que agora possuía finalmente uma potência sonora digna de salas de concerto, além de mais recursos, o que possibilitou também inovações técnicas e uma expansão idiomática.

De acordo com a biografia *Tárrega–Ensayo Biográfico*, Patrick Burns (ed.), Jessica Burns (trans.), Kindle edn (Chilitones Music Publishing, 2009), de Emilio Pujol, depois de algum tempo no Exército Espanhol, Tárrega entrou no conservatório de Madrid em 1874, onde teve aulas de solfejo, piano e harmonia. (apud Id. Ib. SOPHISTER, 2011 p. 5). Porém, em certo ponto, decide dedicar a vida ao instrumento que oferecia nova sensibilidade e recursos inéditos, como seu meio de expressão, embora o piano tenha sido imposto para ele durante seu treinamento musical (RIUS apud SOPHISTER, 2011, p. 6). Pujol em sua biografia (ed. 2009) comenta que dessa forma, foi a sua formação em piano e harmonia que o permitiu começar as transcrições para o violão, assim como o influenciando também em suas próprias composições. (apud Id. Ib. SOPHISTER, 2011, p. 6).

Dessa forma podemos observar que a expansão idiomática de recursos nesse novo instrumento, não só foi impulsionado por transcrições, como diretamente influenciado por uma linguagem pianística.

Seu (Tárrega) desenvolvimento de um estilo melódico único no instrumento teve várias influências: principalmente o violão que ele tocava, criado pelo luthier Antonio de Torres, e a influência da música para piano do século 19, especificamente a de Frédéric Chopin. (SOPHISTER, 2011, p.2) ¹

¹ Original: His (Tárrega) development of a unique melodic style on the instrument has several points of influence: mainly that of the guitar he played, created by luthier Antonio de Torres, and the influence of the piano music of the 19th century, specifically that of Frédéric Chopin. (SOPHISTER, 2011 p.2)

Transcrições icônicas como as de Albéniz (1860 – 1909) revelaram um idiomatismo e uma adaptação de muito sucesso por se tratar de uma linhagem espanhola e a música nacionalista desse país possuir forte tradição violonística, assim como estilos únicos e característicos como o flamenco e as bulerías, que envolvem o violão como figura principal. Tudo isso influenciou diretamente o compositor, principalmente nesta obra que faz parte da Suíte Espanhola.

Rameau (1683 – 1764), Scarlatti (1685 – 1757) e Bach (1685 – 1750) foram alguns dos compositores mais transcritos do período barroco, principalmente as obras para cravo. Bach (Cravo Bem Temperado) e Rameau (Tratado de Harmonia, 1722) foram fundamentais para o desenvolvimento da música ocidental produzindo obras que exploraram a tonalidade de forma inédita até então e que se tornaram referência estrutural e harmônica até hoje (lembrando que J.S. Bach constantemente transcrevia suas obras de um instrumento para outro, ou de outros compositores para órgão, cravo etc.). No violão também fazem parte do repertório por serem extensivamente transcritas, de forma bem-sucedida, tanto para um quanto para dois violões.

Tárrega, com o intuito de enriquecer o repertório violonístico, compôs e transcreveu várias obras para violão, entre elas algumas dos compositores Bach, Haydn, Mozart, Chopin, Beethoven, Schumann, e de seus contemporâneos, Albéniz e Granados. Suas transcrições tornaram-se obras do repertório tradicional violonístico. (ALFONSO, 2017, p.262)

Villa-Lobos (1887 – 1959) e Marlos Nobre (1939 -), apesar de terem escrito para violão, possuem obras originais para piano e outras formações das quais realizaram também transcrições, mostrando assim interesse pelos recursos e pela sonoridade do violão, até mesmo em composições originais para outros instrumentos.

Na música tradicional e popular brasileira, a prática da transcrição é muito recorrente e o repertório migra dos mais diversos instrumentos para as mais diversas formações, e vice-versa. Lembrando que este é um repertório tocado hoje em dia tanto em rodas de choro quanto em salas de concerto.

O violão, assim como o piano, também é um instrumento harmônico, podendo executar linhas melódicas, o acompanhamento, os acordes, os baixos e a levada rítmica de uma música simultaneamente, permitindo a execução solista de obras que dependeriam originalmente até de mais instrumentos para se tocar. Com essa possibilidade instrumental polifônica, o processo

de transcrição de um repertório renascentista, barroco, clássico e romântico já conhecido e composto pelos grandes criadores de seus respectivos períodos, se tornou uma prática muito comum.

Apesar de novos recursos, o violão Torres de 6 cordas possui uma extensão reduzida em comparação ao piano ou ao alaúde. São soluções como a inversão de acordes, o uso de harmônicos para expansão de registro sonoro, transposições de linhas melódicas, junto a uma maior sustentação sonora das notas, que resolvem alguns dos problemas na adaptação de músicas originalmente escritas para instrumentos de maior extensão. Outra solução instrumental que o violão proporciona e que é muito utilizada em transcrições e arranjos é a scordatura, que consiste na ampliação da tessitura devido à possibilidade de uma afinação facilmente ajustável, que ficou cada vez mais precisa devido aos novos mecanismos e a nova estrutura do violão Torres, que se estabeleceu como uma construção referencial até hoje.

Abaixo, uma tabela contendo as soluções instrumentais e musicais comuns na adaptação para o violão:

Quadro 1: Soluções Instrumentais

Soluções Instrumentais:	Scordatura
	Campanella
	Harmônicos
	Ligados

Quadro 2: Soluções Musicais

Soluções Musicais:	Transposição Melódica (Adaptação em 8vas)
	Transposição Tonal
	Inversão de Acordes / Omissão de Notas Repetidas
	Tremolo

1.2 BREVES EXEMPLOS NA LITERATURA DAS TRANSCRIÇÕES

A prática da transcrição na área da música instrumental é algo muito comum e que atravessa os séculos. Podemos constatar através de vários exemplos que em todos os períodos da história da música, uma obra quando obtinha destaque ou era de simples vontade do intérprete, transitava por vários instrumentos e até várias formações distintas.

No caso do violão e seus antecessores, os exemplos no repertório de músicas transpostas para os instrumentos são abundantes. Por exemplo, “The Song of Compostela” (*Dum Pater Familias*), faz parte de uma enciclopédia litúrgica (*Codex Calixtinus*) do século XII que possui um dos mais antigos registros de música polifônica feitas pelo homem. A mesma coisa acontece com “Green Sleeves”, “Mille Regretz”, etc. músicas que tem sua primeira concepção como formação vocal, mas são frequentemente interpretadas ao violão.

Em um outro momento, como no período clássico/romântico, era muito comum os grandes compositores violonistas (como Sor, Aguado, Giuliani, Arcas, dentre outros), além de suas criações originais para o instrumento, realizarem transcrições de óperas ou obras orquestrais que tinham grande repercussão na época. Isso ajudou a trazer para o violão o lirismo do estilo galante e o humor extravagante da ópera italiana, por exemplo.

Com as transcrições, os arranjos e o desenvolvimento de temas de outros compositores, vemos a natural necessidade de adaptar o texto e a música aos recursos do violão, que é um instrumento polifônico, porém que dispõe de uma tessitura e recursos idiomáticos mais específicos. Temos como exemplo a “Fantasia sobre os temas de La Traviata” de Julian Arcas, ou mesmo as “Variações sobre um tema de Mozart” de Fernando Sor que utilizam do material musical primário através de uma ótica violonística que transpõe os efeitos da obra original para o instrumento.

A transcrição com mudança de meio fônico, procura além de trazer os efeitos da música em seu instrumento original, traduzir a simbologia, o caráter e os elementos musicais, respeitando as leis do sistema utilizado, seja o sistema tonal, as regras polifônicas de condução de vozes, a integridade contrapontística, a matemática serial, mantendo as estruturas formais e harmônicas das obras originais.

Muito embora, para além do que está escrito, é importante uma atenção cuidadosa, e que muitas vezes pode ser subjetiva, ao que está na entrelinha do resultado sonoro. A transposição do material análogo para um diferente instrumento implica alguns procedimentos teóricos semelhantes, porém uma aplicação técnica específica e distinta. O desafio está em

compreender o resultado musical e aplicar evocando este mesmo resultado através de outro instrumento, que funciona por meio de sua própria individualidade idiomática.

O professor e violonista Jodacil Damaceno define transcrição e arranjo:

[...] “na transcrição busca-se uma fidelidade em relação à obra original e, no arranjo, há um processo de criação, o arranjador trabalha com liberdade em relação ao original”. (DAMACENO apud ALFONSO, 2017, p.259)

O que pode tornar o processo da transposição algo não intuitivo é o fato de que nem sempre a maneira mais fácil ou cômoda de execução instrumental do texto é a maneira mais assertiva de reproduzir o resultado sonoro e musical, que pode estar latente na partitura escrita, porém se manifestar mais nitidamente pelo som durante a execução da peça.

Transcrever os efeitos sonoros e musicais, respeitando as regras do sistema proposto e ainda sim trabalhando com o idiomatismo do instrumento para o qual está se transpondo é uma equação que demanda além de conhecimento teórico, uma sensibilidade de percepção crítica, para a apropriação e recriação da música de maneira a não descaracterizar a obra, mas sim ressaltar seus atributos e principais elementos.

GLOEDEN (2008) comenta que não é toda peça para piano que pode ser transcrita com sucesso para outros instrumentos, a linguagem tem de possuir certas condições para possibilitar margem a uma transposição bem-sucedida.

Como observado pelo prof. Dr. Edelson Gloeden (USP) em seu artigo publicado pela ANPPOM, a obra original deve, por natureza, gerar a possibilidade de uma transcrição para a extensão e recursos do violão, na qual não se descaracterize o texto original.

Podemos observar na figura a seguir, os primeiros compassos de um exemplo de transcrição do repertório pianístico, mantendo o discurso e todas as notas presentes, omitindo apenas a redundante fundamental do acorde de F \sharp menor no 4 $^{\circ}$ compasso e fazendo as adaptações em oitavas para o violão.

Figura 1: comparação entre o original, Op.33 No.1 de Chopin, e a transcrição para violão feita por Francisco Tárrega.

Outra transcrição referencial, que se tornou parte do repertório do violão, é a de Astúrias (Suíte Espanhola) composta pelo espanhol Isaac Albéniz (1860 – 1909), feita por Andrés Segovia (1893 – 1987).

27

SUITE ESPAGNOLE

Nº V. ASTURIAS. (LEYENDA)

I. ALBÉNIZ.
Edición revisada y digitada por JUAN SALVAT.

ALLEGRO MA NON TROPPO

PIANO

ppp

marcato il canto

Figura 2: primeiros compassos da partitura de Asturias de Isaac Albéniz original para piano.

I. ALBÉNIZ
A S T U R I A S
 LEYENDA - PRELUDIO

Transcripción para guitarra de
 ANDRES SEGOVIA



Figura 3: transcrição da obra Astúrias de Isaac Albéniz realizada por Andrés Segovia para violão.

Nas figuras acima podemos comparar o texto original, e sua adaptação para o violão, o original na tonalidade de Sol menor e a transcrição em Mi menor.



Figura 4: compassos 17 ao 24 da composição original.

Figura 5: transcrição dos compassos 17 ao 24 por Andrés Segovia.

Nos compassos 17 ao 24 de *Astúrias*, percebemos um processo de transcrição no qual Segovia transpõe o texto original para violão, utilizando a adaptação por oitavas no que diz respeito à extensão do violão, mantendo a melodia e utilizando um recurso de preenchimento sonoro, no qual se divide ritmicamente o ostinato superior, original em semicolcheias, para tercinas de semicolcheias, mantendo o discurso original e gerando um efeito de tremolo/arpejo que provoca a sensação de continuidade sonora, técnica bastante explorada no violão, tanto em composições originais para o instrumento como em transcrições como essa.

Vemos então, através destes exemplos, algumas das soluções e procedimentos usados em transcrições de músicas originais para piano, que se tornaram parte do repertório violonístico, abordaremos a seguir, as transcrições temas deste trabalho através de uma análise mais detalhada por toda a música, apresentando considerações técnicas e musicais de cada uma.

CAPÍTULO II

ERNESTO NAZARETH E A TRANSCRIÇÃO DE ODEON PARA O VIOLÃO: ANTONIO SINÓPOLI E IVAN PASCHOITO

Ernesto Nazareth (1863 – 1934) é um dos poucos compositores brasileiros, e talvez o primeiro, a ter suas obras tocadas tanto por conjuntos populares em ambientes urbanos informais, quanto em salas de concerto por grandes solistas. Isso se deve em parte por sua formação clássica, bem como a grande influência das estruturas e do lirismo romântico de Frédéric Chopin, compositor que tinha como referência.

Nazareth é também um dos compositores brasileiros mais transcritos, além de influência direta para os grandes compositores da geração sucessora à sua, como Villa-Lobos, Francisco Mignone, dentre outros. Para o violão, músicas como Odeon, Brejeiro, Escorregando, Confissões, Escovado, Apanhei-te Cavaquinho, Turbilhão de Beijos e Coração que Sente foram transcritas por grandes intérpretes como Geraldo Ribeiro, Dilermando Reis, Sérgio Assad e Raphael Rabello.

A seguir faremos uma análise crítica comparativa entre duas transcrições da composição Odeon (1909-1910) de Ernesto Nazareth, com propostas, resultados e soluções distintas, de maneira a provocar uma reflexão musical e instrumental do processo de adaptação para o violão. As transcrições são de Antonio Sinópoli, a primeira transcrição da obra, tradicional ao violão, em Mi menor, e a de Ivan Paschoito, uma transcrição mais recente, com um olhar mais musicológico buscando os efeitos da música original, na tonalidade de Dó# menor.

2.1 Transcrição da obra Odeon de Ernesto Nazareth realizada por Antonio Sinópoli

2.1.1 Considerações técnicas:

Na seção A, a transposição da tonalidade original de Dó# menor é feita para Mi menor, utilizando das cordas soltas do instrumento como recurso idiomático, como por exemplo, os primeiros três compassos nos quais as cordas Sol e Si são usadas como notas integrantes das tríades de Mi menor com baixo em Sol, Mi 7 com baixo em Ré, Lá menor com baixo em Dó e Mi 7 com baixo em Si, neste momento todas as notas do original são mantidas em sua posição

inicial, com exceção do primeiro acorde, Mi menor com baixo em Sol, em que as notas Sol e Si são apresentadas em outra região.

Nos compassos 5, 6 e 7 o movimento oblíquo da nota da ponta dos acordes é mantido usando a primeira corda solta, assim como o fraseado (escala/arpejo) do oitavo compasso. Nestes mesmos compassos 5, 6 e 7 a disposição das notas dos acordes não é alterada, na escrita original aparecem alternadamente acordes com 2 e 3 notas na mão direita, na transcrição se opta por manter apenas 2 notas nesta sequência de acordes, mantendo, porém, o mesmo efeito e o mesmo sentido musical.

Nos Compassos 9, 10, 11, o padrão de três notas por acorde, na mão direita, do original é mantido e apenas no compasso 12 o número de notas é reduzido a 2, isso levando em conta apenas a vozes superiores, a movimentação descendente, assim como a linha dos baixos é mantida sem alterações.

Nos compassos 13, 14 e 15 a cadência que encerra a seção A é apresentada com todas as notas presentes no original, sem alterar a disposição das notas, com exceção do último acorde de dominante, Si Maior na transcrição e no original Sol#7, no qual das quatro vozes, com o baixo incluso, são apresentadas três. Nessa mesma passagem, os baixos que aparecem no primeiro, e repetidamente, no último tempo da sincopa, na transcrição são apresentados apenas no primeiro tempo de cada sincopa.

Na seção B da música, logo de início, o primeiro gesto musical, ainda na anacruse, constitui um ornamento melódico que se caracteriza como um motivo musical, a partir do momento em que percebemos o seu uso recorrente nessa seção como parte fundamental da melodia. Esse ornamento melódico, que já é escrito com um ligado, é naturalmente incorporado na linguagem violonística. Há uma alteração da quantidade de notas para a acomodação do gesto em uma única corda do violão, o ornamento original, o primeiro que aparece nessa seção, ainda na anacruse, sai na nota Si, passa pelo Ré# e chega no Dó#, na transcrição o mesmo ornamento aparece como uma bordadura saindo de nota Mi, liga com Ré e volta para a nota Mi. Essa fórmula é mantida para todos os outros ligados recorrentes dessa seção.

Na primeira parte dessa seção B, na partitura original, há mais notas na mão esquerda do que na direita, na transcrição, Sinópoli completa os acordes numa região superior (sincopa) deixando assim os baixos de apenas uma nota livres para fazer o plano inferior (colcheia). Na segunda parte da seção B, os baixos que se repetem, são mantidos apenas no primeiro tempo da sincopa.

Na parte C da música, um trio, as vozes superiores são mantidas durante toda a seção. Os baixos que estão escritos em colcheias pontuadas e semicolcheias, mantendo um padrão

rítmico, são transcritos nos primeiros compassos, já em alguns outros, os baixos aparecem de maneira reduzida, apenas no primeiro tempo. O gesto e o sentido musical são transmitidos através da escrita sempre em semicolcheias, completando a divisão métrica e rítmica da música.

No arpejo seguido de escala, ao final dessa seção, é utilizado o efeito de campanella para construir o acorde de Sol com baixo em Si, no primeiro compasso da casa 2 da repetição, as cordas soltas são usadas para a realização de um grande salto de posição em um fraseado que abrange três oitavas.

2.1.2 Considerações musicais:

Na transcrição de Sinópoli percebemos logo uma maneira tradicional de se fazer soar bem o violão, mantendo a seção A de Odeon livre e idiomática, utilizando os baixos (bordões) para guiar a melodia e cordas soltas para completar o acompanhamento sempre que possível.

The image displays two musical notations for the same piece. The upper notation is a piano score for 'Piano', featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes the markings 'gingando' and 'mf'. The lower notation is a guitar transcription by Antonio Sinópoli, marked 'ADAGIO' and 'mf', with a capo on the 4th fret (C.4) and various fingering numbers (1, 2, 3, 4) indicated below the notes.

Figura 6: Tema da seção A da música, na versão original para piano, e na transcrição de Sinópoli.

Alguns gestos, como o ornamento-motivo da seção B são mantidos e transformados em bordaduras obtidas através de ligados.

Figura 7: Início da seção B da música, na versão original para piano, e na transcrição de Sinópoli.

Na seção C (trio) o padrão rítmico dos baixos é alterado em alguns momentos para maior fluidez das passagens e montagem dos acordes. Apesar da facilidade idiomática promovida pela tonalidade de Mi menor na primeira seção da música, essa terceira parte demanda bastante o uso da pestana. A simplificação da linha dos baixos, a nosso ver, compromete um pouco do efeito e do contraponto rítmico presente na independência das mãos na escrita da música original para piano.

Figura 8: Os quatro primeiros compassos da seção C (Trio) na versão original para piano e na transcrição reduzida de Sinópoli.

2.2 Transcrição da obra Odeon de Ernesto Nazareth realizada por Ivan Paschoito

2.2.1 Considerações técnicas:

A transcrição de Ivan Paschoito mantém a tonalidade original da peça em Dó# menor e, por isso, mas não só, percebemos logo de início sua preocupação em trazer os efeitos musicais do original através da preservação da altura e proporção da melodia. Em razão desta tonalidade, essa transcrição recorre à utilização de pestanas abundantes em sua primeira seção, sendo esse procedimento idiomático suavizado em função do planejamento interpretativo e expressivo para com a música ao longo de seu discurso, conforme veremos.

Na seção A percebemos que a melodia é mantida como na versão original para piano, e a partir do 5º compasso, as notas do acompanhamento são reorganizadas em diferentes oitavas, de modo que a melodia consegue prosseguir sem intercâmbios de altura, mas o acompanhamento é resolvido de forma a se acomodar às pestanas. Percebemos esse padrão até o final dessa seção. Nos compassos 13, 14, 15 e 16 podemos ter um nítido exemplo da preservação do efeito original, mas que no violão provoca grandes saltos em meio ao fraseado melódico e pestanas em posições altas do instrumento na IX casa.

Na seção B, o idiomatismo das pestanas também é bastante explorado, mas nota-se que, a partir de então, o eixo tonal no qual se localiza o discurso assume maior brilho em função da referência das cordas soltas, revelando um resultado musical naturalmente mais sonoro, ao passo que as outras versões em E menor tendem a escurecer tal sonoridade gradualmente. Nesta tonalidade, percebemos a supressão do ornamento melódico recorrente e característico desta parte em forma de cambiata no piano e em forma de bordadura quando transposto ao violão por outros transcritores ex.: Sinópoli, Rabello, Nogueira. Este gesto que traz em anacruse a inflexão melódica do tema da seção B, é ao invés de ornamental, produzindo um fraseado de três notas, uma sequência de semicolcheias com as duas principais notas da melodia. Padrão que é mantido durante todas as recorrências desta célula.

A fórmula rítmica da seção B é mantida como na versão original para piano, sincopas contra sincopas e sincopas contra colcheias, e é nítida a intenção da busca análoga tanto do efeito musical quanto da organização gráfica na partitura.

Na seção C (trio), são utilizadas as cordas soltas do instrumento de maneira mais sistemática. A corda Si solta configura o gesto melódico e rítmico que dá origem ao tema desta última seção e é utilizada nos primeiros compassos assiduamente. Na casa 2 desta parte, arpejo

de Mi Maior seguido de escala, é usado o efeito da campanella ao aproveitar das cordas Si e Mi soltas para o salto de posição da I à VII.

2.2.2 Considerações musicais:

Na transcrição de Ivan Paschoito, algumas partes do texto musical são modificadas para se obter um efeito análogo ao original. Alguns padrões nos acordes do acompanhamento são estabelecidos de forma que o discurso continue com o mesmo sentido no violão. Também a quantidade de notas é reduzida e organizada em 5as e 6as.

The image shows two musical staves. The top staff is for Piano, and the bottom staff is for Violão. Both are in 2/4 time and D major. The Piano part starts with a whole rest, then a series of chords. The Violão part starts with a whole rest, then a series of chords with fingering numbers (3, 2, 4, 3, 2, 4) and dynamic markings (mf, gingando). The Violão part also includes a tempo marking (♩ = ca. 80) and a section marker (S).

Figura 9: Os dois primeiros compassos na versão original para piano de Ernesto Nazareth e na transcrição de Paschoito.

Notemos que a partitura do piano mostra já em seu início uma sutil variação de textura quanto aos acordes do acompanhamento, tendo o primeiro acorde, quatro notas e em seguida o segundo com três notas. Isso representa algo comum na obra em sua versão original, fato que não prejudica a relação de planos uma vez que o piano tem como ponto de partida a independência das mãos e independência de pesos e consequente clareza. Já a partitura de Paschoito mostra o acompanhamento uniformizado em duas notas apenas. Conforme veremos no decorrer desta análise, esta proposição de duas notas será mantida quase que predominantemente. Tal opção mostra uma abordagem mais objetiva do autor ao não recorrer aos sempre conhecidos dobramentos e com isso deixando sua escrita mais leve.

O próximo exemplo comenta o procedimento de Paschoito de deixar a melodia ‘atravessar’ as notas do acompanhamento. Notemos a inversão intervalar dos acordes em relação à versão para piano, favorecendo o contraponto e a integridade da melodia no violão. Curioso também é que esta manutenção dos intervalos relativamente distantes, de 5ª. e 6ª., atende não somente a questão de espaço para a inserção melódica de Paschoito, auxiliando também, desde sempre, a clareza do resultado musical.

Figura 10: Exemplo compassos 4 e 5.

Na reexposição do tema na seção A da música, compasso 9, Ivan Paschoito opta em continuar com a melodia na oitava superior, enquanto o original retorna à mesma região do início da peça. Tal procedimento lança luz também a um cuidado pela variação ao invés da simples repetição, e é também um indício do olhar de Paschoito para fora da normalidade das versões violonísticas, que sempre prezam pela repetição.

Figura 11: Exemplo compassos 9 e 10.

Esta abordagem inclinada à variação ao invés da repetição está maciçamente presente nas obras de Beethoven e muitos outros, a exemplo da coletânea que Arnold Schoenberg faz para a confecção de seu livro “Fundamentos da Composição Musical”.

Na seção B da música, é alterada a escrita ornamental motívica e inflexiva do tema, e substituída por uma redução mais fluida e violonística, usando a pestana e apenas as principais notas da melodia. Percebemos também, em contrapartida a essa alteração, a preservação polifônica e de independência rítmica entre as duas pautas do sistema do piano, evidenciando visualmente na transcrição para violão uma grafia bem parecida à original.

The image displays two musical systems. The upper system is a piano score with a treble clef and a bass clef. It features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and an expressive character (*espress.*). The lower system is a guitar transcription of the same passage, showing fret numbers in brackets above the staff: [IV], II⁴, and [III]. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The transcription is also marked with a forte dynamic (*f*) and an expressive character (*espressivo*).

Figura 12: exemplos da seção B, versão original e transcrição de Paschoito.

Já na terceira parte (Trio), Ivan Paschoito “abre” a sonoridade da música ao violão com o efeito mais explorado das cordas soltas, provocando maior reverberação harmônica natural do instrumento. A tonalidade original mantida nesta transcrição contribui para a fluidez desta seção que acontece quase que integralmente na primeira posição e com movimentos mais econômicos. O padrão de divisão rítmica dos baixos é preservado sem alterações.

Ao decorrer desta terceira parte, percebemos uma escolha reduzida das notas dos acordes que são tocados pela mão direita ao piano.

The image displays two musical staves. The upper staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, featuring a series of chords and a bass line. The lower staff is a single melodic line in treble clef, showing a sequence of notes with various fingerings (e.g., 4, 3, 4, 2, 1, 2, 4, 2) and articulation marks (e.g., accents, slurs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Figura 13: Exemplo da seção C (Trio), compassos 46 a 48, na versão original e na transcrição de Paschoito.

O padrão de duas notas apresentadas no início pelo original é mantido, porém quando entram as três notas superiores, que permanecem até o final, a transcrição de Paschoito segue com apenas duas. Estas duas notas escolhidas dentre as três presentes no original configuram intervalos de 5as e 6as fazendo consonância ao padrão realizado também na seção A.

CONCLUSÃO

Guiados pelo objetivo de não apenas realizar uma mera análise comparativa das transcrições, mas de também, entender como pode funcionar os processos de adaptação instrumental, percebemos que há algumas fórmulas recorrentes e que podem ser utilizadas na transposição do material musical para o violão, mesmo esta obra tendo sido escrita originalmente para outro, neste caso, o piano.

Estas fórmulas (construção dos acordes utilizando cordas soltas ou pestanas, padrões de digitação, inversões dos acordes ou agrupamento em sextas, arpejos etc.) decorrentes dos caminhos musicais dentro do sistema tonal, encontram soluções no idiomatismo do instrumento e observamos aqui algumas destas soluções, em duas tonalidades distintas da música Odeon de Ernesto Nazareth ao violão.

A primeira transcrição, de Antonio Sinópoli, é a tradicional e recorrente adaptação em Mi menor, uma tonalidade muito comum no instrumento, de fácil escrita e grande ressonância devido à afinação das cordas soltas. Foi por muito tempo a referência de transcrição desta música para outros violonistas como Paulinho Nogueira, Raphael Rabello, o professor de violão clássico do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí, Edson Lopes, é também um exemplo de quem tem publicado uma transcrição que é na verdade uma revisão de Sinópoli como ele mesmo especifica no título, com apenas algumas poucas alterações. O professor Jodacil Damaceno (1929 – 2010) é outro que também possui uma transcrição, em Mi menor, desta mesma música para dois violões. Percebemos que é uma transcrição efetiva e funcional, mas que se tornou um paradigma, por assim dizer, no qual praticamente todas as versões publicadas para violão desta música estão na tonalidade de Mi menor.

Notamos assim, além de um olhar mais crítico e musicológico de Ivan Paschoito, uma utilização consciente destas fórmulas na proposta de resgatar e trazer para o violão alguns dos efeitos musicais da composição original, porém também dialogando com a própria transcrição e com o instrumento para qual foi transposto. Criando assim padrões instrumentais e trazendo uma escrita coerente, na tonalidade de Dó# menor.

Com este trabalho pudemos perceber que a tonalidade não deve ser algum tipo de limite e o instrumento permite um alto rendimento em diversos contextos tonais, em que as mesmas fórmulas para a solução dos problemas oriundos da transposição podem ser aplicadas de maneiras e em contextos distintos para tornar o texto musical idiomático e funcional.

ANEXOS

Anexo A, partitura original de Odeon para piano, Ernesto Nazareth:

Revisado com o manuscrito
autógrafo presente na
Biblioteca Nacional

Odeon

Tango Brasileiro

Ernesto Nazareth
1910

Piano

gingando
mf

sec.

1. *somentepara
acabar* 2.

Fine

2

Odeon

19 *espress.*
f *sempre sec.*

23 *dim.*

27 *espress.*
f *sempre sec.*

30 *dim.*

33 1. 2. segue Trio
D.S. al Coda

Odeon

3

37 Trio

ff *com brilho* *menos* *ff*

42

mimoso

46

50 1.

f erit.

53 2.

8va *D.S. al Fine*

Anexo B, transcrição de Odeon para violão, por Antonio Sinópoli:

Al culto y viejo amigo Serafin Galan Deheza

ODEON

DANZA BRASILEIRA

Arreglo para guitarra
por ANTONIO SINÓPOLI

Música de
E. NAZARETH

ADAGIO

B.A. 7433

RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires. Unicos editores para todos los paises.
Todos los derechos de edición, reproducción, traducción y arreglo están reservados.

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten systems of notation. The first system includes first and second endings, with the first ending marked '1.' and the second ending marked '2.'. The second system contains the instruction 'al § hasta el ♪ y salta a la casilla 2ª' and a section labeled 'Para Final' and 'Para Seguir'. The subsequent systems (3-10) are primarily composed of sixteenth-note patterns and chords, with various fingering numbers (1-4) and breath marks (b) indicated. The score concludes with the instruction 'Del § al Final'.

1.
2.
C.3 C.2
C.3 C.3
al § hasta el ♪ y salta a la casilla 2ª
Para Final Para Seguir
C.3
C.3
C.5 C.3 C.7
C.5 C.4 C.3
1.
2.
C.7 C.7
Del § al Final

Anexo C, transcrição de Odeon para violão, de Ivan Paschoito:

Dedicado à distinta empresa Zambelli & Cia

7

Odeon

(tango - 1910)

Arranjo de
Ivan Paschoito
(2/38-rev. 1/08)

Música de
Ernesto Nazareth
(1863-1934)

♩ = ca. 80)

Violão

mf *gingando*

IV⁵ II⁵

II⁴ IV IV⁴ II³

[III] IV *secco*

[IV] II

V³ IX

8

[IX] IV [IV] II⁴

Fine

f espressivo *sempre secco*

dim. ⑥ ⑤

f espressivo

sempre secco

dim. ⑥

IX³ *D.S. al Coda* Θ *Coda*

Trio

ff brillante *meno*

ff

delicato

ff

f rit.

VII VII VII VI VII

[VII] IX³ *D.S. al Fine*

REFERÊNCIAS

- ALFONSO, Sandra Mara: Jodacil Damaceno e seu legado para o violão brasileiro: A prática de um professor, 2017. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, 2017.
- GLOEDEN, Edelson: Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas. ANPPOM, revista OPUS v.14 n.2 de 2008.
- NAZARETH, Ernesto. Todas as obras de Nazareth disponíveis em: <www.ernestonazareth.com.br> Acesso em: 2021/2022.
- NAZARETH, Ernesto: Odeon revisado com o manuscrito autógrafo presente na Biblioteca Nacional. Edição Luciana Requião e Monica Leme, revisão de Alexandre Dias, 2008.
- PASCHOITO, Ivan: Ernesto Nazareth em Boa Companhia: Arranjos para Violão solo de Ivan Paschoito. editora Ricordi Brasileira, primeira transcrição (Odeon) 1998 e revisão/publicação 2008. Álbum de partituras.
- SCHOENBERG, Arnold: Fundamentals of Musical Composition. 1948. Editora Edusp (1996).
- SEGÓVIA, Andrés: Albéniz-Astúrias, Editora Max Eschig (ano não confirmado), 1 partitura.
- SINÓPOLI, Antonio: Odeon de Ernesto Nazareth. Editora Ricordi (ano desconhecido e não confirmado pela editora), 1 partitura.
- SOPHISTER, Junior: Dissertation, Tárrega's Transcriptions of Chopin for Guitar, and their Influence on his Own Compositions. Abril 2011.
- TÁRREGA, Francisco: Chopin-Op.33 No.1, Violão. Editora Max Eschig (ano não confirmado), 1 partitura.