

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-graduação em Música

Michel Barboza Maciel

**PROJETO TRANSCRITIVO DA *SUÍTE OP.14* DE BÉLA BARTÓK PARA DOIS VIOLÕES: a
tradutologia como base para repensar as possibilidades instrumentais**

Belo Horizonte
2024

Michel Barboza Maciel

**PROJETO TRANSCRITIVO DA *SUÍTE OP.14* DE BÉLA BARTÓK PARA DOIS VIOLÕES: a
tradutologia como base para repensar as possibilidades instrumentais**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Dr. Flavio Barbeitas (UFMG)

Belo Horizonte
2024

Maciel, Michel Barboza.

M152p

Projeto transcritivo da Suíte op.14 de Béla Bartók para dois violões [recurso eletrônico] : a tradutologia como base para repensar as possibilidades instrumentais / Michel Barboza Maciel. - 2024.

1 recurso online (211 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Referências: f. 164-168.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 2. Bartók, Béla, 1881-1945. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 787.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Michel Barboza Maciel**, em 24 de setembro de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Guilherme Paoliello
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas, Professor do Magistério Superior**, em 07/10/2024, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Paoliello, Usuário Externo**, em 07/10/2024, às 13:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Vasconcelos Barbosa, Presidente de comissão**, em 07/10/2024, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 08/10/2024, às 08:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Melo Vale, Usuário Externo**, em 09/10/2024, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3547719** e o código CRC **FC25AF9D**.

Referência: Processo nº 23072.249634/2024-04

SEI nº 3547719

Aos meus pais, José Maciel e Mariza Maria Mendes Barboza, por todo amor, dedicação e suporte ao longo de toda minha vida.

Às minhas amadas filhas, Gabriela e Liz, que mudaram minha perspectiva de vida e me inspiram a ser uma pessoa melhor a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Flávio Barbeitas, manifesto minha profunda gratidão pelas valiosas orientações, cuja atenção e enriquecimento constante foram indispensáveis, pelo incentivo contínuo e pela amizade ao longo de todo o percurso do doutorado.

Ao Guilherme Vincens, grande amigo e parceiro no Duo Vincens Maciel, por toda força, disponibilidade e generosidade.

À Adriana Abid, mãe de minhas filhas e ex-companheira, pela dedicação e apoio ao longo dos anos, especialmente no início deste doutorado.

Aos meus irmãos, Alan, Priscila e Michelle, pelos momentos de amor, carinho e alegria.

Por tornarem possível toda minha trajetória como violonista, aos meus principais professores de instrumento, José Maciel, Henrique Pinto (in memoriam) e Gisela Nogueira.

À Sâmia Cardoso, pelo amor, carinho, compreensão, e pelos inestimáveis momentos de incentivo que foram essenciais para a conclusão deste trabalho.

Aos meus queridos e inúmeros amigos, que tornaram essa jornada mais leve.

A todos os professores e colegas do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG que tive a oportunidade de conviver durante o curso, por todo enriquecimento e troca de conhecimento.

Aos colegas do Departamento de Instrumento e Canto da UFMG, especialmente da área de Violão (Fernando Araújo e Flávio Barbeitas) e todos da Música Popular, por proporcionarem o tempo e a tranquilidade para que eu pudesse dedicar-me a esta pesquisa.

Aos professores Fernando Araújo, Rogério Vasconcelos, Victor Vale e Guilherme Paoliello, por aceitarem fazerem parte da banca examinadora de defesa desta tese.

RESUMO

Esta tese, partindo do pressuposto de que a prática transcritiva é fundamental para a expansão do repertório do violão, especialmente pela adaptação de obras originalmente escritas para piano, investiga a transcrição musical como uma forma de tradução e explora as suas interseções entre com a tradução literária, valendo-se de conceitos como fidelidade, intertextualidade, códigos culturais, intraduzibilidade de textos poéticos, interpretação dinâmica e tradução criativa, conforme discutidos por estudiosos como Susan Bassnett, Lúri Lotman, Hans-Georg Gadamer e Haroldo de Campos. O foco central do trabalho é a elaboração de uma transcrição para dois violões da *Suíte op.14* para piano do compositor húngaro Béla Bartók. A pesquisa inclui uma análise da biografia de Bartók, bem como do contexto histórico e estético que influenciou a criação da obra. O processo transcritivo se fundamenta na interpretação e recriação dos signos musicais, utilizando elementos específicos da formação instrumental de destino de maneira criteriosa e criativa. Embora esses elementos possam se distanciar da literalidade do texto original, o objetivo é justamente recriar esses signos no novo contexto instrumental, ressignificando as expressividades musicais. A análise da transcrição para dois violões da *Sonata op.22* de Alberto Ginastera por Sérgio Assad nos serviu de base para o processo transcritivo abordado neste trabalho. Nessa análise, examinamos a gênese da obra, as influências e o estilo do compositor, além dos recursos usados por Assad para recriar expressividades e signos musicais. A tese propõe um modelo teórico-prático para a transcrição musical, argumentando que, similarmente à tradução literária, a transcrição pode revelar novas dimensões artísticas e interpretativas da obra original, enriquecendo e diversificando o repertório de violão. Ao final, apresenta-se a transcrição completa para dois violões da *Suíte op.14*, acompanhada de uma análise crítica que visa consolidar a abordagem teórica proposta.

Palavras-chave: Transcrição Musical. Tradução Literária. Duo de violões. Béla Bartók. Projeto tradutório e transcritivo.

ABSTRACT

This thesis, based on the premise that transcription practice is fundamental for expanding the guitar repertoire, especially through the adaptation of works originally written for piano, investigates musical transcription as a form of translation and explores its intersections with literary translation. It employs concepts such as fidelity, intertextuality, cultural codes, the untranslatability of poetic texts, dynamic interpretation, and creative translation, as discussed by scholars such as Susan Bassnett, Yuri Lotman, Hans-Georg Gadamer, and Haroldo de Campos. The central focus of the work is the creation of a transcription for two guitars of the Suite op.14 for piano by Hungarian composer Béla Bartók. The research includes an analysis of Bartók's biography, as well as the historical and aesthetic context that influenced the creation of the work. The transcription process is based on the interpretation and recreation of musical signs, using specific elements of the target instrumental formation in a careful and creative manner. Although these elements may diverge from the literalness of the original text, the aim is precisely to recreate these signs in the new instrumental context, re-signifying the musical expressiveness. The analysis of the transcription for two guitars of Alberto Ginastera's Sonata op.22 by Sérgio Assad served as the basis for the transcription process discussed in this work. In this analysis, we examine the genesis of the work, the influences and style of the composer, as well as the resources used by Assad to recreate expressiveness and musical signs. The thesis proposes a theoretical-practical model for musical transcription, arguing that, similar to literary translation, transcription can reveal new artistic and interpretative dimensions of the original work, enriching and diversifying the guitar repertoire. In the end, the complete transcription for two guitars of the *Suite op.14* is presented, accompanied by a critical analysis that aims to consolidate the proposed theoretical approach.

Keywords: Musical Transcription. Literary Translation. Guitar Duo. Béla Bartók. Translation and transcriptive project.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Transcrição de Bartók de uma melodia folclórica turca	29
Figura 2: Quarteto de Cordas N°1, op.7 de Bártok	32
Figura 3: Primeiros compassos do <i>Allegro Bárbaro</i> de Bártok (Acompanhamento em blocos de acordes)	32
Figura 4: Primeiros compassos da <i>Dança n°1</i> de Bártok (ritmo assimétrico 4+2+3)	33
Figura 5: Melodia principal no modo lídio – Mov.I, <i>Suíte op.14</i> de Bártok (c.1-12)	39
Figura 6: Modo Dó Lídio	39
Figura 7: Primeiros compassos do Mov.1 da <i>Sinfonia Fausto</i> , de Franz Liszt – Tema construído com arpejos de tríades aumentadas	40
Figura 8: Tema inicial do Mov.2 da <i>Suíte op.14</i> de Bartók: tríades aumentadas em arpejos	40
Figura 9: Escala baseada em sistema intervalar presente em práticas musicais árabes: tons inteiros intercalados com semitons	43
Figura 10: Mov.3 <i>Suíte op.14</i> de Bártok- Comp.26-29: Melodia baseada em sistema escalar presente em práticas musicais árabes	43
Figura 11: Mov.IV da <i>Suíte op.14</i> de Bártok (c.6-13): Melodia embutida em blocos de acordes e a nota de Sib, contrastada com a nota Si natural	44
Figura 12: Mov.I da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-12): articulação melódica composta por movimentos orgânicos	67
Figura 13: Mov.I da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.63-80): movimentos distintos das mãos, agilidade natural/orgânica	68
Figura 14: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.57-65): Movimentos rápidos e alternados das duas mãos “martelando” as teclas do piano	69
Figura 15: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.104-113): movimentos com o mesmo desenho mecânico nas duas mãos	70
Figura 16: Ilustração da extensão do piano e do violão	71
Figura 17: Mov.I da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.105-116): tessitura maior que o violão pode alcançar	72
Figura 18: Dois últimos sistemas do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók: extensão de frase superior a 5 oitavas	73
Figura 19: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> (c.131-134): Notas graves e agudas dobradas em oitavas fora da extensão do violão	74

Figura 20: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.14-21): motivos melódicos repetidos subsequentemente em três oitavas diferentes	75
Figura 21: Início do Mov.I da <i>Suíte op.14</i> de Bartók: Acompanhamento rítmico em Sib maior.....	75
Figura 22: Mov.1 da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.72-80)	76
Figura 23: - Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.109-113): frase dobrada em oitavas fora dos limites da extensão do violão	77
Figura 24: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.89-93): Motivo melódico e rítmico evocando música tribal e a profundidade dos baixos como uma espécie de acompanhamento de tambor	78
Figura 25: Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c.1-4): Dobramento de 8vas	88
Figura 26: Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c.1-5): Utilização de <i>scordatura</i> , além da inclusão (na gravação) de efeitos percussivos nas notas graves em destaque	88
Figura 27: Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c.30-33): Nota Si grave tocada energeticamente (alusão a sonoridade percussiva) e o intervalo de 4ª aum. descendente (Si-Fá), gerando uma massa sonora que nos remete a uma sensação de distorção na afinação	90
Figura 28: Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c.30-33): Na gravação houve a inclusão de efeitos percussivos nas notas graves circuladas, além de um recurso (<i>bend</i>) para distorcer levemente a nota Fá no intervalo de 4ª aum. descendente (Si-Fá) em destaque	90
Figura 29: Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c.46-49): Articulação da frase com ligaduras de expressão a cada quatro semicolcheias	91
Figura 30: Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c.46-49): Reestruturação da articulação através de ligados da mão esquerda e alteração de oitava na nota Fá sustenido	91
Figura 31: Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c. 50–55): O trinado liga a frase anterior (forte e agressiva) à melodia delicada do compasso 52	92
Figura 32: Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da <i>Sonata Op.22</i> de A. Ginastera (c.50-55): Em destaque o trinado (reduzido em relação ao original) no Violão 2 e a melodia tocada em <i>pizzicato</i> na gravação	92
Figura 33: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> para piano de Ginastera (c.1-4): Compassos alternados (binário e ternário) e o movimento do sapateado do <i>Malambo</i> em semicolcheias rápidas .	93
Figura 34: <i>Danzas Argentinas – Danza del Viejo Boyero</i> (cc. 79 – 83): arpejo com as seis notas das cordas soltas do violão	94
Figura 35: <i>Malambo</i> , de A. Ginastera (c.1-4): <i>Guitar Chord</i>	94

Figura 36: Mov.II da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c. 109 – 110): <i>Guitar Chord</i>	95
Figura 37: Mov.II da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c. 185 – 187): <i>Guitar Chord</i>	95
Figura 38: Mov.I da <i>Sonata op.47</i> para violão de Ginastera (c.1): <i>Guitar Chord</i>	96
Figura 39: Final do Mov.1 da <i>Sonata op.47</i> para violão de Ginastera: <i>Guitar Chord</i>	96
Figura 40: Mov.II da <i>Sonata op.22</i> para piano de Ginastera (c.1-4): série de doze sons	97
Figura 41: Mov.II da <i>Sonata op.47</i> para violão (c.9-18): série de doze sons	97
Figura 42: Mov.IV da <i>Sonata op.47</i> para violão de Ginastera (c.1-3): <i>Malambo</i> com a presença de rasgueados e efeitos percussivos	98
Figura 43: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> para piano de Ginastera (c.171-179): compreensão subjetiva dos elementos característicos do acompanhamento do violão no <i>malambo</i>	99
Figura 44: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.1-17): Escalas ascendentes que formam um padrão no <i>ostinato</i>	100
Figura 45: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.131-140): Padrão rítmico no segundo violão com a corda Lá solta	101
Figura 46: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.1-15): Afinação da sexta corda em Si permite que os signos das escalas ascendentes sejam mantidos. Alternância das frases entre os violões	102
Figura 47: Primeiros compassos do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (texto original acima e transcrição abaixo): Notas em destaque (na transcrição) com toque sem unha (polpa do dedo) e abafadas na mão esquerda	103
Figura 48: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.12-23): momento que acontecerá a inversão de vozes na transcrição e a inserção de um recurso técnico de abafamento das notas agudas	104
Figura 49: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.15-25): Inversão das vozes entre os violões e inserção do toque sem unha e abafamento com a mão esquerda	105
Figura 50: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.24-29): Sequência de notas Mi em três oitavas diferentes em direção à região aguda	106
Figura 51: Transcrição da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.24-27): Adaptação para transportar a ideia do movimento em direção a região aguda, substituindo o segundo Mi, pela nota Si	107
Figura 52: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.26): Partitura (à esquerda) ao lado da versão final (à direita) registrada na gravação do Duo Assad	107
Figura 53: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.24-35): acompanhamento rítmico do <i>malambo</i> realizado em blocos de acordes no piano	108
Figura 54: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.26-35): Acompanhamento violão realizado com rasgueados, abafamentos e efeitos percussivos	109

Figura 55: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.27-30): acordes abafados	110
Figura 56: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.75-84): repetição da nota Si em três oitavas diferentes com motivos melódicos e rítmicos que preparam a volta do tema inicial	110
Figura 57: Transcrição do Mov. IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.71-85): Organização dos motivos rítmicos e melódicos com a separação das vozes	111
Figura 58: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.75-84): Marcação das notas que foram separadas e organizadas na voz do primeiro violão da transcrição	112
Figura 59: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.102-109): Acordes circulados tocados em bloco e melodias oitavadas em quatro vozes	112
Figura 60: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.101-110): Acordes circulados tocados em arpejo com a polpa do polegar e abafados, e melodias com vozes reduzidas dentro dos quadrados	113
Figura 61: Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.122-131): Frase em ritmo binário tocada energicamente a quatro vozes	114
Figura 62: Transcrição do Mov.IV da <i>Sonata op.22</i> de Ginastera (c.121-130): Redução de vozes e alteração na articulação favorecendo o ganho de volume e a acentuações	115
Figura 63: Primeiros compassos do Mov.1 da <i>Suíte op.14</i> – Acompanhamento rítmico da dança ardeleana presente no folclore romeno da região de Banat	118
Figura 64: Primeiros compassos da transcrição para dois violões do Mov.1 <i>Suíte op.14</i> – utilização de <i>Scordatura</i> e <i>Pizzicato</i>	119
Figura 65: c.51-62 do Mov.1 da <i>Suíte op.14</i> – Articulação pensada no idiomatismo mecânico do piano e ligadura de repetição desprezada pelos pianistas	121
Figura 66: Transcrição do Mov.1 da <i>Suíte op.14</i> de Bártok (c.51-62): Acréscimo de ligaduras de mão esquerda	122
Figura 67: Mov.1 da <i>Suíte op.14</i> (c.72-80) – Acordes em bloco gerando tensão e crescendo até <i>SF</i> na nota Dó	123
Figura 68: c.72-80 da transcrição para dois violões do Mov.1 da <i>Suíte op.14</i> – Melodia tocada simultaneamente nos dois violões visando ganho sonoro	124
Figura 69: c.105-117 do Mov.1 da <i>Suíte op.14</i> – Amplitude na tessitura e dinâmica musical do piano	125
Figura 70: c.105-117 da transcrição da <i>Suíte op.14</i> – Transposição de oitavas e utilização do <i>Pizzicato Bartók</i> como efeito percussivo	126

Figura 71: Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.73-87): Linha do baixo realizada pela mão esquerda – notas dobradas (Dó) como pedal e apogiaturas com movimento ágil e orgânico	128
Figura 72: Transcrição do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.73-87): Reorganização das vozes – Baixos divididos entre os violões e as apogiaturas realizadas pelo primeiro violão	129
Figura 73: Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-16): Tríades aumentadas e a nota Dó (circulada) fora da extensão natural dos violões	130
Figura 74: Transcrição Mov.II <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-16): exemplo de uma tentativa de utilização de um recurso que não funcionou na prática	131
Figura 75: Transcrição do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-16): solução final do trecho – tocar a nota Dó de forma tradicional, mas compensando o discurso na tríade seguinte, tocando a nota de maneira mais abafada	132
Figura 76: Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.25-38): Diferença de extensão sonora – intervalo de segunda menor do acompanhamento da mão direita é impossível realizar na altura real das notas ao violão	133
Figura 77: Transcrição do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.25-38): Altura real da nota Mib grave, alteração do registro das notas Sol# e Lá e melodia do segundo violão (<i>Tranquillo</i>) também mantida na altura real	134
Figura 78: Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.57-72): Extensão maior que 4 oitavas; motivos do segundo sistema separados por 1 tom e meio; nota ré em 4 oitavas distintas	135
Figura 79: Transcrição do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.57-72): Intervenção no registro de algumas notas	136
Figura 80: Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.88-94): Ornamentos tocados de maneira leve e mecanicamente bem resolvidos, com o baixo (Dó) sustentado pela mão esquerda	137
Figura 81: Transcrição do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.88-94): Transferência do baixo (Dó) para o primeiro violão e a utilização de um pequeno <i>glissando</i> para tornar a passagem mecanicamente viável	137
Figura 82: Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.174-181): Frase construída em blocos de acordes, tensionados por um <i>molto cresc.</i> , até chegar nos acordes mais agudos, fora da extensão do violão	138
Figura 83: Transcrição do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c. 174-181): Frase em blocos escrita uma oitava abaixo da altura real; adaptação no registro nos acordes mais agudos e o uso do dedo indicador como uma palheta	139
Figura 84: Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.216-223): Amplitude na tessitura e grande volume sonoro	139
Figura 85: Transcrição do Mov.II da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.216-223): Adaptação nos registros para que a frase caiba na extensão dos violões; uso de pizz. Bartók para ampliar a sensação de volume sonoro e gerar um efeito percussivo	140

Figura 86: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-9): Melodia no baixo cria uma atmosfera de acompanhamento de tambores para os motivos primitivos e tribais tocados pela mão direita	142
Figura 87: Transcrição do Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-9): Scordatura ajudou na ambiência grave, tendo apenas uma adaptação no registro da primeira nota de cada compasso	142
Figura 88: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.26-29): Melodia baseada em sistema escalar do folclore árabe	143
Figura 89: Transcrição do Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.26-29): Trecho de fácil adaptação, com melodias do folclore árabe dobrada nos dois violões	143
Figura 90: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.14-21): Exposição do motivo melódico em três registros de oitavas	144
Figura 91: Transc. Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.14-21): Uso da variação timbrística para trazer sensação de novidade e compensar a alteração no registro	145
Figura 92: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.57-65): Gesto de mãos alternadas atacando o teclado; movimento mecanicamente orgânico que remete o “batucar” dos tambores	146
Figura 93: Transição do Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.57-65): Distribuição das vozes na forma de arpejos em duas ou mais cordas, adaptando o discurso musical e mecânico ao contexto dos instrumentos de destino	147
Figura 94: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (85-103): motivo melódico inicial sendo reexposto em um registro mais grave e seu desenvolvimento em direção à região mais aguda do piano	148
Figura 95: Transcrição do Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.85-103): utilização de pizzicato, toque com indicador (palheta) e o <i>acrescimento</i> de vírgula	149
Figura 96: Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (127-134): motivos melódicos expostos em diversas alturas; acordes em bloco tocados vigorosamente (<i>FF</i>); baixos dobrados (caráter percussivo) tocados em registro inalcançável para os violões	150
Figura 97: Transcrição do Mov.III da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.127-134): motivo melódico alternado nos violões; uso de rasgueado nos blocos de acordes; efeito percussivo nos baixos dobrados	151
Figura 98: Figura 98 – Mov.IV da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-5): Acordes da mão esquerda com execução inviabilizada pela scordatura dos movimentos anteriores	152
Figura 99: Transcrição do Mov.IV da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (c.1-5): Alteração na <i>scordatura</i> para facilitar a digitação e viabilizar a execução dos acordes	152
Figura 100: Mov.IV da <i>Suíte op.14</i> de Bartók (10-17): movimentação descendente da linha dos baixos e apogiaturas em registros de oitavas diferentes	153

- Figura 101: Transcrição do Mov.IV da *Suíte op.14* de Bartók (c.10-17): Inversão das vozes (linha dos baixos passou para o primeiro violão) e o uso de harmônicos para recriar a alteração no registro de oitavas das apogiaturas 154
- Figura 102: Mov.IV da *Suíte op.14* de Bartók (c.22-25): Nota Lá em uma região grave fora da extensão do violão e linha de baixo que retornará ao segundo violão 155
- Figura 103: Transcr. do Mov.IV da *Suíte op.14* de Bartók (c.22-25): Nota Lá (circulada) adaptada à extensão do violão e a linha de baixo (sobre traços) beneficiada pela *scordatura*155
- Figura 104: Mov.IV da *Suíte op.14* de Bartók (c.26-35): Indicações expressivas reforçando o caráter introspectivo, melancólico e delicado; melodia dobra em oitavas e nota (Mi circulada) que será redistribuída para outra voz 156
- Figura 105: Transcr. do Mov.IV da *Suíte op.14* de Bartók (c.26-35): Uso de harmônicos e redistribuição das notas entre os violões (nota Mi circulada) 157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 - CONTEXTUALIZANDO A <i>SUÍTE OP. 14</i> : VIDA E PESQUISAS DE BÉLA BARTÓK	22
1.1 – Biografia	22
1.2 – A Etnomusicologia na vida e na obra de Bartók	27
1.3 – Bartók e a tradição ocidental	33
1.4 – A <i>Suíte op.14</i> para piano	36
CAPÍTULO 2 – PROJETO TRANSCRITIVO: RELAÇÕES ENTRE TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO MUSICAL	46
2.1 - Conceitos e teorização sobre tradução e transcrição: criatividade como processo ..	47
2.2 – Projeto transcritivo	59
2.2.1 - Interesses pessoais, artísticos e acadêmicos	63
2.2.2- Análise da obra a ser transcrita	64
2.2.3 - Planejamento da Transcrição	79
CAPÍTULO 3 - A CRÍTICA TRANSCRITIVA AGINDO SOBRE O ORIGINAL E SOBRE O INSTRUMENTO DE DESTINO	83
3.1 – <i>Allegro Marcato</i>	87
3.2 – <i>Ruvido ed ostinato</i>	92
CAPÍTULO 4 – PROCESSO TRANSCRITIVO: "A RECRIAÇÃO DO INTRADUZÍVEL"	117
4.1 – Mov.I (<i>Allegretto</i>)	117
4.2 – Mov.II (<i>Scherzo</i>)	127

4.3 – Mov.III (<i>Allegro Molto</i>)	141
4.4 – Mov.IV (<i>Sostenuto</i>)	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	163
APÊNDICE	168
ANEXO	191

Introdução

Nesta tese, começamos por considerar a transcrição musical como a prática de adaptar um texto musical (partitura) concebido para uma determinada formação instrumental para outra formação diferente. Essa prática possui um valor inestimável para o violão, sendo fundamental para o desenvolvimento de sua literatura. Desde o surgimento do instrumento no final do século XVIII, a transcrição musical tem sido utilizada com diversos propósitos, desde simples exercícios didáticos até abordagens com pretensões artísticas, visando aumentar e consolidar o repertório do violão. Para contextualizar adequadamente nossa pesquisa, é essencial delinear o ambiente conceitual no qual se desenvolve.

Ao compreendermos a transcrição musical dentro de um conceito mais amplo de linguagem, ampliamos significativamente as oportunidades reflexivas, permitindo colocar o tema em perspectiva com pensadores e teóricos que abordam processos de tradução interlingual. A conexão entre essas duas práticas se torna evidente ao considerarmos que ambas se propõem a levar, conduzir e transportar conteúdos (significados, sentidos, expressões) de um ponto específico a outro. O foco de nosso interesse reside exatamente nesse processo de transição entre o ponto inicial e o final, entre o antes e o depois. O ato transcritivo deve ser entendido como uma ação crítica, e não apenas como a simples substituição de um instrumento musical por outro. Assim também deve ser conduzida uma boa tradução: levando-se em conta a gênese da obra, ou seja, o fato de o texto original carregar consigo uma série de informações (expressões locais, dados históricos, sua contemporaneidade, público-alvo) que precisam ser interpretadas para as escolhas críticas inerentes à tradução.

Nosso trabalho não tem pretensões pioneiras, pois o tema já foi abordado sob diversas perspectivas, inclusive por meio da aproximação com conceitos e teorias da tradução literária¹. Nossa contribuição consiste em explorar as possibilidades e recursos do idiomatismo de chegada para resgatar as expressividades musicais através de seus signos, utilizando o conhecimento, a leitura crítica e a criatividade artística como meio de produção.

¹ Podemos citar trabalhos como os de BARBEITAS, 2000 e VALE, 2018, por exemplo.

Desejamos destacar como a transcrição musical pode revelar nuances e profundidades artísticas que, de outra forma, poderiam ser perdidas, oferecendo não apenas uma nova forma de entender e vivenciar a obra original, mas também novos horizontes e pontos de vista que possam enriquecer os debates e as pesquisas sobre o tema.

Tanto o ato transcritivo quanto o tradutório, já considerados como ação crítica, podem buscar a preservação do original, e, ainda assim, assumir que o texto está sendo atualizado e ressignificado. Mas o que isso quer dizer? Como esses conceitos se aplicam – e com que diferença – nas práticas tradutória e transcritiva? Como as ações do tempo podem influenciar a compreensão de um texto literário e musical? Os significados de um texto musical podem ser atualizados como os de um texto literário?

Várias questões como essas foram discutidas ao longo deste trabalho e, para organizarmos esse estreitamento dos conceitos teóricos da tradução da prática transcritiva, propomos o desenvolvimento de uma estrutura baseada na pesquisa científica para elaborarmos um produto artístico, o Projeto Transcritivo. Esse conceito de projeto foi baseado numa prática mais consolidada no universo da tradução literária, onde o desenvolvimento da teoria está em um estágio bem mais avançado do que na prática musical. O ato de planejar uma tradução requer vários critérios e decisões que vão ao encontro das aspirações do tradutor, público alvo, etc. Ao longo dessa pesquisa, essa aproximação será mais discutida e amparada intelectualmente.

Portanto, a obra escolhida para ser transcrita não constitui o foco principal das discussões conceituais. O cerne da nossa pesquisa reside no processo e na metodologia empregados na realização da transcrição. Embora a obra selecionada tenha sua importância e ocupe uma posição central em nossa análise, o objetivo principal é reunir o máximo de informações possíveis que nos permitam desenvolver uma leitura e interpretação críticas. Isso facilitará a compreensão dos significados e das expressões musicais presentes no texto original e sua adaptação para o idiomatismo do instrumento de destino.

Organizamos este trabalho em quatro capítulos, sendo o primeiro destinado à apresentação detalhada da obra escolhida para ser transcrita. Antes mesmo de iniciarmos o projeto transcritivo e as discussões teóricas, consideramos essencial ambientar o leitor no material musical que será objeto de nossa análise. Neste capítulo inicial, fornecemos uma análise

abrangente da *Suíte op.14* para piano do compositor húngaro Béla Bartók, destacando os motivos que nos levaram a selecionar essa obra específica e enfatizando sua relevância e singularidade. Exploramos o contexto biográfico de Bartók, examinando como sua trajetória pessoal e profissional influenciou a criação desta suíte, além de discutir o contexto histórico e estético em que a obra foi composta, proporcionando uma visão completa dos elementos que permeiam a suíte. Analisamos a obra em várias frentes, desde os aspectos técnicos e estruturais até as influências folclóricas e estilísticas que Bartók incorporou em sua composição. Cada movimento da suíte é examinado, com discussões sobre o material musical utilizado, as características distintivas e as influências que marcaram o compositor. Ao apresentar a obra logo de saída, pretendemos preparar o leitor para compreender as complexidades do processo transcrito e as subsequentes discussões teóricas, fornecendo uma base sólida sobre a *Suíte op.14* e permitindo uma apreciação crítica e informada do trabalho que se seguirá.

No capítulo seguinte, exploramos detalhadamente a relação entre o projeto transcrito e o projeto tradutório, explicando como a adaptação de uma obra musical para uma nova instrumentação preserva suas características fundamentais, assim como a tradução literária transporta sentidos e nuances para outro idioma. Para fundamentar teoricamente nosso processo transcrito, nos referenciamos em renomados teóricos como Susan Bassnett, Lúri Lotman, Hans-Georg Gadamer e Haroldo de Campos. Conceitos como fidelidade, intertextualidade, códigos culturais, intraduzibilidade de textos poéticos, interpretação dinâmica e tradução criativa são trabalhados e discutidos, interagindo e formando uma linha de defesa coesa que sustenta nossa abordagem. Essa análise mostra como esses princípios se integram e dialogam para construir a base teórica da nossa metodologia.

Além da fundamentação teórica, apresentamos o Projeto Transcrito em sua estrutura completa, detalhando cada etapa do processo, desde a seleção da obra até a adaptação dos elementos musicais para a nova formação instrumental. Descrevemos os métodos utilizados para preservar a integridade do material original, explorando as possibilidades expressivas dos violões, e analisamos as escolhas interpretativas feitas durante a transcrição. Com metodologia clara e objetivos bem definidos, oferecemos um guia detalhado do processo transcrito, proporcionando uma compreensão profunda e informada do trabalho que se

seguirá, além de possíveis ideias e inspirações para futuros projetos transcritivos e estudos de adaptação musical.

Com o intuito de tornar nossa pesquisa mais robusta, dedicamos o terceiro capítulo da tese à análise de transcrições que julgamos se enquadrar em nossos parâmetros de processo transcritivo criativo e crítico, fundamentado tanto em conhecimentos acadêmicos quanto empíricos. Nossa análise se concentra, especificamente, na transcrição para dois violões de Sérgio Assad da *Sonata op. 22* para piano do compositor argentino Alberto Ginastera. Com o objetivo de manter a seção concisa e evitar excessos desnecessários, dado que estamos utilizando essa obra como exemplo ilustrativo, focamos nossa análise nos movimentos I (*Allegro Marcato*) e IV (*Ruvido Ed Ostinato*). Esta análise é conduzida dentro do escopo proposto por este trabalho, considerando o contexto da gênese da obra original, as influências e o estilo do compositor, bem como o material e os recursos empregados por Sérgio Assad para capturar e recriar as expressividades e signos musicais presentes na obra original. Com essa análise, procuramos fornecer ferramentas interpretativas e subsídios analíticos, bem como reconhecer as estratégias e soluções transcritivas empregadas, contribuindo assim para uma compreensão mais aprofundada do processo de transcrição musical aqui proposto.

O desenvolvimento do projeto transcritivo atinge sua fase final no quarto capítulo, em que nos debruçamos sobre a análise detalhada das dificuldades de transposição da linguagem e das expressividades musicais, buscando recriar os aspectos mecânicos e discursivos da obra original. Com o objetivo de realizar adaptações criteriosas e criativas no universo idiomático dos instrumentos de destino, adotamos uma abordagem meticulosa que envolve a análise da partitura original, oferecendo uma representação visual e notacional da música. Quando necessário, recorreremos também a registros auditivos para obter uma perspectiva sonora adicional.

Para alcançar uma tradução e adaptação musical eficaz, empregamos diversas técnicas adaptativas. Entre as mais comuns estão a transposição de oitavas e a utilização de harmônicos artificiais, que permitem ajustar o material musical às limitações e possibilidades específicas dos violões. Além dessas estratégias tradicionais, incorporamos também técnicas e recursos musicais que vão além das indicações explícitas da partitura original, como o uso

de pizzicatos e efeitos percussivos, que introduzem elementos timbrísticos e texturais não previstos na notação original.

Este capítulo não se limita a ilustrar o processo de transcrição musical, mas visa também fornecer ferramentas interpretativas e subsídios analíticos, reconhecendo as estratégias e soluções transcritivas empregadas. Dessa forma, buscamos consolidar o amparo teórico desenvolvido ao longo do trabalho, contribuindo para a elaboração de um produto final – transcrição completa da *Suíte op.14* – estruturado sob a perspectiva proposta nesta tese.

Capítulo 1

Contextualizando a *Suíte Op. 14*: vida e pesquisas de Béla Bartók

A escolha por analisar e transcrever a *Suíte op.14* do compositor húngaro Béla Bartók se deve não somente ao fato de ele integrar o cânone de música de concerto ocidental. Inicialmente, nossa proposta era realizar esse trabalho com a *Sonatine para piano* do compositor francês Maurice Ravel (1875-1937). O fato de descobrirmos que já havia uma transcrição realizada dessa obra para dois violões fez com que buscássemos outra opção, pois um dos objetivos desse trabalho é justamente o enriquecimento da literatura para essa formação instrumental. A obra a ser transcrita deveria conter algumas qualidades musicais que instigassem os anseios transcritivos propostos em nosso projeto, e, Bartók, se encaixava perfeitamente. A *Suíte op.14* possui algumas características – como veremos mais adiante – que nos cativaram. A obra é escrita para piano solo, possui melodias e ritmos marcantes (forte ligação com sonoridades percussivas), e tem potencial para se tornar uma importante peça do repertório para duo de violões. Além disso, o processo transcritivo empreendido pelo próprio Bartók – mesmo que de maneira diferente da que estamos tratando neste trabalho – ocupou um grande e importante espaço em sua obra, baseando-se em um profundo trabalho científico de coletas e transcrições de milhares de melodias folclóricas e camponesas da complexa região compreendida naquele período dentro do antigo Império Austro-Húngaro. Segundo Nelson (2012, p.86), Bartók não deixou de fora em suas transcrições nem uma nota ou inflexão, nenhum slide vocal, nuance rítmico, andamento, articulações ou qualquer detalhe que julgasse importante para a compreensão da melodia coletada. Essa atenção meticulosa aos detalhes é o que confere à sua obra uma autenticidade e um vínculo estreito com as tradições musicais das culturas que estudou.

1.1 – Biografia

Faremos aqui uma breve descrição biográfica do compositor. Apesar de não ser o foco principal de nosso trabalho, será importante entender um pouco os caminhos que levaram Bartók a desenvolver seu estilo e o que ficou conhecido como *técnica bartokiana*. Serão pontuados fatos importantes que, em nosso entendimento, nortearam a trajetória do compositor em seu estilo e em seu caminho científico na etnomusicologia.

Béla Victor Janos Bartók nasceu em 1881 na cidade de Nagyszentmiklós, capital do distrito de Torontál do então Reino da Hungria. Com a divisão realizada em 1920 através do Tratado de Trianon², a Hungria foi despojada de dois terços de seu território e de sua população e, por uma triste ironia do destino, a cidade em que ele nasceu - e outras em que passou sua infância - estão fora desses limites territoriais. Esse distrito está localizado na região de Banat, que após o tratado, foi dividido entre a Hungria, Romênia, Reino dos Sérvios, Croatas e Eslovenos, sendo que a cidade natal de Bartók está localizada em terras romenas. Segundo Stevens³ (STEVENS, 1975, p.3), o desmembramento de seu país natal foi um duro golpe na vida dele, cujo ímpeto nacionalista foi nutrido e guiado por suas pesquisas em culturas húngaras e correlatas.

Filho de pais músicos (Béla Bartók e Paula Voit), sua vida musical se inicia ainda na infância. Por ter sido uma criança com vários problemas de saúde, suas relações sociais eram muito restritas e a música acabou sendo uma maneira de se comunicar e de se conectar com seus pais. Além da música, ele teve interesses que perduraram e marcaram sua vida e personalidade como colecionador de culturas. Foi um entusiasta por insetos, tanto que, em suas viagens, levava vidros com álcool para poder coletá-los e preservá-los. Mais adiante, desenvolveu um fascínio por idiomas. Além da obrigatoriedade natural de sua região em saber húngaro e alemão, aprendeu latim, inglês, francês e, ao perceber a necessidade de se comunicar melhor com diversas culturas e comunidades que visitava em suas pesquisas, aprendeu a língua eslovaca e romena. Além dessas, posteriormente teve aulas de italiano e espanhol, já que planejava viajar a esses países também.

Retomando sua trajetória na educação musical, após a morte de seu pai, em 1888, acaba morando com sua família em algumas cidades até se firmarem em Pozsony, atual Bratislava (Eslováquia). Com uma atividade cultural mais robusta, iniciou seus estudos de piano e composição com László Erkel. Erkel foi, principalmente, um pianista e regente de coral. Com ele, Bartók desenvolveu uma base sólida do repertório dos séculos XVIII e XIX, mas nunca deixando de lado suas próprias composições. Segundo Stevens, o compositor que mais

² Foi um tratado de conclusão da Primeira Guerra Mundial, assinado no *Palácio Petit Trianon*, em Versalhes - França. Concretizado em 4 de junho de 1920, seu objetivo foi regular as novas formatações geopolíticas da recém criada República da Hungria, dissolvendo o Reino da Hungria, que fazia parte do antigo Império Austro-Húngaro.

³ Halsey Stevens foi um compositor, musicólogo e educador norte-americano que desempenhou um papel significativo no estudo e na disseminação da obra de Béla Bartók.

causou impacto na vida de Bartók foi Brahms (STEVENS, 1975, p.9). Já reconhecido como um talentoso pianista, assume o cargo de organista da capela do ginásio em que estudou. Essa instituição tinha o costume de homenagear anualmente o nome de seu diretor e, nessa ocasião, em 1897, Bartók tocou obras importantes, como a *Rapsódia Espanhola* de Franz Liszt (1811-1886). No ano seguinte, apresentou um quarteto de piano de sua autoria e uma orquestração que fez das *Danças Húngaras*, de Johannes Brahms (1833-1897). Nessa época, já dava aulas particulares de piano e trabalhava como acompanhador de solistas.

Apesar de ter recebido uma bolsa completa para estudar no famoso e prestigiado Conservatório de Viena, a família Bartók se muda para Áustria em 1898, mas, logo no ano seguinte, se estabelecem em Budapeste, também com bolsa de estudos integral. Por um breve período, suas atividades como compositor foram interrompidas, supostamente por não se identificar muito com o estilo de composição desenvolvida em Budapeste (FALEIRO, 2008, p.5). Nesse período, estava desenvolvendo uma promissora carreira como pianista. Apresentou-se em muitos lugares e recebeu críticas que enalteciam sua técnica e força ao instrumento. Mesmo dedicando-se arduamente à pesquisa e ao desenvolvimento de uma nova e autêntica música húngara, a carreira de concertista foi longínqua e muito bem sucedida. Bartók demonstrou uma personalidade obstinada e muito focada em todos os projetos e tarefas que se propunha a fazer, realizando tudo de forma meticulosa. No trecho que separamos, percebe-se o quanto ele foi dedicado e empenhado também na função de performer.

Uma importante parte de sua vida foi ocupada com concertos e outras aparições públicas. Em sua juventude, ele gostava de dar concertos; mais tarde a atividade teve seu preço. Durante quarenta e seis anos, ou seja, dos dezoito anos até sua morte, se apresentou publicamente 630 vezes, em vinte e dois países e quatro continentes. Isso significa que ele se apresentou uma vez por mês em média por quase meio século. Preparava-se meticulosamente tanto para os concertos quanto para as palestras, praticando cinco ou seis horas por dia e participando dos ensaios. (GILLIES, 1993, p.27 Tradução nossa)

Após um breve período de letargia composicional, Bartók demonstrou grande interesse pelas óperas do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) e pelas obras orquestrais de Liszt – também nascido em antigo território húngaro, mas que hoje faz parte da Áustria. Mesmo abrandando a forte influência que Brahms exercia em suas obras, Bartók ainda não se sentia satisfeito com o que encontrou de vestígios da nova e autêntica música húngara

que procurava, apenas ficou impressionado com o virtuosismo empregado por seu conterrâneo. Mas, segundo o próprio Bartók conta em sua biografia, um fato marcante o fez retomar o interesse pela composição, a audição da obra *Assim Falou Zarathustra*, de Richard Strauss (1864-1949).

Dessa estagnação, fui despertado como por um relâmpago, pela primeira apresentação em Budapeste de Assim Falou Zarathustra... Este trabalho, recebido com arrepios pelos músicos daqui, despertou um grande entusiasmo em mim; finalmente eu vi o caminho que estava diante de mim. Imediatamente me joguei em um estudo das partituras de Strauss e recomecei a compor. (Tradução nossa. STEVENS, 1975, p.15)

Esse fato, ocorrido em 1902, despertou em Bartók um sentimento de descoberta, um *insight* que catalisou sua energia e o fez retomar seus caminhos na composição. Vale ressaltar que, nesse período, a Hungria passava por um momento fervoroso de ressurgimento do sentimento nacionalista. Existiram muitas reivindicações por parte dos intelectuais para que houvesse um resgate da cultura húngara mais antiga, como a reedição dos primeiros escritores nacionais e a busca por canções patrióticas dos séculos anteriores. A retomada de sua trajetória na composição estava envolvida nessa onda febril do movimento nacionalista e acabou por causar uma inquietação e busca por uma música nacional. O grande problema nesse sentido que encontrou foi que, basicamente, os principais nomes da música húngara estavam produzindo sob forte influência da cultura alemã - Liszt é um bom exemplo disso.

Parece ser de senso comum entre os pesquisadores que dois acontecimentos foram fundamentais para dar rumo aos anseios e ambições de Bartók para com a música húngara. O primeiro deles foi encontro com a jovem Lidi Dósa, em 1904, enquanto ela cantava uma autêntica música folclórica magiar (termo utilizado para classificar etnicamente o povo nativo húngaro). O segundo foi logo em seguida, em 1905, quando era estudante na Academia de Música da Hungria e conheceu Zoltán Kodály (1882-1967), que desenvolvia uma pesquisa de pós-graduação sobre canção folclórica húngara na mesma instituição. Sobre isso, falaremos um pouco mais adiante quando tratarmos do desenvolvimento de Bartók no campo da pesquisa etnomusicológica e a repercussão desses estudos em suas obras.

Em 1907, tornou-se professor de piano da Academia de Música de Budapeste, função essa que exerceu por mais de 25 anos, apesar de claramente não ter se dedicado completamente

a pedagogia do instrumento, foi uma atividade que perdurou grande parte de sua vida. Receoso de que as atividades docentes na área de composição pudessem atrapalhar sua veia criativa, optou por lecionar somente instrumento, preferindo aproveitar a base acadêmica que a instituição lhe oferecia para se dedicar às pesquisas (NELSON, 2012, p.79). Suas atividades no conservatório por vezes eram suspensas, ora por suas viagens de pesquisa, ora pelas turnês de concertos, e também para cuidar de sua frágil saúde. A verdade é que, durante todos esses anos, esse emprego foi o que lhe proporcionou certa estabilidade financeira para seu sustento. Após a aposentadoria do professor de composição, em 1908 Kodály assume essa disciplina e, juntamente com Bartók, exerceram a maior influência possível na nova geração de músicos húngaros.

Outro ponto importante na vida do compositor foi quando conheceu a jovem Márta Ziegler. Ainda com 14 anos de idade, a garota e sua irmã foram matriculadas na turma de Bartók e acabou chamando sua atenção de uma maneira diferente do que a de aluno e professor. Para ela, dedicou uma série de obras, iniciando com *Portrait of a Girl*, em 1908. Ao longo dos anos, ele dedicou várias obras a Márta – incluindo sua única ópera, *O Castelo do Barba Azul* - com quem veio a se casar aparentemente em sigilo, por um breve período de tempo. Há registros de viagens a Paris a partir de dezembro de 1909 em que os dois já aparecem juntos publicamente. O casamento durou até 1923 e tiveram um filho, também chamado de Béla. Logo em seguida, se casou com a jovem pianista Ditta Pásztory, com quem teve outro filho, Péter, e permaneceram juntos até sua morte.

Em vários momentos da história, as frequentes viagens em busca de melodias folclóricas foram inviabilizadas. As conjunturas políticas e os conflitos de guerras (Primeira e Segunda Guerra Mundial) acabaram por impossibilitar muitas dessas pesquisas e trabalhos de campo, e, entre os anos 1920 e 1930, suas apresentações públicas como pianista, compositor e palestrante, foram predominantes. Por vontade própria, Bartók se desligou da atividade docente na Academia de Música e se tornou membro ativo da Academia Húngara de Ciências (*Magyar tudományos Akadémia*). Isso lhe possibilitou dedicar-se por completo à sistematização de todo material musical coletado nos 30 anos anteriores. Com a subida ao poder do Partido Nazista em 1933, através da nomeação de Adolf Hitler como chanceler, os acontecimentos e mudanças políticas na Alemanha e no mundo ao longo dos anos 1930

foram deteriorando a forma de vida de tal maneira que Bartók se viu obrigado a emigrar para os Estados Unidos.

Em 1940, recebe o título de doutorado *Honoris Causa* da Universidade Columbia, em Nova Iorque. Logo em seguida, em janeiro de 1941, se torna professor desta mesma instituição. Mas as expectativas profissionais que Bartók almejava não chegaram a se concretizar com o êxito esperado. Os concertos foram em direção ao declínio e, em 1941 faz seu último concerto solo. No ano seguinte, seu estado de saúde piora consideravelmente, e em 1944, após ter sofrido de tuberculose, descobre a leucemia. Mesmo com seu estado de saúde se agravando a cada momento, não deixou de produzir. Suas últimas obras foram compostas com ele já hospitalizado, sendo a última delas, o *Concerto n°3 para Piano*, escrita no verão 1945 e dedicada à sua esposa. Faleceu em 26 de setembro desse mesmo ano, em Nova Iorque.

1.2 – A Etnomusicologia na vida e na obra de Bartók

As circunstâncias que cercam a trajetória de Béla Bartók como pesquisador, docente, pianista e compositor são complexas e, em alguns casos, extremamente adversas. O contexto político, a opressão e dificuldades impostas pela Áustria à Hungria - desde a derrota desta na Guerra da Independência (1848-1849) - geraram uma onda de nacionalismo exaltado em uma parcela da população. Nesse período de pós-guerra, houve um forte estímulo ao uso do brasão de armas da Hungria, ao uso do idioma húngaro como língua oficial e, até mesmo, à troca do hino nacional (NELSON, 2012, p.76). Além disso, na virada do séc.XIX para o séc.XX, o campo da etnomusicologia ainda não tinha atingido a amplitude que conhecemos hoje.

Nesse período histórico, a psicologia era considerada a principal disciplina na área de ciências humanas e, sendo assim, a etnomusicologia foi associada diretamente a ela. As pesquisas nessa área eram em relação a processos mentais ligados à música. A primeira escola de etnomusicologia foi formada pelos alemães Carl Stumpf (1848-1936), Otto Abraham (1872-1926) e Erich M. Von Hornbostel (1877-1935), e ficou conhecida como *A Escola de Berlim*. O movimento se baseava em análises de alturas de notas, fundamentos da organologia (estudo dos instrumentos), sistemas de temperamentos e afinações. Os dados eram utilizados em processos comparativos e, por isso, a disciplina foi conhecida por

Musicologia Comparada. Esse processo de análise comparativa de escalas e melodias foi utilizado até a década de 60, mas, bem antes disso, a observação antropológica e etnográfica começou a ganhar maior destaque nas pesquisas.

Não é de se espantar, portanto, que nos anos 1950 a disciplina foi rebatizada como “etnomusicologia” (escrita inicialmente como “etno-musicologia”) por Jaap Kunst ou André Schaeffner (a autoria do termo ainda é muito discutida). Nos dois lados do Atlântico, a dimensão antropológica dos estudos musicais adquire cada vez mais importância. (NATTIEZ, 2020, p.421)

Na Europa Central, Bartók e Kodály se mostraram pesquisadores com olhares e objetivos distintos dos demais etnomusicólogos. Denominados como *folcloristas*, houve um tempo em que a coleta e transcrição de melodias camponesas e populares de seus países tinham como objetivo a preservação cultural nacional e entender os processos culturais que ligavam os povos.

Para Bartok, ao recolher (e comparar) vários “estilos” musicais, ou várias tendências, poderia estar a contribuir para a demonstração de antigas relações culturais entre zonas distintas e distantes geograficamente entre si, esclarecer questões como a da sedentarização de alguns povos em determinados sítios, e inclusivamente descrever semelhanças ou contrastes de estruturas mentais entre os vários povos. (FALEIRO, 2008, p.7)

Ainda segundo a autora acima citada, Bartók desenvolveu suas pesquisas com forte viés científico e estipulou alguns pontos a serem seguidos para se obter um nível de sucesso satisfatório. Alguns deles são:

- Preparar-se para o trabalho (estudar todas as fontes sobre aquele povo e região);
- Realizar trabalho de campo e não somente de gabinete;
- Usar como necessidade essencial o fonógrafo ou gramofone;
- Filtrar e recolher exatamente aquilo que precisa ser recolhido;
- Procurar e comparar várias fontes, variações e exemplos de uma mesma canção;
- Inserir-se da forma mais profunda possível no meio (sítio, aldeia, vila) que está sendo pesquisado e conquistar a confiança do povo;
- Estudar o contexto em que aquela música é recolhida e qual ambiente ela é produzida;
- Saber a funcionalidade da música na aldeia;
- Se possível, fotografar os cantores, instrumentos e ambiente.

O pesquisador David Taylor Nelson destaca que Bartók, com seu rigor científico, acabou por deixar um legado através de suas transcrições de canções folclóricas húngaras e de outros países do leste europeu. Ainda afirma que são transcrições extremamente complexas – como podemos observar na Figura 1 – e com tal detalhamento que, ainda hoje, transcritores a usam como modelo.



Figura 1 – Transcrição de Bartók de uma melodia folclórica Turca (NELSON, 2012, p.86)

Além do propósito de preservação e compreensão estrutural das raízes culturais de seu país, é muito provável que o interesse em confrontar a música popular campestre com a cultura musical “erudita” passou a ter como objetivo, sobretudo, gerar material para suas aspirações composicionais.

Assim como dito anteriormente, um dos gatilhos que fizeram Bartók iniciar sua busca pela música étnica húngara e canções folclóricas foi o encontro que teve com a jovem cantora Lidi Dósa, em novembro de 1904. Segundo Falqueiro (2012, p.20), enquanto ele passava uma temporada na cidade de Gerlica Puszta, atual Eslováquia, escutou uma camareira da pousada em que estava hospedado cantando uma autêntica melodia magiar, da região da Transilvânia. Logo em seguida, escreveu uma carta para sua irmã em que dizia: “Agora eu tenho um novo plano: coletar as melhores canções folclóricas húngaras e promovê-las, adicionando os melhores acompanhamentos possíveis para piano, ao nível da música de concerto”. (BARTÓK apud FALQUEIRO, 2012, p.20). Com esse ideal em seu coração e mente,

conseguiu uma bolsa de estudos para pesquisar um grupo étnico que se estabeleceu na Hungria - região romena da Transilvânia - durante a idade média, o povo Székely. Como resultado dessa primeira expedição de trabalho de campo, Bartók publicou em 1905 quatro conjuntos de música popular e uma canção romena. Mesmo ainda sob influência da música romântica nos acompanhamentos do piano, cada vez mais se notava uma tendência à utilização de blocos de acordes e valorização de padrões rítmicos. (FALEIRO, 2012, p.11).

O encontro com Kodály serviu como combustível às suas ambições etnomusicológicas. Colegas na Academia de Música de Budapeste, tornaram-se muito próximos e suas qualidades e vivências se complementavam. Enquanto Kodály já era um etnomusicólogo mais experiente, Bartók possuía qualidades musicais mais refinadas. Juntos, desenvolveram o conceito de *Fieldwork* – viajar, pesquisar e registrar música étnica – tornando essa prática fundamental para as pesquisas modernas. Apesar de compartilharem muitas pesquisas e projetos, os dois tomaram rumos distintos: enquanto Bartók se tornou um dos maiores compositores e músicos modernos, Kodály desenvolveu um trabalho grandioso no campo da educação musical.

No ano seguinte, 1906, Bartók e seus colaboradores conseguem coletar em Fekete-Ér, na Hungria, um total de 83 canções e registrar com o fonógrafo 47 delas. No mesmo ano, Bartók percorre o território eslovaco e coleta mais de 150 melodias folclóricas. Suas pesquisas o levaram novamente ao território romeno da Transilvânia, onde ele obteve um material musical quase inesgotável. Em dois anos de expedição, coletou mais de 1000 melodias camponesas. Aos poucos, Bartók amplia tanto seu campo de trabalho que passa a pesquisar o território rural de praticamente toda Europa Oriental. Durante sua vida, coletou e transcreveu 3700 melodias húngaras, 3500 romenas, 3223 eslovacas, 89 turcas e mais de 200 servo-croatas, ucranianas e búlgaras. (NATTIEZ, 2020, p.422).

Uma das principais descobertas de Bartók, principalmente enquanto esteve no condado de Csík, na Transilvânia, foi que grande parte das melodias populares eram estruturadas a partir de escalas pentatônicas.

Essas escalas pentatônicas, até então, eram ignoradas no ensino musical ocidental. Nos escritos de Kodály fica evidente que Bartók descobriu tantas melodias pentatônicas que percebeu que essa escala era vital para a música folclórica e muito mais significativa do que se pensava. (NELSON, 2012, p.79. Tradução nossa)

O uso dessas escalas era completamente diferente do que habitualmente ele percebia na música ocidental, que se estruturava nos modos maiores e menores. Segundo o autor acima citado, Bartók classificou essas melodias pentatônicas como *Antigo Estilo Camponês Húngaro*. Para ele, essas melodias no estilo antigo, vinculadas às práticas musicais rurais em condados e povoados do interior, estavam, portanto, preservadas e não haviam sofrido influência da música ocidental. As melodias possuíam diferentes padrões métricos e rítmicos e se baseavam nos modos eclesiásticos, principalmente dórico, eólio (pentatônicas menores).

Além do antigo, ainda classificou mais dois estilos em suas coletas: *Estilo Heterogêneo* (melodias sem padrão fixo e de diferentes períodos históricos) e o *Estilo Novo* - normalmente canções executadas por pessoas mais jovens - com padrões melódicos que incluem, também, escalas maiores (evidenciando já uma forte influência da música ocidental). Mas o que realmente encantava e despertava interesse de Bartók para seus propósitos estéticos composicionais era o estilo antigo. Bartók acreditava que a alma de seu país se encontrava ali nessas manifestações populares e na relação entre a música e suas funções sociais. Harmonizar essas canções era um desafio, pois não podia distorcer nem apagar o brilho étnico ali contido. Para ele, harmonizar e arranjar uma melodia folclórica era tão difícil, ou mais, do que compor uma grande obra original. Aos poucos, ele foi incluindo mais acordes em blocos além de apenas linhas melódicas no acompanhamento de suas músicas coletadas. Esses experimentos acabaram gerando novas combinações harmônicas em suas composições, buscando conectar a essência das melodias coletadas com a harmonia diatônica moderna do ocidente. Ele absorveu essas características melódicas – estruturadas nas escalas pentatônicas antigas – e, por ser uma música monódica, reestruturou a harmonia substituindo muitas vezes os tradicionais acordes de terças e sétimas por intervalos de segundas maiores e quartas justas, transformando as sonoridades que seriam dissonantes, em consonâncias. Muitas vezes, usava esses intervalos mesmo em momentos de repouso, coisa impensável na cultura musical ocidental até então vigente.

Os resultados de suas pesquisas começam a influenciar o estilo pessoal do compositor, como podemos observar em obras como o *Allegro Bárbaro* para piano (1911), e em sua única ópera, *O Castelo do Barba Azul* (1911) (FALEIRO, 2012, p.14).

BARTOK Béla, Op. 7.

Lento $\text{♩} = 60$ (56-63)

Figura 2 – Quarteto de Cordas N°1, op.7 de Bártok.

Nesse primeiro quarteto de cordas (Figura 2), Bartók estrutura a harmonia pensando de forma contrapontística, característica essa que foi se transformando em seus quartetos posteriores. No próximo exemplo, notemos como a valorização dos blocos de acordes já se faz presente.

Allegro barbaro
(1911)

Béla Bartók (1881-1945)
Sz. 49

Tempo giusto $\text{♩} = 76-84$

Figura 3 – Primeiros compassos do *Allegro Bárbaro* de Bártok (Acompanhamento em blocos de acordes).

Outro forte traço do estilo antigo húngaro que se fez presente em inúmeras obras de Bartók é o vigor dos ritmos assimétricos. Presentes em diversas culturas étnicas em que Bartók pesquisou, esses ritmos eram construídos na estrutura de compassos alternados e organizados em grupos de 2, 3 e 4 tempos, sempre com acentuação nos grupos de 3

tempos. Um exemplo desses ricos ritmos assimétricos é a utilização do *Ritmo Búlgaro* (denominado dessa forma pelo próprio Bartók), na música *Six Dances in Bulgarian Rhythm* n°1, que integra a grandiosa obra *Mikrokosmos*.



Figura 4 – Primeiros compassos da *Dança n°1* de Bártok (ritmo assimétrico 4+2+3).

Podemos evidenciar aqui algumas características composicionais na obra de Bartók derivadas diretamente de seu trabalho como pesquisador etnomusicológico. Além da utilização de acordes em blocos e uso de ritmos fortes e assimétricos, ele absorveu e utilizou estruturas melódicas oriundas do Leste Europeu e usou diferentes texturas contrapontísticas. Através de suas experimentações ao mesclar diferentes escalas e modos antigos (escalas gregas), acabou por achar um território próprio composicional, um automatismo idiomático que podemos chamar de “Estilo Bartokiano”.

1.3 – Sua obra e a tradição ocidental

Um dos maiores problemas apontados por Bartók nas obras de seus conterrâneos – em relação à produção de uma autêntica música nacional – era a forte tendência à tradição teutônica que eles estavam vinculados. Uma das principais influências no início de sua carreira, Liszt - assim como os demais músicos eruditos contemporâneos – considerava as melodias camponesas muito grosseiras.

Canções húngaras, tal como são encontradas em ambientes rurais (como descritas por Liszt), e melodias húngaras, conforme são executadas nos instrumentos mencionados anteriormente (furulya, tárogató, duda), demonstram-se insuficientes e incompletas para gerar qualquer resultado artístico genuinamente novo. Estas manifestações musicais ainda não podem reivindicar o mérito de serem universalmente apreciadas, tampouco aspiram ser classificadas ao lado de obras líricas que já alcançaram um alto grau de reconhecimento. (STEVENS, 1975, p.23. Tradução nossa)

Liszt preferia utilizar melodias ciganas ao invés das magyares. Para ele, a música original húngara descendia do povo *gipsy* e, quando pretendia exaltar de alguma forma a cultura de seu país, o fazia utilizando essas melodias como sonoridade exótica. Mesmo assim, tanto Liszt quanto Ferenc Erkel (1810-1893) – compositor húngaro referencial naquele período – ou seguiam a tradição composicional alemã, ou tendiam para características operísticas italianas. Se Bartók não tivesse se dedicado às expedições científicas e se aprofundado na prática musical dos povos antigos húngaros, é bem possível que também tenderia para essa tradição “neo húngara”.

No entanto, apesar de lutar constantemente para construir uma obra composta de elementos populares e folclóricos genuínos de sua terra natal, sua vida musical estava completamente mergulhada nas tradições ocidentais. Seria negligente de nossa parte desconsiderar a importância e a força que a música ocidental representa na construção e concepção do estilo próprio que Bartók desenvolveu em suas obras. Como pianista, foi um estudioso dedicado que se especializou em um repertório que abrangia vários séculos de domínio musical da Europa Ocidental. Segundo Stevens, ele possuía um alto grau de conhecimento musical, do século XVI até o XX e isso acabava refletindo não só em suas performances, mas na docência também.

Nenhum detalhe passava despercebido (um de seus últimos alunos escreveu), desde questões mecânicas de dedilhado até os detalhes mais requintados de fraseado, coloridos e, acima de tudo, ritmo. Depois de estudar Bach com ele e ouvi-lo tocar as Suítes e Partitas, todos os outros tocando Bach soavam monótonos e sem vida para mim. Estou certo que não houve maior intérprete de Scaelatti, Bach, Beethoven, Liszt e Debussy... Seu Chopin certamente não era açucarado o suficiente! Mas seus comentários sobre o fraseado (em Chopin) foram extremamente esclarecedores, pois se baseavam em um profundo conhecimento de música folclórica eslava. (STEVENS, 1975, p.39. Tradução nossa)

De alguma forma, certamente todo esse conhecimento presente no Bartók pianista e professor influenciou a estruturação de pensamento e concepção do Bartók compositor, principalmente no seu repertório pianístico. Uma passagem interessante na citação acima é quando é colocada em evidência sua experiência como etnomusicólogo amparando suas observações sobre interpretação de Chopin. Em vários momentos – em cartas, entrevistas ou artigos – Bartók citou alguns exemplos de obras em que compositores não húngaros beberam na fonte da música folclórica, como o tema de abertura da *Sinfonia Pastoral* de

Beethoven, as *Polonaises* de Chopin, a maior parte da obra de Dvorák, algumas de Brahms e Schumann, entre outros (STEVENS, 1975, p.48). Mas ainda considerava essas influências pouco aprofundadas e, em alguns casos, com claro objetivo de buscar sonoridades exóticas ou, não menos frustrante, moldar harmonias e ritmos para a estética dos “ouvidos ocidentais”. Não era esse o propósito de Bartók.

Voltando para suas principais influências ocidentais, além das já supracitadas na sua formação musical como performer e docente, houve casos e momentos específicos em que foi tocado, de forma mais especial, por alguns grandes nomes. Assim como dito anteriormente, os principais nomes que Bartók reconheceu alterar sua forma de pensar música foram Brahms, Wagner e o impressionante virtuosismo na obra de Liszt, num primeiro momento. Logo após seu arrebatamento pela obra de Richard Strauss – *Assim Falou Zarathustra* – que o tirou de uma letargia composicional momentânea, passou um breve período se aprofundando nessa literatura. Tão logo esse encanto foi se dissipando, conseguiu revisitar com outros olhos a obra de seu conterrâneo, Liszt, e observou alguns procedimentos composicionais que o ajudaram em seu processo de amadurecimento técnico e criativo. Posteriormente, através do interesse de seu amigo e colega, Kodály, pela obra de Debussy, acabou se debruçando com mais atenção à sua obra. Nessa fase, por volta de 1907/1908, estudou mais profundamente algumas obras do compositor impressionista francês e encontrou algumas semelhanças com o caminho que ele estava se propondo a fazer. Notou que Debussy utilizou, em algumas obras, elementos encontrados na música camponesa húngara, provavelmente oriundas da Rússia. Segundo Stevens, uma das grandes diferenças do emprego dessas melodias camponesas e folclóricas entre Debussy e Bartók é a forma que eles as inseriam em suas obras. Em Debussy, de forma deliberada, eram utilizadas para realçar determinados “ambientes exóticos”, completamente alheios à cultura francesa.

O autor ainda cita algumas obras de Bartók que estão diretamente ligadas à influência debussyana.

Obras como o primeiro dos *Dois Quadros, opus 10*, e as *Quatro Peças para orquestra, opus 12*, são atípicas, com seus debussismos não digeridos surgindo da aparente cronologia estilística das obra de Bartók ... mas essas partituras orquestrais, assim como as *Elegias* para piano, demonstram que o compositor ainda não havia atingido a maturidade completa. (STEVENS, 1975, p.41. Tradução nossa)

Mesmo nessa fase (1908/1909), suas obras para piano demonstravam que Bartók estava à frente de muitos compositores de seu tempo. Realizou experimentos com bitonalidade, contrapontos dissonantes, acordes com relações intervalares que fugiam da tradicional estrutura sobre terças, e isso ainda antes das obras de Schoenberg e Stravinsky (compositores conhecidos por realizarem esses procedimentos) se tornarem mais conhecidas. Além dessas influências diretas de compositores da tradição ocidental, Bartók realizou uma série de edições e transcrições para piano de obras escritas originalmente para instrumentos de teclados – Bach, Couperin, Scarlatti, Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Chopin etc. – que, provavelmente, o ajudaram a amadurecer seu processo composicional, principalmente em suas obras pianísticas.

Segundo Stevens, por mais importantes que sejam esses procedimentos composicionais absorvidos da música ocidental europeia, ainda são, relativamente, insignificantes perante a influência que a antiga música camponesa e folclórica húngara exerceu no estilo do compositor.

1.4 – *Suíte op.14* para piano

“Mais osso e músculo”, foram as palavras usadas pelo próprio Bartók para adjetivar essa obra escrita para piano solo. Segundo László Somfai (1934) – um dos maiores pesquisadores atuais sobre a vida e obra de Bartók – a *Suíte op.14* foi escrita, particularmente, com intuito de dar nova direção para suas composições pianísticas. O pesquisador ainda afirma que essa era uma das criações favoritas de Bartók. Tanto que, em 1929, ao selecionar algumas de suas peças características que ele iria gravar para *His Master's Voice*⁴, optou pela *Suíte* para representar suas composições multi-movimentos para piano (SOMFAI, 2017). Em entrevista concedida a uma rádio, em 1944, Bartók deixa claro suas intenções com essa obra e a especial estima que nutria pela mesma.

A *suíte op. 14* não possui melodias folclóricas. Baseia-se inteiramente em temas originais de minha própria invenção. Quando esta obra foi composta eu tinha em mente o refinamento da técnica pianística, a mudança da técnica pianística para um estilo mais transparente. Um estilo mais de osso e músculo, que se opõe ao estilo de acordes pesados do final do período romântico tardio... (Tradução Nossa.

⁴ Tradução – A Voz do Dono; Abreviatura HMV; Foi o nome de uma grande gravadora britânica criada em 1899 que gravava obras musicais interpretada por seus devidos compositores.

APUD SOMFAI, 2017. KROÓ, György. Bartók Concert in New York on July 2, 1944, in: *Studia Musicologica* XI, 1969, p. 253 – 257)

Originalmente escrita em cinco movimentos – *I Allegretto, II Andante, III Scherzo, IV Allegro Molto e V Sostenuto* – a obra foi escrita em 1916 e publicada apenas em 1918, pela editora vienense Universal Edition. Ao fazer a revisão antes da publicação, Bartók optou por retirar o *Andante*. O real motivo para essa escolha não possui total consenso entre os pesquisadores. Enquanto Kárpáti sugere que o corte possa estar ligado a uma experiência pedagógica que o compositor teve com uma aluna ao estudarem a obra ainda com os cinco movimentos (KÁRPÁTI, 1993, p.156), Somfai levanta a possibilidade de Bartók ter se incomodado com a sequência métrica entre o segundo e terceiro movimento – que repetiam a mesma fórmula de compasso (3/4) – ou que, simplesmente, optou por deixar apenas um movimento lento (SOMFAI, 2017). Mas, em uma coisa os dois concordam, há uma evolução de andamento rítmico entre os movimentos que demonstra uma escolha artística. Anteriormente a edição publicada pela Universal Edition, Bartók não havia colocado andamento definido nos movimentos. A partir dessa edição, há uma clara progressão – evidenciada pelas indicações de metrônomo – entre os movimentos I, II e III. Uma aceleração quebrada apenas pelo quarto movimento, surpreendentemente lento. Essa progressão no andamento é ainda mais evidente quando observamos a gravação que Bartók realizou dessa obra para a gravadora britânica *His Master's Voice*, em que toca um pouco mais rápido do que o indicado os três primeiros movimentos e, mais lento, o último. Esse esquema estrutural está presente em outras obras desse período – entre 1914 e 1918 – como em seu segundo *Quarteto de Cordas Op.17* e sua pantomima *O Mandarim Maravilhoso Op.19*, finalizadas com movimentos lentos também.

Durante o período da Primeira Guerra Mundial, Bartók e sua família viveram em uma vila suburbana – quase rural – de Budapeste. Essa fase de isolamento forçado, já que grande parte das fronteiras da Hungria foram fechadas devido aos conflitos da guerra, foi precedida de uma viagem ao norte da África, no verão de 1913. O objetivo era realizar várias excursões à região a fim de estudar grupos étnicos que, possivelmente, teriam origens semelhantes às dos magiares e, talvez, traçar pontos em comum entre as culturas. Esse é um fato importante para entendermos a produção de Bartók nesse período específico. Quando o conflito se iniciou, o compositor, limitado a alguns poucos lugares em que ainda conseguia coletar canções folclóricas dentro de seu país, decide priorizar a segurança de sua família,

refugiando-se nessa aldeia. Após o verão de 1914 – que passou “coletando cerca de quatrocentas canções, já havia comido o suficiente de queijo *liptói*, queijo defumado, batata *galuska* com queijo de vaca, mirtilos pretos e cogumelos...” (Tradução nossa. STEVENS, 1975, p.52) – decidiu que precisava voltar a se dedicar à composição. Os primeiros frutos desse contexto, escritos concomitantemente, foram a *Suíte* para piano, o segundo *Quarteto de Cordas* e o balé *The Wooden Prince*.

Os trabalhos para piano nesse período eram, em sua maioria, arranjos e transcrições de canções folclóricas. O desejo de compor algo que fugisse um pouco desse ambiente da etnomusicologia está representado em forma de uma obra com padrões clássicos europeus, até mesmo em seu título, *Suíte*. Apesar de Bartók afirmar que a obra foi composta inspirada e focada na técnica pianística e descolada de sua produção étnica, é difícil sustentar que a música “folclórica” realmente não está presente ali.

No primeiro movimento, intitulado *Allegretto*, considerando-se verdadeira a afirmação do compositor de que todas as melodias são originais e inteiramente criadas por ele, é possível observar como seu estilo musical foi profundamente influenciado pelas características da música folclórica húngara antiga. A melodia principal é construída a partir de uma escala frequentemente utilizada por Bartók, o que cria um universo sonoro distintivo e representativo do ambiente idiomático do compositor. Embora ele incorpore elementos sonoros da música tradicional europeia, como a construção de acordes em tríades e justaposição de campos harmônicos separados por tríade (Sib x Mi, inicialmente), a melodia acaba adquirindo sonoridade modal e pode ser enquadrada na estrutura do antigo modo lídio (em Dó). Este modo é amplamente encontrado em canções e danças tradicionais romenas, especialmente na região de Banat. Essa fusão de elementos tradicionais com sua própria criatividade original resulta em uma composição que não apenas reflete a herança cultural da música folclórica, mas também destaca a inovação pessoal do compositor.

O primeiro movimento, por exemplo, começa como se fosse uma dança folclórica romena... Uma análise minuciosa, no entanto, mostra que é um típico exemplo da técnica composicional altamente individual de Bartók, apesar da inegável inspiração na música folclórica romena. (Tradução nossa. KÁRPÁTI, 1993, p.156)



Figura 5: Melodia principal no modo Dó lídio – Mov.I, *Suíte op.14* de Bártok (comp.1-12).



Figura 6: Modo Dó Lídio.

Além do aspecto melódico, Bartók se inspirou outro elemento folclórico, a dança romena *Ardeleana*, muito tradicional entre camponeses da região de Banat. Nessa dança, o acompanhamento rítmico é exatamente o mesmo utilizado no início do primeiro movimento, normalmente realizados por instrumentos de arco. As melodias possuem uma sonoridade oriental construídas sobre escalas antigas, tocadas pelo violino ou algum instrumento de sopro (clarinete, saxofone), e são totalmente instrumentais. Um exemplo dessa tradição musical pode ser ouvido na gravação "Ardeleana" executada por Luță Ioviță no taragoto ("taragot") e seu conjunto. Trata-se de uma canção folclórica tradicional romena para dança da região de Banat, área de Caraș-Severin, arredores de Caransebeș. A gravação de campo é da década de 1930⁵.

No que diz respeito às influências externas, o tema do segundo movimento também merece ser destacado. No *Scherzo*, podemos notar a importância que a obra de Liszt teve para Bartók. Agora mais próximo à produção contemporânea ocidental – em relação às tendências e correntes musicais daquele período – nesse movimento da suíte percebe-se uma inspiração na estética que passa a ultrapassar os limites do tonalismo, principalmente

⁵ Pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=onC1-sviRmA>

na *Sinfonia Fausto*, de Liszt. Ao longo de sua vida, Bartók citou diversas vezes em alguns trabalhos (entrevistas e ensaios) essa sinfonia, demonstrando ter grande intimidade com a obra. Assim como na obra de Liszt, Bartók inicia o *Scherzo* com um tema baseado em tríades aumentadas, em um esquema pensado mais no cromatismo do que no sistema tonal.



Figura 7: Primeiros compassos do Mov.1 da *Sinfonia Fausto*, de Franz Liszt – Tema construído com arpejos de tríades aumentadas.



Figura 8: Tema inicial do Mov.2 da *Suíte op.14* de Bartók: tríades aumentadas em arpejos.

Em ambas as obras, os temas são apresentados através de arpejos compostos por tríades aumentadas, sempre com um intervalo de semitom entre elas. No caso de Liszt, o semitom ocorre entre as primeiras notas de cada tríade. Em contraste, na obra de Bartók, o semitom está localizado entre a terceira e a primeira notas de cada tríade. Liszt usou as quatro tríades aumentadas em sequência, transpostas sempre meio tom abaixo e cessando a exposição cromática quando encontra a sonoridade enarmônica da primeira tríade. Tal procedimento

composicional causou um grande impacto musical na época. Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Ísis Biazolini de Oliveira discute sobre a modernidade na *Sinfonia Fausto*, de Liszt. Segundo ela, um dos maiores críticos musicais contemporâneos do compositor, Richard Pohl (1826 – 1896), afirma que os primeiros vinte e dois compassos da obra são “uma descoberta musical espantosa” e que, pela primeira vez, a tríade aumentada é utilizada daquela forma, como elemento estrutural da obra (OLIVEIRA, 2019, p.91). A pesquisa ainda nos traz uma informação importante no que diz respeito ao estilo pessoal do compositor. A sinfonia em questão é datada de 1854 e, um ano antes, Carl Friedrich Weitzmann (1808 – 1880) publicou três tratados sobre acordes dissonantes. O primeiro dessa trilogia trata exclusivamente sobre o uso da tríade aumentada. Oliveira afirma que Liszt teve acesso a esses tratados, que lhe foram enviados pelo próprio teórico alemão assim que publicados, ainda em 1853.

...a exploração da tríade aumentada nas obras de Liszt teria se transformado radicalmente a partir da década de 1850. Enquanto a tríade aumentada, nas primeiras obras do compositor, estaria a serviço apenas de efeitos dramáticos e de retórica (ligadas a “morte”, por exemplo), a partir do tratado de Weitzmann, esse acorde teria adquirido a importância de uma entidade harmônica independente com função estrutural... (OLIVEIRA, 2019, p.92)

O fato é que, a maneira como Liszt estruturou harmonicamente essa obra ao usar a tríade aumentada como elemento estruturante, causou um impacto em seus contemporâneos e, Bartók não ficou alheio a isso. Essa ambiência sonora é o centro de toda estrutura do segundo movimento da Suíte para piano de Bartók.

As influências que Bartók afirma tê-lo guiado na elaboração do terceiro movimento (*Allegro Molto*) são, particularmente, muito interessantes. Ele diz ter utilizado como fonte de inspiração a música folclórica do norte da África, moldada pelo domínio cultural dos povos árabes. Em diversas fontes bibliográficas encontramos essa informação.

Bartók veio a conhecer escalas que conferiam uma impressão "comprimida" por meio da música folclórica árabe do norte da África, da qual ele também deve ter adotado o caráter selvagem e altamente rítmico deste terceiro movimento. O compositor mencionou essa influência em uma correspondência de 1930 e, posteriormente, em uma palestra na Universidade Harvard, em 1943, identificou a música árabe do norte da África como uma das fontes de seu estilo cromático. (KÁRPÁTI, 1993, p.159. Tradução nossa)

Nesse próximo trecho selecionado, além de falar sobre a influência árabe, o autor ainda especifica qual região Bartók fez sua pesquisa de campo: "... e o terceiro movimento,

'*Allegro molto*', foi indiscutivelmente influenciado pela música dos árabes de Biskra e arredores, onde Bartók havia coletado música camponesa em junho de 1913." (STEVENS, 1975, p.121. Tradução nossa)

Biskra é uma província da Argélia, na região norte do deserto do Saara e, sua capital, possui o mesmo nome. Essa região contém alguns oásis, como Sidi-Okba, cidade santa para o Islamismo, um dos lugares visitados pelo compositor. Em uma coletânea de estudos etnomusicológicos de Bartók intitulada *Essays* – selecionados e organizados por Benjamin Suchoff (BARTÓK, 1976), informações importantes percebidas por ele sobre a música folclórica ali encontrada são relatadas. Primeiramente, reforça que suas pesquisas foram direcionadas à cultura remanescente da música árabe antiga, encontrada entre os camponeses e não nas práticas artísticas urbanas. Os dois principais elementos musicais destacados são: a forte influência dos instrumentos percussivos acompanhando as melodias de maneira precisa e rigorosa, e a relação intervalar das escalas, bem diferentes das diatônicas e cromáticas dos sistemas tradicionais ocidentais. Ainda deixa claro que não há uma uniformidade dessas características, pois variam de região para região, cantores e instrumentação utilizada. Esta diversidade intrínseca é reflexo da rica tapeçaria cultural de Biskra, que ao longo dos séculos foi dominada por diferentes povos, incluindo turcos, árabes e diversos impérios da Tunísia e do Marrocos. Cada uma dessas culturas contribuiu com elementos distintos para a música local, resultando em uma mescla de estilos e práticas musicais. A capital Biskra, em particular, teve uma história marcada por inúmeras influências culturais e políticas desde o século X. A sucessão de domínios por diferentes povos não apenas moldou a estrutura social e econômica da cidade, mas também deixou uma marca permanente em sua expressão artística. Portanto, é difícil determinar com exatidão a origem de cada característica musical presente em Biskra, dada a complexidade das influências recebidas ao longo dos séculos.

A partir desses dados, podemos deduzir algumas coisas a respeito das influências que nortearam Bartók ao compor o terceiro movimento. Se os instrumentos percussivos são tão importantes e conectados diretamente com a melodia na música camponesa nessa região da Argélia, buscamos algumas informações sobre quais culturas e etnias são predominantes e fazem uso desses instrumentos. Um dos povos mais antigos e que habitam praticamente toda extensão alta do deserto do Saara, são os *Tuaregs*. A população tuaregue é estimada

entre um milhão e um milhão e meio de indivíduos, distribuídos em vários países como Mali, Nigéria, Líbia, Burkina Faso e Argélia⁶. Mesmo sendo Mali e Nigéria os países com maior concentração populacional, é na Argélia que se encontram os grupos politicamente mais importantes. A origem do nome *Tuareg* não possui um consenso, mas a palavra em árabe significa “abandonados”, e segundo o pesquisador Eric Schmidt, a palavra foi usada no sentido de “abandonados por Deus”, dando referência a um possível sentimento piedoso de vizinhos árabes que desprezavam as práticas menos ortodoxas do Islã dos tuaregues que habitavam uma região hostil e teoricamente inóspita ao desenvolvimento da vida humana. As comunidades tuaregues foram divididas e organizadas em confederações, muitas vezes chamadas de “Grupos de Tambores”, tamanha a importância desses instrumentos percussivos naquela cultura. (SCHMIDT, 2009)

Provavelmente, Bartók presenciou essa prática na qual a melodia era intrínseca ao acompanhamento de instrumentos percussivos e acabou se inspirando nela para a gênese do terceiro movimento da *Suíte op.14*. Além do caráter percussivo vinculado à melodia, a estrutura intervalar empregada nesse terceiro movimento provavelmente foi inspirada por práticas musicais árabes, nas quais a escala octatônica⁷, com a alternância entre tons inteiros e semitons, também é utilizada. (KÁRPÁTI, 1993, p.159)



Figura 9: Escala baseada em sistema intervalar presente em práticas musicais árabes: tons inteiros intercalados com semitons.



Figura 10: Mov.3 *Suíte op.14* de Bártok- Comp.26-29: Melodia baseada em sistema escalar presente em práticas musicais árabes.

⁶ Informação disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Tuareg>

⁷ A escala octatônica também pode ser encontrada em obras de Debussy e Stravinsky, reafirmando a variedade de influências (orientais e ocidentais) encontradas nessa obra de Bartók.

O quarto movimento da *Suíte op. 14*, um "Sostenuto" muito lento, apresenta um contraste marcante com a energia dos movimentos anteriores. Enquanto os primeiros movimentos são caracterizados por ritmos vigorosos e estruturas mais tradicionais, o quarto movimento é introspectivo e melancólico, destacando a tensão entre os semitons para dinamizar e estruturar a melodia e a harmonia. A ambiguidade tonal, característica dos movimentos lentos e expressivos do compositor, cria um ambiente doloroso e trágico. Uma característica marcante da escrita de Bartók neste movimento é a melodia embutida em blocos de acordes (Figura 11). Nesse contexto, a nota de Si bemol é constantemente contrastada com o Si natural, culminando em um ponto de tensão tonal. É apenas na parte central da peça que a tonalidade de Si bemol pode ser reconhecida de forma mais clara. Esta escolha tonal tem uma relação direta com os movimentos anteriores, especialmente o primeiro e o segundo, reforçando a unidade temática da obra. A peça, assim, combina influências da música folclórica da Europa Central e Oriental com o impressionismo francês, resultando em uma obra rica e evocativa.

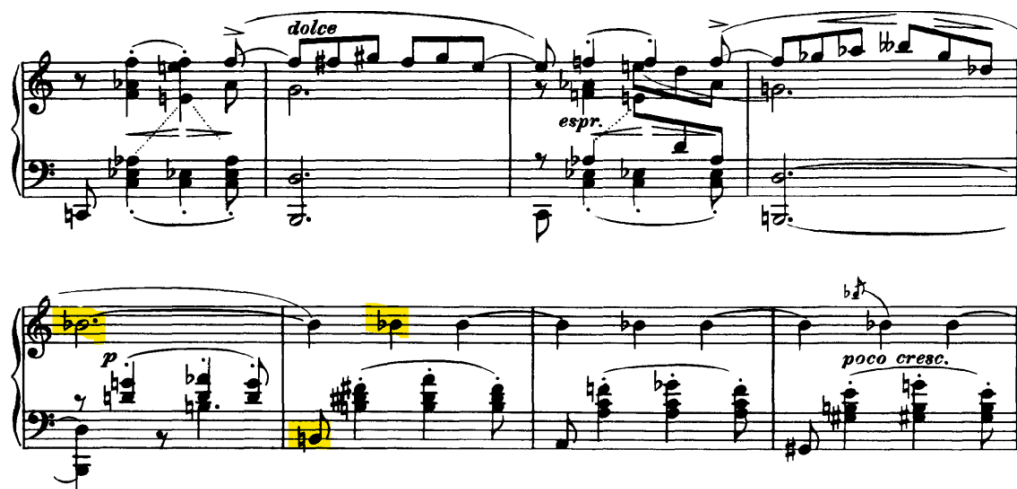


Figura 11 – Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.6-13): Melodia embutida em blocos de acordes e a nota de Sib, contrastada com a nota Si natural.

A parte intermediária deste movimento, principalmente pelo uso frequente de terças maiores, nos remete novamente aos movimentos anteriores, especialmente ao segundo. O caráter dolorido e trágico pode ser entendido a partir dessas sonoridades geradas pelos movimentos de "slides" dos semitons (quando os semitons deslizam entre as notas dos acordes), e muitas vezes construídas por acordes vizinhos à tonalidade de Si bemol maior.

Apesar da tensão e fricção gerada pelos semitons, Bartók consegue deixar evidente sua intenção de que a música deva soar de forma dolorosa e expressiva:

...Bartók adiciona instruções de *dolce* e *dolcíssimo*, claramente considerando que porções de dissonância medidas cuidadosamente, combinam com um caráter *Dolce*. Isso trás uma mensagem importante para os intérpretes da música de Bartók: não se deixe enganar pela superfície da partitura, vá em busca da lógica mais íntima da música. (Tradução nossa. KÁRPÁTI, 1993, p.161)

Todas as informações obtidas através desse levantamento de dados serão fundamentais para nos dar embasamento e nortear nosso processo transcritivo. Toda a estrutura conceitual, metodológica e artística será apresentada no capítulo que se segue.

Capítulo 2 – PROJETO TRANSCRITIVO: RELAÇÕES ENTRE TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO MUSICAL

Antes de nos aprofundarmos no universo conceitual e teórico da tradução, achamos necessário tecer algumas correlações significativas entre a prática transcritiva e a tradutória. Em nossa proposta de trabalho, tanto a transcrição quanto a tradução são vistas como processos que vão além da mera transferência de conteúdo de um ponto de partida para outro; são ações intrinsecamente críticas e criativas. Cada ato de transportar expressões musicais envolve uma série de escolhas interpretativas que refletem uma profunda compreensão do material de origem e uma intenção clara quanto ao efeito desejado no destinatário.

Nossa ideia de criar um Projeto Transcritivo de uma obra específica emerge diretamente do conceito de Projeto Tradutório. Este último é uma prática bem estabelecida no campo da tradução literária e serve como um referencial metodológico e teórico robusto. O Projeto Tradutório, como proposto por estudiosos da tradução, envolve um planejamento minucioso que precede e guia a tradução, tratando cada decisão como parte de um processo reflexivo e estruturado.

Um exemplo ilustrativo desse conceito pode ser encontrado no trabalho desenvolvido pela equipe de pesquisa do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), sob a orientação da Professora Dra. Marcia A. P. Martins. Esta equipe tem se dedicado a investigar os significados, contextos culturais e sociais das traduções das obras do renomado dramaturgo inglês William Shakespeare. No contexto de sua pesquisa, eles argumentam que a tradução deve ser abordada com um planejamento prévio rigoroso (MARTINS, 1999). Este planejamento envolve decisões deliberadas, como a escolha entre traduzir em verso ou prosa, utilização de um vocabulário moderno ou arcaico, decisões estas que influenciam profundamente a maneira como o público contemporâneo percebe e se relaciona com a obra traduzida.

Inspirados por essa abordagem metodológica, aplicamos o conceito de planejamento crítico ao nosso Projeto Transcritivo da *Suíte op. 14* de Bartók. Encaramos a transcrição não apenas como um exercício técnico, mas como uma prática artística e crítica que exige uma compreensão profunda do contexto original da obra e uma visão clara de como queremos

que ela seja percebida e apreciada em um novo contexto. Assim, cada escolha que fazemos durante o processo transcritivo é orientada por uma análise detalhada e uma intenção artística deliberada, seguindo os princípios do planejamento que fundamentam o Projeto Tradutório.

Neste capítulo, inicialmente abordaremos aspectos teóricos da tradução que julgamos ser absolutamente necessários para a compreensão de nosso posicionamento em relação ao processo de transcrição musical. Logo a seguir, será apresentado nosso projeto transcritivo, através de um levantamento dos fatores que concorrem para o melhor entendimento possível da obra e dos obstáculos para que isso se concretize.

2.1 - Conceitos e teorização sobre tradução e transcrição: criatividade como processo

Alguns pensadores e teóricos da tradução – como veremos a seguir – argumentam que a obra deve possuir certa maleabilidade, permitindo espaço para a subjetividade do tradutor. Isso ocorre porque, no processo de tradução que estamos defendendo, duas funções estão constantemente presentes: a do tradutor/transcritor e a do intérprete. Em outras palavras, toda tradução ou transcrição envolve uma interpretação do original. O texto é inicialmente interpretado, e as estratégias de tradução — como a linguagem utilizada, a decisão de distanciamento ou aproximação em relação ao público contemporâneo, a escolha entre verso ou prosa, o público-alvo, o tipo de editoração, entre outros aspectos — são definidas a partir dessa interpretação. Nesse contexto, defender o texto original como algo sacro e imaculado, um objeto perfeito e imutável, não faz sentido. A tradução, portanto, é vista não como uma mera reprodução, mas como uma recriação que reflete a perspectiva e a criatividade do tradutor, levando em consideração a dinâmica cultural e temporal entre o texto original e o público alvo.

Susan Bassnett, uma das mais importantes teóricas da tradução do século XX e fundamental para o desenvolvimento dos Estudos da Tradução como disciplina acadêmica, afirma que a tradução de um texto teatral tem “vida útil” limitada no tempo e que:

Cada época produz um tipo de significado que lhe é peculiar e deve manifestar-se em modelos literários e sociais. Conforme esses modelos são ultrapassados e a realidade parece desvanecer-se, novos símbolos tornam-se necessários para

recapturá-la, o que nos permite atribuir um valor informativo às estruturas dinâmicas da literatura. (...) As mensagens seguem o seu curso no tempo, lenta ou rapidamente; algumas delas aventuram-se em encontros que desfazem toda uma linha de comunicação; mas, por meio de grandes esforços, uma nova linha surgirá (BASSNETT, 2005, p.104).

Bassnett argumenta que cada época gera significados próprios, manifestando-se em modelos literários e sociais específicos. Assim, uma realidade que antes era transmitida por esses modelos precisa ser reinterpretada e comunicada de maneira diferente, pois as estruturas antigas se desgastaram e não conseguem mais transmitir a mensagem com a mesma eficácia. Essa perspectiva permite atribuir um valor dinâmico e informativo às estruturas literárias. A autora enfatiza que o tempo exerce diversas influências sobre a interpretação de frases e expressões verbais. Para que uma tradução recapture o significado do texto original, é necessário atualizá-la, levando em consideração o contexto de compreensão e a realidade contemporânea da língua de destino. Bassnett é uma defensora da abordagem culturalista da tradução, que vê a tradução não apenas como um processo linguístico, mas também como um processo cultural. Ela acredita que a tradução é uma forma de comunicação entre culturas e que os tradutores devem estar cientes das diferenças culturais entre as línguas envolvidas.

Essa visão implica que a tradução é uma recriação que visa recapturar o original, refletindo a perspectiva cultural do tradutor e do seu tempo, sem ignorar o contexto original. As mensagens, conforme mencionadas por Bassnett, seguem seu curso no tempo, enfrentando desafios e transformações, mas eventualmente, com esforço, uma nova linha de comunicação emerge. Assim, a tradução não preserva apenas a literalidade do texto, mas, também, se adapta para manter sua relevância e significado em contextos culturais e temporais distintos. Para isso ocorrer de forma consciente e organizada, seria preciso um planejamento tradutório e o controle do processo com base em escolhas críticas. Ainda sobre a subjetividade do tradutor e a defesa de uma boa interpretação crítica do texto original, ela afirma que “o tradutor tem o direito de divergir organicamente, de ser independente, desde que se procure esta independência em favor do original, com o objetivo de traduzi-lo como um trabalho vivo” (BASSNETT, 2005, p.107).

A construção de um texto é totalmente influenciada por informações e outros textos que o cercam e o precedem, um conceito conhecido como intertextualidade. Nesse sentido, não

existe a possibilidade de uma gênese “mágica” ou “divina” pela qual uma obra surge completamente "do nada". Toda produção textual está, de alguma forma, conectada a um conjunto preexistente de textos e discursos que a informam e a moldam. Esse processo intertextual implica que os escritores, conscientemente ou não, dialogam com as obras anteriores – ou mesmo contemporâneas – incorporando, recontextualizando e respondendo a elas. Assim, a originalidade de um texto não reside em sua independência absoluta de influências externas, mas na maneira única e inovadora com que essas influências são combinadas e transformadas. A intertextualidade revela a natureza colaborativa e cumulativa da criação literária, destacando que cada novo texto é um produto da contínua interação e reinterpretação de textos anteriores.

Dessa forma, a interpretação de um texto está interligada a múltiplas possibilidades de compreensão, pois cada leitor (ou tradutor) possui diferentes organizações de sistemas e códigos e, sobretudo, diferentes repertórios. Essa diversidade de perspectivas dissolve a ideia de uma "leitura correta" única e absoluta. A complexidade inerente ao ato de interpretar significa que cada leitura é influenciada pelas experiências, conhecimentos e contextos culturais específicos do leitor ou tradutor. Consequentemente, “(...) todos os textos são traduções de traduções de traduções e não se pode separar claramente o Leitor do Tradutor”. (Idem, 2005, p.104)

A concepção do leitor como tradutor é uma abordagem que requer uma consideração cuidadosa e responsável, especialmente quando se leva em conta a vasta liberdade interpretativa que tal perspectiva pode permitir. Este conceito implica que o ato de leitura é, em si, uma forma de tradução, onde o leitor não apenas decodifica o texto, mas também reinterpreta e recontextualiza as informações com base em sua própria compreensão e experiências culturais. No entanto, essa liberdade interpretativa deve ser manejada com cautela. É crucial reconhecer que o leitor, ao agir como tradutor, necessita de um conhecimento profundo e abrangente dos códigos culturais e contextuais que permeiam a obra original. Esses códigos podem incluir referências históricas, nuances linguísticas, convenções estilísticas e contextos sociais específicos que, se não compreendidos adequadamente, podem levar a uma interpretação distorcida ou superficial. A ausência de um domínio adequado desses elementos culturais por parte do leitor-tradutor pode resultar em uma tradução desequilibrada e insuficiente. Uma interpretação que não leva em conta a

complexidade e a riqueza dos contextos originais tende a simplificar excessivamente o material, comprometendo a fidelidade e a profundidade da tradução. Esse desequilíbrio pode se manifestar de várias formas, desde a perda de sutilezas e significados implícitos até a completa deturpação das intenções e mensagens do autor original.

Portanto, é indispensável enfatizar a responsabilidade que recai sobre o leitor-tradutor. Este deve esforçar-se para adquirir uma compreensão robusta dos códigos culturais subjacentes à obra, ou, no mínimo, possuir uma sensibilidade apurada para reconhecer a necessidade de tal compreensão. Apenas assim se pode evitar o risco de produzirem-se traduções que não só falhem em captar a essência do texto original, mas que também perpetuem interpretações simplistas ou incorretas. A abordagem crítica e informada do tradutor-leitor é essencial para assegurar que o processo de tradução seja uma ponte efetiva entre culturas e significados, em vez de um mero exercício de adaptação textual.

E o que seriam esses códigos? Susan Bassnett se referencia muitas vezes no trabalho do escritor e teórico russo Iúri Lotman. No trabalho da pesquisadora e professora de literatura e língua russa Ekaterina Vólkova Américo – *O conceito de tradução na obra de Iúri Lotman: entre intraduzibilidade e liberdade* (2014) – são tratadas algumas questões muito interessantes para o desenvolvimento do pensamento dado anteriormente. Ora, se somos indivíduos compostos por consciências diferentes, construídas por uma rede complexa de sistemas de informações, com diferentes capacidades interpretativas, para Lotman, existe já um processo de tradução ao se transportar uma mensagem da consciência do emissor para a do receptor. Mesmo falando-se o mesmo idioma, palavras isoladas possuem um significado gerado por raízes de outras palavras etimologicamente próximas. Mas quando agrupadas na forma de um texto (ou mensagem falada), a semanticidade pode ser recriada na mente dos receptores de diferentes maneiras. Mas, para que o teor da mensagem original não se perca, os indivíduos envolvidos no processo de transmissão dessas informações precisam se entender e estar inseridos em um mesmo conjunto de regras, de códigos linguísticos e culturais, tornando possível a decodificação dos signos da mensagem.

Porém, quando há grandes diferenças culturais e linguísticas entre o locutor e o receptor, existe um fenômeno que Lotman chama de “intraduzibilidade”, visto com bons olhos por ele. Essa intraduzibilidade é, exatamente, a dificuldade – ou a impossibilidade – de realizar a

decodificação da mensagem, forçando o intérprete a realizar correspondências de signos, a recriar usando sentidos figurados e a fazer escolhas.

“Surtem as situações semelhantes às da tradução artística: a necessidade da tradução, impossível de antemão, obriga a estabelecer correspondências ocasionais ou aquelas que possuem um caráter metafórico. Na tradução, o elemento do texto que está sendo traduzido pode corresponder em certa medida a um conjunto de elementos, e vice-versa. O estabelecimento de uma correspondência sempre subentende uma escolha, está ligado a dificuldades e possui um caráter de descoberta, insight. É justamente essa tradução do intraduzível que representa o mecanismo de criação da nova ideia. Em sua base não está uma transformação unívoca, mas um modelo aproximado, uma assimilação, uma metáfora”(LOTMAN apud AMÉRICO, 2014, p. 22)

O autor está se referindo, ao falar de tradução artística, ao processo de deslocamento interlingual – e intercultural – dos sentidos que um texto poético pode gerar. Ou, até mesmo, da tradução de uma linguagem artística para outra, como é o caso dos inúmeros trabalhos de adaptações de obras literárias para a linguagem cinematográfica. No caso da tradução artística, há uma recriação – a partir da interpretação do tradutor – na qual um novo texto é gerado e, por ser extremamente individualizada a semantização deste tipo de texto, a intraduzibilidade traz liberdade e responsabilidade artísticas na mesma medida. O autor usa os termos “linguístico” e “literário” para diferenciar estilos de textos, sendo que, o primeiro, seria aplicável aos textos puramente informativos e sem pretensões artísticas. Já o segundo, seriam os textos produzidos através da criatividade do artista, em que a compreensão passaria pela junção do plano linguístico geral do conteúdo com o plano da expressividade, do signo artístico. Deste modo, o texto linguístico é traduzível e permite o uso de diferentes expressões do mesmo conteúdo, tanto na forma escrita, quanto nas formas de sons, sinais telegráficos, audiovisuais, etc. O texto literário é individual, único, feito para um contexto específico. O tradutor, então, utiliza expressões e “metáforas” da língua de destino para recriar artisticamente os sentidos poéticos (ritmo, métrica, semântica, gramática e o envoltório sonoro das expressões) da língua de partida. Portanto, para Lotman, a criatividade é o único caminho para a tradução de um texto poético.

Se, por um lado, é o código que permite a compreensão de um texto linguístico, em obras literárias (poéticas) a decodificação é justamente dificultada por ele. Isso porque cada elemento que compõe a obra – métrica, rima, sonoridade, gramática, ritmo – possui seu

próprio código, o que torna extremamente individualizada a semantização do texto. Ainda mais quando os interlocutores estão separados por um grande lapso temporal. No âmbito da interpretação de obras literárias, especialmente as de natureza poética, o processo de decodificação linguística assume um caráter particularmente desafiador. Enquanto o código linguístico convencional atua como ferramenta facilitadora na compreensão de textos, na poesia, sua aplicação é significativamente complexa e pode, por vezes, dificultar a interpretação. Tal complexidade advém da presença de múltiplos códigos interligados dentro da obra, como métrica, rima, sonoridade, gramática e ritmo, cada qual contribuindo para a estrutura e o significado do texto. A interação entre esses elementos cria uma teia intrincada de significados, cuja interpretação é altamente subjetiva e individualizada. Ademais, a passagem do tempo acrescenta uma camada adicional de complexidade ao processo interpretativo, pois os contextos culturais, sociais e linguísticos dos leitores contemporâneos podem diferir consideravelmente daqueles do autor original. Nesse sentido, a compreensão plena e precisa de uma obra poética pode ser grandemente desafiadora, exigindo não apenas competência linguística, mas também sensibilidade estética e um profundo entendimento do contexto histórico e cultural em que a obra foi concebida.

Ainda sobre o distanciamento temporal entre o emissor e o receptor da mensagem, um importante teórico da hermenêutica, Hans-George Gadamer (1900-2002), também defende uma compreensão do texto de forma dinâmica. Para ele, considerar privilegiadamente a época e significados do autor como únicos possíveis, é se afastar da verdade. Toda obra artística possui uma linha histórica que modifica sua compreensão à medida que a sociedade em que ela está inserida se transforma também. Ou seja, passado e presente, juntos, constroem novos significados. “A ideia de uma única representação correta, em face da finitude da nossa existência histórica, possui, ao que parece, algo que é um contrassenso” (GADAMER, 1999, p.200).

O autor ainda critica, de forma bastante enfática, intérpretes musicais que acreditam se aproximar mais da obra por tocarem instrumentos de época. Para Gadamer, esses músicos podem se afastar duplamente da verdade, pois, além de se tratar de uma relação de mediação, é impossível ter o “ouvido de época” e se colocar no complexo contexto histórico do compositor e toda sua contemporaneidade, o significado do autor e seu tempo são

inatingíveis (ABDO, 2000). Deixemos claro que nossa proposta não é desvalorizar ou criticar as interpretações historicamente informadas e criteriosas, mas evidenciar a importância de entender as ações do tempo na compreensão de uma obra musical, desde a relação mais íntima e direta de um intérprete com o texto musical, passando pela receptividade subjetiva do público, até o processo de recriação dessa obra para outra formação instrumental, a transcrição.

Os significados e expressividades de um texto musical não caem em desuso ou ficam obsoletos como, eventualmente, o vocabulário e certas expressões de linguagem da literatura. O que devemos observar é que a relação entre o texto (partitura) e a obra (viva e dinâmica, como performance) é permeada por uma rede complexa de significância que é afetada diretamente pelo espaço/tempo. Essa rede é tecida pela evolução no pensamento musical, pela compreensão e consolidação de novos gêneros musicais, pela evolução conceitual e capacidade técnica dos músicos, por alterações nas tecnologias de construção dos instrumentos, por diferentes formas de transmissão dessa obra, enfim, um emaranhado de circunstâncias que afeta e torna contemporânea a emissão/recepção de uma obra.

Acreditamos que, atualmente, não há mais espaço para o estruturalismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), Igor Stravinsky (1882-1971) e outros músicos e pensadores daquele período. Naquele contexto, esses compositores reagiam ao "vício interpretativo romântico" presente nas performances da época. Intérpretes costumavam trazer para suas execuções os exageros típicos do romantismo, como mudanças extremas de dinâmica, rubato excessivo e uma ênfase na expressão emocional subjetiva. Para esses compositores do início do século XX, tais exageros distorciam a essência da obra. Por isso, defendiam uma abordagem rigorosa, em que a partitura – o texto musical – fosse respeitada integralmente. A verdadeira essência da obra, para eles, estava na sua estrutura e precisão, e a interpretação deveria ser fiel ao que estava escrito, livre de interferências pessoais e emotivas do intérprete. Mesmo assim, deveríamos considerar que, cada indivíduo que consiga decodificar e “ouvir” a obra internamente, o fará de formas diferentes e de acordo com sua bagagem cultural e temporal. Ou seja, ainda assim, não escutaria a obra da mesma forma que o compositor. A submissão absoluta ao texto original tem sido constantemente relativizada, e cada vez mais se faz necessário entender que toda obra possui sua contemporaneidade, independentemente do período histórico em que foi produzida. Não

podemos mais desconsiderar o emaranhado de circunstâncias que permeiam e contribuem para a compreensão do intérprete, do ouvinte, da performance, perfazendo todo o contexto contemporâneo que envolve o entendimento da obra, como lembrou Almeida (2011).

No caso da transcrição, parte-se do óbvio: um instrumento musical específico possui um conjunto de características sonoras e um idiomatismo próprio que permeiam a expectativa do ouvinte e que são inevitavelmente intrínsecos à obra que para ele é composta. Dentre essas características, podemos citar: o timbre, a extensão, o volume sonoro, as dificuldades e limitações técnicas, as articulações de frases mais usuais, etc. Ao se transportar um texto de uma formação instrumental para outra, essas características e expectativas são alteradas, o que requer uma reformulação criteriosa, um eventual rearranjo de elementos, sabendo-se que, durante esse processo, significados e expressividades musicais serão atualizados. Imaginemos uma frase escrita em ligadura para um instrumento de cordas como o violino ou o violoncelo, por exemplo. É possível executar muitas notas em ligadura na mão esquerda em uma única arcada e manter o corpo sonoro estável do início ao fim da frase. Se transportarmos esse mesmo texto para o violão – lembrando que, neste trabalho, estamos considerando o contexto idiomático do instrumento de destino como meio de reestruturação do discurso musical – a articulação original dessa frase provavelmente terá que ser repensada, pois as características mecânicas do violão não nos permitem executar muitas notas em ligados na mão esquerda com apenas um toque da mão direita com corpo sonoro uniforme e sem que o volume seja drasticamente comprometido. Essa nova articulação deverá ser pensada de forma criteriosa, planejando-se todo o processo transcritivo, desde a escolha de tonalidades viáveis a compensações criativas da tessitura. Em obras pianísticas transcritas para o violão, que é o recorte desse trabalho, algumas alternativas para o problema da menor extensão do instrumento de destino já são bem conhecidas, como a utilização de harmônicos artificiais para alcançar notas mais agudas e o uso de *scordaturas* (alteração na afinação das cordas) para facilitar digitações e aumentar as possibilidades na região grave do instrumento. Além dessas alternativas transcritivas mais usuais, é possível utilizar procedimentos mais criativos (efeitos percussivos, por exemplo) para fazer essa compensação na tessitura e transportar os significados do texto original, como veremos mais adiante no Capítulo 3.

Nossa proposta é oferecer uma visão crítica e artística do processo transcritivo, não apenas como uma tarefa “braçal e mecânica”. A ligação com o ato artístico da tradução se percebe nessa reflexão de Haroldo de Campos:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei de ‘transluciferação’ (Campos, citado por COSTA, 2019, p.1).

Para Campos, a tradução criativa se sustenta a partir da compreensão e reorganização dos sentidos poéticos por meio de “signos”. Ou seja, cada texto é ordenado por signos de maneira única, singular. Cabe ao tradutor se colocar no lugar de leitor/intérprete focado em um processo crítico e criativo, de não submissão à literalidade do conteúdo de partida e com o objetivo de traduzir o signo em si. A ideia principal é captar a informação estética do texto de partida e recriá-la no de chegada, submetendo as expressões poéticas a um novo idioma e a outro contexto cultural. Com isso, a possibilidade de entendimento do texto de chegada como um novo original torna o tradutor uma espécie de criador, ou, transcriador. Contudo, o processo exige uma recriação de informações estéticas e a tarefa do tradutor pede interpretação e entendimento profundos das expressividades e significâncias dos códigos da língua original para que haja uma transcrição para a língua de destino. Esse ato de insubordinação ao texto original, descrito como um gesto quase diabólico e transgressor, não implica em uma contradição aos preceitos da tradução, pois não se trata de alterar o conteúdo da mensagem original. Pelo contrário, o “tradutor criativo não é apenas o transmissor da mensagem, mas, acima de tudo, criador de informação, sendo, portanto, insubmisso e transgressor” (COSTA, 2019, p.3), o que pode, paradoxalmente, favorecer a transmissão da essência da mensagem original. Por esse ponto de vista, não existe uma tradução “inocente”. O tradutor precisa impor sua criatividade artística e parcialidade em relação ao texto original para, assim, transportar e recriar os signos contidos ali para outro idioma.

Haroldo de Campos realizou inúmeros trabalhos de tradução, mas uma de suas parcerias de maior sucesso foi com seu irmão, Augusto de Campos, e com o ucraniano (naturalizado brasileiro) Boris Schnaiderman. Juntos, publicaram a coletânea *Poesia Russa Moderna* (1968), que se transformou em um clássico no Brasil. Schnaiderman foi professor da

Universidade de São Paulo (USP) e responsável pela criação do curso de língua e literatura russa nesta mesma instituição, colaborando na formação de muitos tradutores. Juntamente com os irmãos Campos, ajudou a divulgar no Brasil poetas como Púchkin (1799-1837) e Maiakóvski (1893-1930). Em uma entrevista (2007) concedida à jornalista Brenda Marques Pena, Schnaiderman fala da parceria e do processo de tradução dos poemas de Maiakóvski:

Eu lembro quando o Haroldo leu para mim o poema Carta a Tatiana Iácvlieva, escrito em 1928. Esse texto poético foi dedicado a uma russa, radicada em Paris por quem Maiakóvski se apaixonou. O poeta se suicidou na década de 30, mas o poema só apareceu na década de 50. O final que Haroldo de Campos encontrou para o poema é uma beleza em português. (PENA, 2007, p.70)

Este trecho da entrevista colabora para o entendimento sobre como as soluções criativas e artísticas eram, para Campos, a única opção para uma boa tradução. Abaixo, temos o exemplo de como ficou essa tradução do russo para o português:

Venha cá pro abraço cruzado dos meus grandes braços desajeitados.

Você não quer? E dorme então à parte.

No hall dos vilipêndios marquemos mais um X

De qualquer modo um dia vou tomar-te sozinha ou com a cidade de Paris.

Mesmo com o distanciamento gráfico e fonético entre o russo e o português, Campos encontrou criativamente uma maneira de realizar o transporte da mensagem poética contida no texto original. No trecho abaixo, Schaiderman comenta sobre a utilização de palavras e fonemas da língua de destino no processo de recriação do poema.

Quando o Haroldo conseguiu esta solução, me ligou numa exaltação, num júbilo! É a alegria que se tem com a grande poesia. Esse X não existe no original e, no entanto, dá uma ressonância e uma presença física no papel que é uma beleza! Se Maiakovski escrevesse em português, com toda certeza empregaria esse X, ele não usou, mas a gente usa, está no espírito do poema. (PENA, 2007, p.70)

Para conseguir mergulhar nos sentidos poéticos da língua original, Campos estudou profundamente o russo. Para ele, grande parte das traduções ocidentais desconsideravam a sonoridade dos poemas do texto de partida. No exemplo abaixo, temos um pedaço do

poema feito por Maiakóvsk sobre o suicídio de seu amigo, Serguei Iessiénin (1895-1925), e sua tradução para português realizada por Haroldo de Campos.

<i>Vi uchli,</i>	<i>Você partiu,</i>
<i>kak govorítsia,</i>	<i>como se diz,</i>
<i>v mir inói.</i>	<i>para o outro mundo.</i>
<i>Pustotá...</i>	<i>Vácuo...</i>
<i>Letítie,</i>	<i>Você sobe,</i>
<i>v zviózki vriézivaia.</i>	<i>entremeado às estrelas.</i>

O trabalho criativo realizado nesta tradução conseguiu, de certa forma, aproximar a sonoridade das línguas envolvidas no processo ao ponto de chamar a atenção de Schaiderman e de outro grande linguista russo, Roman Jakobson:

Lembro-me de que Roman Jakobson e sua mulher, Krystyna Pomorska, quando estiveram conosco em S. Paulo em 1968, falavam do deslumbramento que lhes causara a revelação daquele texto em português, e sobretudo a solução “entremeado às estrelas” para “v zviózki vriézivaia”. Na realidade, Haroldo conseguira fazer o português cantar com sotaque russo, a ponto de um russo como Jakobson encontrar no texto traduzido o som de sua língua-mãe. (SCHNAIDERMAN, 2003, P.63)

Afim de conseguir parâmetros que pudéssemos dimensionar o trabalho poético desenvolvido por Campos, usamos a ferramenta ChatGPT para traduzir o poema e, assim, obtermos uma versão mais literal do texto. O resultado foi bastante interessante: *Eu vi/ como dizem/ outro mundo./ Vazio.../ Voo/ Entalhando estrelas.*

Como podemos observar, na tradução desprovida de anseios artísticos, a base do conteúdo continua sendo muito próximo. Mas a criatividade artística do tradutor ao reconstruir o texto, apesar de sutil, fez toda diferença.

Portanto, ao discorrermos sobre conceitos e pensamentos de tradução de vários teóricos, tradutores, poetas e linguistas, a correlação com a transcrição musical proposta neste trabalho tem como prioridade o transporte da expressividade poética e musical através da liberdade criativa, da análise e interpretação críticas do texto original sob um olhar de recriação, de atualização. Ao mesmo tempo, ser “leal” ao conteúdo da mensagem de

origem, aos signos ali contidos, mas sem a busca incessante pela literalidade (inalcansável) do texto de saída. A lealdade ao conteúdo refere-se à fidelidade do tradutor às intenções, emoções, e nuances do texto original. Isso envolve capturar o espírito, o tom, e os significados profundos da obra. A ênfase está na reprodução da experiência do leitor original para o leitor da tradução, mesmo que isso signifique alterar ou adaptar certas partes do texto. Um tradutor focado na lealdade ao conteúdo pode reestruturar frases, utilizar expressões idiomáticas locais, ou, até mesmo, adaptar referências culturais para que façam sentido no contexto do idioma de destino. Por outro lado, a literalidade textual implica uma tradução “palavra por palavra” ou “frase por frase”, mantendo a estrutura e a escolha de palavras o mais próximo possível do original. Este enfoque valoriza a precisão formal e a consistência linguística. No entanto, uma tradução excessivamente literal pode resultar em um texto rígido ou artificial no idioma de destino, que pode não transmitir o mesmo impacto emocional ou literário do original. A literalidade é, muitas vezes, mais adequada para textos técnicos ou científicos, onde a exatidão é crucial. Portanto, a lealdade ao conteúdo valoriza a essência e o impacto emocional do texto original, enquanto a literalidade textual se concentra na precisão formal. O desafio do tradutor literário é equilibrar esses dois aspectos para criar uma obra que respeite o original e afete os leitores na língua de destino.

Os pensamentos expostos aqui podem parecer paradoxais, e são. A tradução/transcrição é paradoxal. Enquanto Bassnett, por exemplo, fala em liberdade do tradutor para fazer escolhas em favor do original, Campos fala em praticamente extinguir o original e recriar o texto como se esse, a partir daí, se torne um “novo original”. Em ambos os casos, o transporte da mensagem do texto só é alcançado com sucesso através da leitura e compreensão críticas e do profundo conhecimento dos idiomas envolvidos no processo. A liberdade criativa do tradutor/transcritor, mesmo na ideia de “transluciferação” de Campos, esbarra na identidade e contornos estéticos que o original carrega. Em uma entrevista para a *Revista Senhor* (1962), Millôr Fernandes disse:

...não se pode traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto, não se pode traduzir sem ter o maior respeito ao original e, paradoxalmente, sem o atrevimento ocasional de desrespeitar a letra do original exatamente para se lhe captar melhor o espírito, não se pode traduzir sem o mais amplo conhecimento da língua traduzida, mas acima de tudo, sem o fácil domínio da língua para a qual se traduz, não se pode traduzir sem cultura (...), sem intuição, (...) sem ser escritor, com estilo próprio e originalidade (...), sem dignidade (MARTINS, GUERINI, 2018, p.134).

Possivelmente já ficou entendida a ligação entre transcrição musical e tradução literária que estamos propondo observar aqui e que, em ambos os processos, o propósito seria levar/trazer as informações e expressividades estéticas de um ponto de partida para o de destino. Isso implica o entendimento de que, num ou noutro momento, alterações e adaptações serão realizadas entre o antes e o depois, atualizando e ressignificando o texto original, sem que a ideia de fidelidade à obra seja um posicionamento engessado. E quando falamos em transportar a expressividade musical, aqui estamos nos referindo não a sentimentos como alegria, tristeza, surpresa ou alguma das outras emoções básicas humanas, comumente associadas à emissão e recepção musical. A expressividade musical está mais próxima dos sentidos, ou seja, dos meios pelos quais recebemos as informações estéticas ligadas ao universo sonoro de uma obra. Elementos expressivos como timbre, colorido, nuances de ataque, dinâmica, articulação de frases, são captados por meio de nossos sentidos e decodificados de maneira subjetiva pelo ouvinte, podendo aí sim, gerar emoções e sentimentos diversos em cada pessoa que recebe essa obra.

Lembrando que transcrição musical, ao contrário da tradução textual, não se configura como uma necessidade para o acesso à obra original, uma vez que a música pode ser apreciada em sua forma original sem a intermediação de uma barreira linguística. No entanto, a transcrição desempenha um papel essencial no processo de interpretação e reinterpretação de uma obra musical. Ela viabiliza a adaptação da música para diferentes instrumentos ou contextos, expandindo o alcance e as possibilidades expressivas da obra. Portanto, enquanto a tradução é indispensável para tornar um texto acessível a quem não domina o idioma original, a transcrição enriquece a experiência musical ao proporcionar novas perspectivas sobre a obra, sem, contudo, substituir a fruição do original.

2.2 – Projeto transcritivo

Nossa proposta de projeto transcritivo se depara com a realidade, então, de um texto de partida com seus “signos”, “significados”, “sentidos”, que necessitam ser recriados em um novo sistema idiossincrático, mas sob a perspectiva da criatividade artística. Como dito anteriormente, não buscamos exatidão literal no processo de transporte da mensagem. Isso

porque, ao trabalharmos com texto artístico, não nos são dados “sentidos” e “significados” fixos, mas sim, enunciados e proposições de ideias. “Nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual, por sua vez, não digo o sentido”. (DELEUZE, apud SALES, 2006, p.227)

Ao afirmar que nunca revela o sentido do que diz, Deleuze aponta para a complexidade inerente à linguagem e à sua capacidade de evocar múltiplos significados e interpretações. Ao mesmo tempo, ao mencionar que pode sempre tomar o sentido do que se diz como objeto de outra proposição, ele sugere um ciclo infinito de significados que podem ser atribuídos a uma declaração. Isso nos leva a questionar se seria possível capturar realmente o significado de uma mensagem ou se estamos constantemente envolvidos em um processo de interpretação e reinterpretação. E, considerando que estamos nesse processo ao realizar uma transcrição de um texto musical, lidamos com o paradoxo da “lealdade” ao conteúdo semântico e estético, mas com a liberdade artística da interpretação e recriação dos signos ali contidos, que, muitas vezes, fogem da literalidade textual.

Seguindo esse pensamento, como seriam definidos os fatores que contribuem para a melhor compreensão possível da *Suíte op. 14* para piano de Béla Bartók quando transcrita para o idiomatismo do duo de violões? Quais os obstáculos para que isso se concretize?

A partir deste ponto, apresentaremos nosso projeto de transcrição e, subsequentemente, desenvolveremos as etapas que definem sua estrutura organizacional.

Projeto Transcritivo:

1. Informações coletadas sobre o compositor e sua obra

- Levantamento de dados biográficos do compositor, destacando pontos relevantes que possam influenciar a compreensão da obra a ser transcrita.
- Análise das principais influências do compositor, tanto musicais quanto contextuais (sociais, políticas, culturais).
- Exploração do contexto cultural da obra, incluindo aspectos históricos, sociais e artísticos que possam ter influenciado sua criação.

2. Interesses pessoais, artísticos e acadêmicos

- Identificação e justificação dos interesses pessoais e artísticos relacionados à obra musical a ser transcrita.
- Análise da relevância da obra no contexto da pesquisa acadêmica.
- Exploração das motivações intrínsecas e extrínsecas para a escolha desta obra em particular.

3. Análise da obra a ser transcrita

- Estética da obra: Identificação e discussão dos elementos estruturais presentes na composição, como forma, estrutura, textura, harmonia, ritmo, entre outros.
- Mecânica da obra: Análise de como as características físicas e a técnica de execução do instrumento de origem influenciaram as decisões criativas do compositor.
- Espectros sonoros:
 - Timbres: Identificação e descrição dos diferentes timbres utilizados ao longo da obra, incluindo os efeitos e expressividades alcançadas a partir das escolhas dos registros.
 - Volume: Análise dinâmica da obra, incluindo variações de volume ao longo da peça e sua relação com a forma e o conteúdo musical.
 - Extensão: Exploração das diferentes extensões melódicas e harmônicas presentes na obra, incluindo saltos, arpejos e tessitura de vozes/instrumentos.

4. Planejamento da transcrição

- Estabelecimento de metodologia de transcrição.
- Definição de ferramentas e recursos necessários para a transcrição, como software de notação musical, gravações de referência, partituras originais (se disponíveis), entre outros.

5. Análise de transcrições referenciais

- Comparação entre a transcrição realizada e a obra original, destacando semelhanças e diferenças.
- Discussão sobre os desafios e limites da transcrição, incluindo questões de notação, interpretação e representação musical.
- Reflexão crítica sobre o processo de transcrição e sua contribuição para a restituição e compreensão das expressividades musicais.

6. Transcrição da obra musical

- Execução da transcrição musical conforme planejado, utilizando as técnicas e recursos estabelecidos na fase de planejamento.
- Revisão e refinamento da transcrição.
- Documentação detalhada do processo de transcrição, incluindo notas sobre decisões interpretativas e dificuldades encontradas durante o processo.

7. Conclusões e considerações finais

- Levantamento dos principais resultados e conclusões alcançadas no projeto transcritivo.
- Reflexão sobre o impacto do projeto na compreensão da obra musical, tanto para o pesquisador quanto para a comunidade acadêmica.
- Sugestões para pesquisas futuras e possíveis extensões do projeto.

Após a exposição do projeto, fica evidente que algumas etapas já foram incorporadas a este trabalho. O primeiro passo consiste no levantamento das informações sobre o compositor e a obra a ser transcrita, incluindo dados biográficos do compositor, principais influências e o contexto cultural da gênese da obra. Decidimos apresentar essas informações no Capítulo 1, com o objetivo de esclarecer ao leitor, desde o início, o material musical com o qual estamos trabalhando. Esta escolha busca facilitar a compreensão da obra e contextualizá-la dentro de seu universo estético e histórico. As etapas 2, 3 e 4 do projeto serão desenvolvidas no

capítulo atual. As análises de exemplos de transcrições criativas estão concentradas no Capítulo 3, enquanto o processo transcritivo em si será abordado no último capítulo da tese.

2.2.1 - Interesses pessoais, artísticos e acadêmicos

Consideramos fundamental demonstrar os interesses pessoais, acadêmicos e artísticos relacionados ao trabalho aqui exposto. Esta abordagem é essencial para delinear o planejamento do nosso projeto de transcrição. Neste contexto, solicito permissão para continuar esta discussão utilizando a primeira pessoa do singular.

Assim como falado, inicialmente, a obra escolhida para ser transcrita foi a *Sonatine para piano*, do compositor francês Maurice Ravel. Por uma série de questões estéticas, além de ter descoberto que já havia uma transcrição para dois violões da mesma, resolvi investigar outra obra que, potencialmente, tivesse força sonora e me instigasse a buscar criativamente soluções musicais no idiomatismo da instrumentação de chegada. A *Suíte op.14* de Bartók foi uma escolha que fiz através de muita escuta e investigação sobre transcrições de obras para piano já realizadas para dois violões. E aqui me coloco na posição de ambicionar a ampliação da literatura para essa formação, como artista e pesquisador.

O duo de violões é uma das formações mais consagradas do instrumento, e a busca da ampliação e diversificação de sua literatura, uma constante. O ato transcritivo está presente em grande parte do repertório canonizado hoje por grandes duos da história, como Ida Presti (1924-1967) e Alexandre Lagoya (1929-1999), os irmãos Sérgio (1948-1923) e Eduardo Abreu (1949) e, os também irmãos, Sérgio (1952) e Odair Assad (1956). Em todos os casos, o processo transcritivo foi utilizado como um dos pilares estruturantes de seus repertórios, o que nos trouxe, hoje, uma literatura robusta para essa formação instrumental. Em contrapartida, cada vez mais os músicos contemporâneos têm recorrido ao processo de transcrição musical para, quando assim o desejam fazer, buscarem novos caminhos e possibilidades que os diferenciem e os permitam sair um pouco da “sombra” do repertório canonizado por esses consagrados duos. É o caso, por exemplo, do excelente trabalho do Duo Melis, formado pela violonista espanhola Susana Prieto e pelo grego Alexis Muzurakis, e do Duo Siqueira-Lima, composto pelo brasileiro Fernando Lima e pela uruguaia Cecília

Siqueira. Em ambos os casos, para buscar um repertório que os identifique, recorrem à prática transcritiva constantemente. Particularmente, esse propósito me desperta interesse. Isso porque, juntamente com o violonista e professor Guilherme Vincens, desenvolvo um trabalho de pesquisa para estruturação do repertório de nosso duo. Portanto, a transcrição de uma obra como a *Suíte op.14* de Bartók seria de grande valia para ampliar as possibilidades dessa formação.

Como projeto artístico, acredito que meu trabalho de performer e a busca por um repertório diferenciado que nos sirva de identidade já seria uma motivação genuína para a realização desta transcrição. No entanto, não é apenas a inclusão desta música no repertório que artisticamente mais me desperta interesse, mas sim, ter no processo transcritivo uma maneira de expressão artística pessoal, já que a proposta é a impressão na obra de minhas capacidades interpretativas e criativas ao realizar o transporte do texto de partida para o idiomatismo de chegada. Além, é claro, de todo o processo de crescimento cultural e intelectual que o trabalho potencialmente proporcionaria.

Entretanto, por tratar-se de um trabalho acadêmico, com metodologia científica, me posicionar perante esse projeto, principalmente, como pesquisador, é fundamental. Portanto, os objetivos aqui pretendidos vão além da confecção de um produto artístico. Eles visam o diálogo com teorias e conceitos extramusicais. O olhar sobre a obra a ser transcrita precisa estar fundamentado e instrumentalizado a partir da pesquisa científica para que, assim, possa fornecer ferramentas que contribuam para o desenvolvimento do pensamento sobre a transcrição musical.

Todas as informações levantadas anteriormente sobre a obra – aspectos biográficos do autor, influências culturais e temporais, estrutura musical, idiomatismo do instrumento de partida, etc. – serão consideradas fundamentais para a estruturação do percurso de nosso processo transcritivo.

2.2.2- Análise da obra a ser transcrita

A partir das informações obtidas com nossa pesquisa, quais os fatores que podemos realçar sobre a vida e o contexto musical em que o compositor estava inserido ao escrever a *Suíte op.14* que ajudam ou são obstáculos ao nosso processo transcritivo?

Primeiramente, toda sua atividade como estudante de piano, sua carreira sólida de concertista e sua personalidade metódica e detalhista, nos apontam para uma escrita cuidadosa no que diz respeito à idiossincrasia do piano. Ou seja, todas as influências – tanto da música tradicional europeia quanto da música folclórica húngara, absorvida e consolidada por suas atividades na etnomusicologia – se fazem presentes de maneira muito organizada e consciente nesta obra. Mesmo porque Bartók, ao considerar a *Suíte op.14* como uma das suas obras pianísticas mais importantes, que representa uma guinada no pensamento e estilo composicional para piano, nos transmite essa mensagem de que sabia exatamente o que estava buscando em relação à mecânica, estilo e sonoridades ali contidas. Portanto, ao propor uma transferência de toda essa íntima relação com o piano para outra formação instrumental, há de se ter o cuidado e considerar que a mensagem contida no texto original deverá estabelecer relação estreita e fluida com o idiomatismo da formação instrumental de chegada – pelo menos manter a consciência durante o processo transcritivo e buscar esse objetivo. Apesar do violão não fazer parte diretamente da trajetória biográfica e musical de Bartók, as informações colhidas sobre sua vida nos ajudarão a ter uma percepção mais ampliada sobre as circunstâncias da gênese da obra e nos dar ferramentas para se obter uma interpretação mais robusta do texto original. Isso será importante para, dentro do que a obra pode nos dizer, escolher criativamente elementos idiomáticos do violão que possam recriar criteriosamente as expressividades musicais ali contidas. Por exemplo, sabemos que Bartók – ao compor a *Suíte op.14* – se referenciou em algumas tradições musicais, oriundas tanto da cultura ocidental europeia quanto de manifestações populares e folclóricas praticadas por povos originários do leste europeu e norte da África. Portanto, como essas informações podem nos auxiliar a realizar a transcrição?

É importante toda e qualquer informação a respeito do entorno em que o texto original está inserido. Não podemos nos deixar atrair pela ideia que estamos tentando desconstruir aqui, de que a obra deve seguir sempre a “verdade” do compositor. O principal é conseguir elaborar nosso projeto transcritivo levando em conta, sim, toda história, referências e estilo individual do autor, mas, acima de tudo, obter capital intelectual e artístico para alcançar

uma leitura e interpretação do texto que possa vislumbrá-lo como obra viva, em movimento. Dito isto, buscaremos em nosso processo trazer o que essas experiências e referências do autor podem contribuir para nossa versão da obra. Se Bartók coloca no texto elementos da dança ardeleana romena, da *Sinfonia Fausto* de Liszt e da música folclórica do norte da África em um determinado recorte de tempo, como podemos dialogar com essas influências em benefício de uma transcrição focada na leitura crítica e criativa? Esse é um dos problemas ligados a aspectos biográficos do autor que, certamente, será tratado de forma atenciosa no processo transcritivo.

Buscando obter bons resultados em relação não somente às questões levantadas aqui, mas também sobre outros pontos que podem representar obstáculos para o melhor entendimento possível da obra na formação instrumental de destino, direcionaremos agora nosso olhar para questões de ordem mais técnica e objetiva, ligadas a elementos musicais concretos.

Uma das prioridades de nosso projeto transcritivo é trazer para o duo de violões a fluência técnica que marcou a gênese desta obra. A expressão usada por Bartók para definir sua mudança no pensamento composicional pianístico através da *Suíte op.14* – “mais osso e músculo” – deverá ser um conceito sempre presente durante todo processo, como uma boia na superfície de águas profundas.

Ao considerarmos que a fluência e robustez técnica precisam ser um alvo – mesmo sabendo que, em alguns momentos, isto possa não ser atingido satisfatoriamente – existem passagens musicais que exigirão mais atenção e criatividade para que o transporte dessa fluidez aconteça da maneira mais adequada possível, de acordo com nossa interpretação. Separamos alguns trechos em que acreditamos demonstrar como o idiomatismo do piano está atrelado ao entendimento da obra, fazendo com que precisemos mergulhar profundamente nas expressividades musicais ali contidas – tanto no texto (partitura) quanto nos áudios que nos referenciamos – para conseguirmos encontrar elementos presentes na língua de destino (violão) que possam vir a servir como essa espécie de “boia conceitual”.

No exemplo abaixo (Figura 12), podemos observar como o compositor organiza a melodia principal de forma que os movimentos mecânicos ao piano soem de maneira leve, com notas rápidas (semicolcheias) dispostas em intervalos conjuntos. Além disso, as ligaduras de

fraseado acabam por conduzir o intérprete a realizar a passagem de maneira orgânica. O problema é que, se transcrito dessa maneira, com as tríades na mão direita simultâneas à melodia principal e o acompanhamento rítmico isolado na mão esquerda, o trecho soaria mecanicamente "preso" nos dois violões, sem a leveza necessária para uma escuta adequada da obra.



Figura 12 - Mov.I da *Suíte op.14* de Bartók (c.1-12): articulação melódica composta por movimentos orgânicos.

Este é um exemplo de como esse tipo de situação deve ser analisada a fim de se capturar e transmitir da melhor forma possível o que a obra nos diz, buscando alternativas na organização dos motivos melódicos e rítmicos no texto de destino.

Na Figura 13, trazemos outro trecho que exemplifica a importância fundamental do idiomatismo mecânico do piano e que, consigo, carrega um desafio para nossa proposta transcritiva.



Figura 13 - Mov.I da *Suíte op.14* de Bartók (c.63-80): movimentos distintos das mãos, agilidade natural/orgânica.

Bartók divide de maneira clara e organizada os movimentos das duas mãos. Criada também a partir de intervalos conjuntos e organizada por ligaduras de frases, a melodia (mão esquerda) soa de forma natural e orgânica, sem grandes dificuldades técnicas para o instrumentista, já que os movimentos são confortáveis, anatômicos – se é que podemos assim dizer. Enquanto isso, a mão direita realiza blocos de notas marcadas por *staccatos* e, na medida em que a dinâmica vai exigindo mais volume sonoro e o andamento vai acelerando, os blocos de acordes passam a ser compostos por três notas até atingirem uma região mais aguda do piano, mas, ainda assim, relativamente confortável para o pianista. Nesta situação, além da distância física de volume sonoro entre o piano e o violão, temos a dificuldade – ou, a impossibilidade – de transportar a leveza da articulação melódica de maneira literal, ainda mais associada ao peso dos blocos de acordes que caminham para

uma região de agudo extremo do violão, portanto, exigindo alto desempenho técnico dos instrumentistas.

Os dois primeiros exemplos foram retirados do primeiro movimento da obra, já associado às influências que o compositor sofreu de esquemas escalares e rítmicos da tradição campestre e folclórica romena. Os próximos trechos escolhidos (Figuras 14 e 15) fazem parte do movimento (terceiro) em que o próprio Bartók reconhece a forte influência da música que presenciou no período em que esteve na Argélia, no norte da África. O interessante em destacar isso é que, mesmo com o distanciamento das culturas e estruturas musicais em questão, a ideia anatômica de “osso e músculo” foi mantida.

O trecho selecionado abaixo, talvez seja o maior desafio de adaptação idiomática no que diz respeito ao funcionamento mecânico das mãos nos instrumentos. Por se tratar de uma passagem com andamento muito rápido (mínima = 160 bpm), o trabalho conjunto ao piano das duas mãos com sonoridade fortíssima e martelada funciona como uma espécie de “tambor” nas teclas.



Figura 14 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.57-65): Movimentos rápidos e alternados das duas mãos “martelando” as teclas do piano.

Esse efeito percussivo, com plasticidade muito característica do instrumento de origem, demanda um grande esforço analítico e criterioso para que haja uma recriação consistente e que não seja um total entrave, um impedimento técnico por conta da diferença do funcionamento mecânico do instrumento de destino.

Para fechar as ilustrações sobre as dificuldades impostas pela diferença de funcionamento mecânico/muscular dos instrumentos, a Figura 15 nos mostra, de forma bastante cristalina, como Bartók utilizou seu domínio técnico do instrumento e aplicou na construção de uma obra composta para ser uma referência (neste aspecto) entre seus trabalhos pianísticos.



Figura 15 - Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.104-113): movimentos com o mesmo desenho mecânico nas duas mãos

Os instrumentos de teclado possuem uma característica física que, em casos como o do exemplo acima, pode fazer a diferença para tornar os movimentos lógicos, sincronizados e com o mesmo desenho de fraseado e articulação. A estrutura melódica (Figura 15) construída a uma voz com dobramento em oitavas, além de precisar ser tocada de maneira fluida e continuamente equilibrada, possui uma força de dinâmica caracterizada pelas indicações *strepitoso* e os sinais de crescendo até o *ff* (*fortíssimo*). As duas mãos fazem exatamente o mesmo desenho mecânico em oitavas, situação praticamente impossível de acontecer ao violão. Portanto, é necessário ter atenção nos fraseados que o texto original carrega para que, no momento em que este for recriado no idiomatismo de chegada, a ideia de movimento equilibrado e contínuo não fique prejudicada.

Poderíamos citar muitos outros exemplos desafiadores ao transporte mecânico-discursivo de frases musicais desta obra. Mas a proposta aqui apresentada é a de fazer um levantamento de várias outras situações que podem impor obstáculos para que a obra seja bem representada na formação instrumental final. Portanto, passaremos a demonstrar

outras peculiaridades da *Suíte op.14* que fazem parte do contexto sonoro do piano e que representam um desafio ao nosso projeto transcritivo.

O violão é classificado como um instrumento transpositor de oitavas, o que implica uma característica específica em relação à leitura e execução musical. Em termos técnicos, isso significa que as notas escritas na partitura na clave de sol para o violão não correspondem diretamente à altura sonora que é realmente produzida quando essas notas são tocadas. Na prática, as notas grafadas na partitura soam uma oitava abaixo de sua representação escrita. Por exemplo, quando um violonista lê um dó central (Dó 3) na partitura, o som produzido pelo violão será, na verdade, um dó da oitava inferior (Dó 2).

Portanto, ao pensarmos em transpor as alturas reais das notas do piano para o violão, temos um problema relacionado à grande diferença de extensão dos instrumentos. Observemos abaixo (Figura 16) a representação do alcance de cada instrumento:

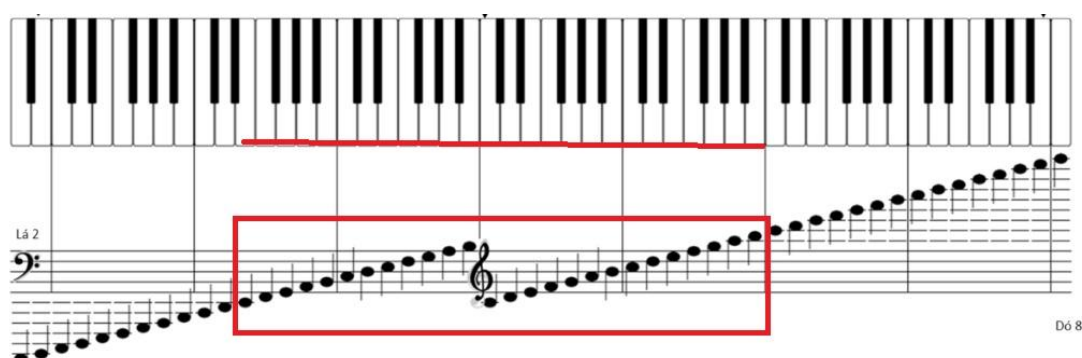


Figura 16 – Ilustração da extensão do piano e do violão (demarcada em vermelho).

A ilustração representa toda extensão do teclado do piano e, demarcado em vermelho, temos o espaço que o violão ocupa dentro deste espectro sonoro. Lembrando que aqui estamos considerando a altura real das notas, algo de extrema importância ao nosso projeto transcritivo. Portanto, a limitação do violão em relação ao piano, no que diz respeito ao alcance das notas das extremidades – grave e aguda – é evidente.

Selecionamos alguns trechos da *Suíte op. 14* que ilustram como Bartók utiliza uma tessitura que excede significativamente os limites físicos do violão. Em alguns casos, a compreensão auditiva da estrutura melódica e rítmica está intimamente ligada à exposição subsequente

de motivos melódicos em oitavas distintas, em alturas inatingíveis no instrumento de destino (Figura 20).

As Figuras 17, 18 e 19 são trechos bastante significativos da obra, pois encerram os movimentos I, II e III. Portanto, a responsabilidade de transporte das expressividades musicais do texto original fica ainda mais acentuada por se tratar de momentos de fechamento das seções, que carregam uma significância estrutural da obra, de encerramento do discurso musical desenvolvido ao longo de cada movimento.

A Figura 17 é o recorte dos últimos compassos do *Allegretto* (Mov.I), no qual o compositor inicia uma frase – dobrada em oitavas nas duas mãos – que atinge uma região aguda inexistente para o violão (marcadas em amarelo). Além disso, ele encerra a seção com notas graves (Si bemol) em duas oitavas diferentes, também fora do alcance (também em destaque).

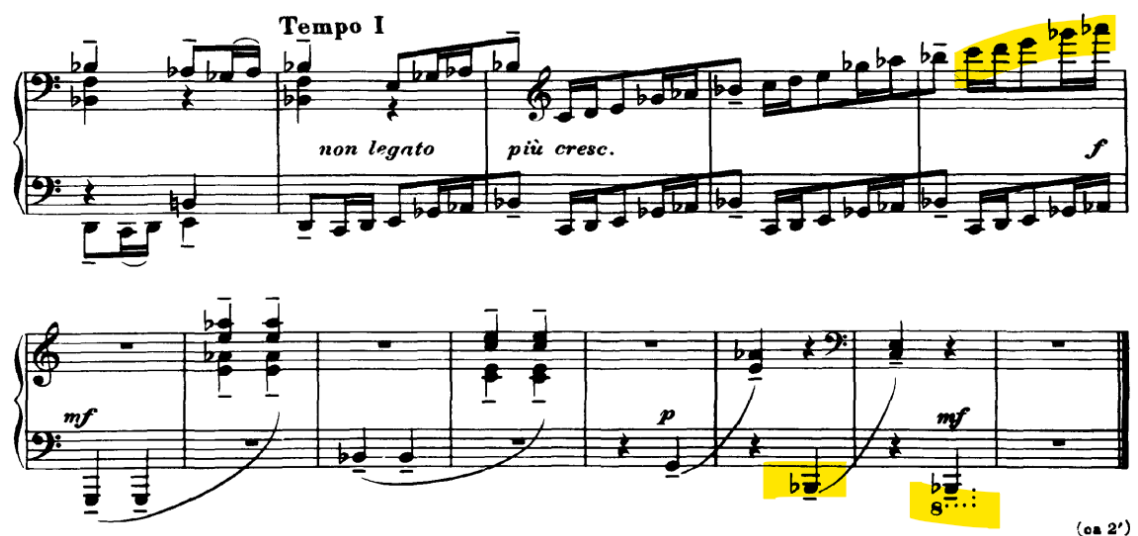


Figura 17 - Mov.I da *Suíte op.14* de Bartók (c.105-116): tessitura maior que o violão pode alcançar.

Outra característica bastante explorada por Bartók, não só nesta obra, é a utilização de sonoridades percussivas. O piano permite essa “evocação” percussiva naturalmente, já que seu som é produzido a partir de cordas percutidas com os martelos de cada tecla. Deste modo, quando uma tecla é tocada de maneira mais enérgica, produz a nota desejada com um acréscimo sensível da vibração da batida nas cordas, ainda mais quando a nota tocada está localizada em alguma região extrema do instrumento. No exemplo acima, é justamente

isso que acontece. Mesmo a dinâmica musical indicando *mf* (meio forte), nas referências auditivas podemos notar a sensação e o peso percussivo da corda martelada, principalmente quando a última nota é Si bemol. Ou seja, além da dificuldade de adaptar a tessitura do discurso musical do texto original, entra um fator importante relacionado à produção física dos sons, que não pode ser desprezado ao sentirmos a música como obra viva, em performance.

Os compassos finais do segundo movimento (Figura 18) também representam um desafio, no qual Bartók inicia uma frase em tríades aumentadas descendentes em uma região aguda em que o som real das notas está fora da capacidade do violão. No sistema final, a tessitura da frase tem mais de cinco oitavas – maior que a extensão total do violão, que é de pouco menos do que quatro oitavas. E, para complicar um pouco mais nosso trabalho de transcrição, a frase toda é para ser tocada com volume *fff* (super forte) e *marcatíssimo*, o que faz com que o espectro sonoro do piano se torne, mais uma vez, um elemento desafiador.



Figura 18 – Dois últimos sistemas do Mov.II da *Suíte op.14* de Bartók: Extensão de frase superior a 5 oitavas.

A Figura 19 é mais um exemplo sobre a dificuldade de recriar os efeitos e expressividades musicais de uma obra, cuja tessitura e características sonoras de volume extrapolam – consideravelmente – a capacidade física da formação instrumental de destino. Apresentamos, então, o trecho final do *Allegro Molto*.



Figura 19 – Mov.III da *Suíte op.14* (c.131-134): Notas graves e agudas dobradas em oitavas fora da extensão do violão.

Mais uma vez, Bartók finaliza uma seção da suíte utilizando sonoridades extremas do piano. E estamos nos referindo não apenas a tessitura do trecho, mas também a textura – notas graves e agudas dobradas em oitavas – e o ambiente enérgico e percussivo criado por uma dinâmica toda em *ff* e *fff*. Lembrando que, neste terceiro movimento, a referência do compositor é a música do norte da África, que, como já vimos anteriormente, mantém uma estreita ligação com os tambores.

Finalizando os exemplos sobre extensão sonora e a dificuldade de construir uma recriação que mantenha a lógica dos discursos musicais, a ilustração a seguir destaca o que comentamos alguns parágrafos atrás: a compreensão auditiva do trecho depende da reexposição do motivo melódico (destacado em amarelo na Figura 20) em diferentes oitavas, o que constrói uma lógica fraseológica. Neste caso, além da impossibilidade de manter a altura real das notas na transcrição devido à exposição do motivo na região mais aguda (terceiro destaque em amarelo), precisamos considerar a distância intervalar entre as vozes, que é de, no mínimo, duas oitavas. Portanto, mesmo se optássemos por realizar os motivos melódicos em três oitavas diferentes, desconsiderando a altura real das notas – algo possível de se fazer no violão – o contexto sonoro, que inclui esse distanciamento intervalar entre as vozes, ainda assim seria comprometido.



Figura 20 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.14-21): motivos melódicos repetidos subsequentemente em três oitavas diferentes.

Posto isso, uma das primeiras escolhas que devemos fazer em relação ao universo da obra e seus principais desafios seria: manter ou não a tonalidade original do texto. Nossa proposta é tentar carregar o máximo das expressividades e significados musicais presentes na obra, o que inclui também manter a sonoridade da tonalidade original. Nem sempre isso é possível e, portanto, a escolha deve ser baseada em uma análise criteriosa. Para tanto, algumas questões devem ser levadas em consideração, como o idiomatismo mecânico-discursivo da formação instrumental de destino, as adaptações na afinação possíveis de serem feitas (scordatura), a extensão que será utilizada em toda a obra e as escolhas em relação às perdas nas regiões extremas (grave e aguda).

O início da música já nos diz bastante em relação aos problemas e escolhas que devemos fazer. A nota mais grave do violão é a nota mi, na sexta corda solta, e a obra já começa com acompanhamento em Sib maior (Figura 21).



Figura 21 – Início do Mov.I da *Suíte op.14* de Bartók: Acompanhamento rítmico em Sib maior.

Por ser um acompanhamento que nos remete à leveza ritmada de uma dança, a configuração de afinação, em conjunto com a organização mecânica dos dedos no braço do violão, deve ser bem estudada. As tonalidades maiores mais comuns em que podemos usar cordas soltas são as de Mi, Lá e Ré – com a utilização mais usual de scordatura, abaixando um tom na sexta corda. Existe ainda outra scordatura usada em algumas transcrições, que seria a sexta corda em Ré e a quinta corda em Sol. Em todos esses casos, as perdas seriam muito grandes. Isso porque, imaginando que a nota mais grave deveria ser a fundamental da tonalidade, se pensarmos em realizar a música meio tom abaixo (Lá maior), não teríamos peso algum nos baixos do violão, já que a corda lá (quinta corda) não é tão grave e limitaria o alcance e discursos musicais nesta região, tão presentes nesta obra. As outras opções (Mi maior e Ré maior), a fim de usar a sexta corda solta como referência tonal, teríamos que transpor a obra vários tons acima, também restringindo o uso da região aguda. Vejamos, a seguir, alguns exemplos dos problemas encontrados em relação à escolha da tonalidade.

No trecho abaixo (Figura 22), o grupo de blocos de acordes na mão direita do piano deve ser tocado com uma dinâmica crescente até o *SF* na nota Dó. Pensando na extensão da escala do violão, a nota si (em destaque amarelo) é a nota mais aguda que o instrumento possui – lembrando que a escrita dessas notas para violão é uma oitava acima. Ou seja, se aumentarmos um tom (Dó maior), por exemplo, perderíamos ainda mais a capacidade de execução dessa frase com a energia que a obra pede, já que as notas mais agudas estariam fora da escala natural do instrumento.

Figura 22 – Mov.1 da *Suíte op.14* de Bártok (c.72-80) – nota Si ainda soaria na altura real. Um tom a mais já haveria grande perda de potencia sonora.

No entanto, a ideia de escrever a transcrição em Dó maior é tentadora. Além da facilidade na leitura e aprendizado da obra, existe a possibilidade de afinar a sexta corda em Dó e a quinta em Sol, facilitando assim a organização mecânica na harmonia. Mas, será que essas facilidades compensariam as perdas no discurso musical?

A Figura 23 é outro exemplo que retrata o problema de transpor a obra, meio tom que seja, acima da tonalidade original. Toda a frase neste trecho é dobrada em oitavas e já está acima da capacidade de alcance do violão, portanto, obrigatoriamente já estará soando uma oitava abaixo da altura real das notas. Se olharmos as notas mais agudas em destaque, elas estão no limite do que pode ser executado no violão, ainda precisando adaptar a nota dó – tocando energicamente em uma casa “fantasma” (fora da escala) e soando percussivamente, ou incluir um harmônico artificial, por exemplo. Pelo contexto da frase, o harmônico não caberia bem, pois perderia a força que o texto pede – as notas estão acentuadas – e, tecnicamente, seria bastante complicado fazer o movimento que um harmônico limpo e nítido exige.



Figura 23 - Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.109-113): Frase dobrada em oitavas fora dos limites da extensão do violão.

Já na região grave, além da grande extensão – já discutida anteriormente – o maior problema encontrado em relação à escolha da tonalidade é a dificuldade em obter um bom resultado para manter o peso dos baixos. Obviamente, no violão, por mais grave e sonoro que consigamos fazer soarem as linhas melódicas e os acompanhamentos, as notas graves não carregam o mesmo corpo sonoro que o piano nos entrega. No entanto, precisamos nos posicionar criativamente perante esse obstáculo e buscar as melhores alternativas possíveis. Em vários momentos na obra, Bartók utiliza essa característica idiomática do piano para nos remeter ao contexto sonoro de uma de suas principais influências, os tambores da música folclórica do norte da África. O trecho abaixo (Figura 24) está todo em uma região bastante

grave, com um motivo melódico e rítmico que invoca a energia da música tribal, representado pelas figuras musicais colcheia e semínima, na mão direita. Enquanto isso, a outra voz mantém uma linha melódica com movimentação regular e constante, com acento em cada nota inicial dos compassos, como um acompanhamento de tambores graves.



Figura 24 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.89-93): Motivo melódico e rítmico evocando música tribal e a profundidade dos baixos como uma espécie de acompanhamento de tambor.

Ao pensarmos em transportar este contexto musical para dois violões, a tonalidade faz toda a diferença na energia que queremos gerar. Se transpusermos para uma tonalidade mais aguda, por exemplo, podemos ter um ganho sonoro por conta da vibração das cordas graves, que soam melhor quando estão afinadas perto das alturas tradicionais do instrumento. Por outro lado, perdemos a profundidade que o grave do texto original carrega. De qualquer forma, independentemente da escolha da tonalidade, a afinação do violão terá que ser reestruturada e adequada ao contexto discursivo da obra em questão.

Portanto, como reforçamos ao longo do segundo capítulo, as decisões devem ser tomadas com base em informações criteriosamente estudadas, levando em conta as idiossincrasias da formação instrumental para a qual a obra está sendo adaptada. Isso nos permite recriar a obra de maneira crítica e artística, adotando uma postura semelhante à de um tradutor atento às dificuldades que um texto poético pode apresentar.

Resolvemos não colocar muitos exemplos neste momento para que o trabalho não fique carregado demais com imagens técnicas, já que os próximos capítulos serão voltados para elementos mais concretos da música e, portanto, teremos que analisar muitas outras ilustrações e trechos musicais. Ademais, acreditamos que as situações escolhidas no texto original representam suficientemente bem os desafios que a obra nos impõe para o processo transcritivo aqui proposto. Situações essas que voltarão à luz no momento em que

apresentarmos nossas escolhas e soluções para elas em nossa transcrição, no capítulo final da tese.

Para tanto, achamos importante – antes mesmo de apresentar nossa transcrição – referenciar algum trabalho de recriação que se aproxime da proposta de nosso projeto transcritivo. A ideia é gerar material e ideias que, ocasionalmente, possam servir como associações conceituais na adaptação de discursos musicais, além de demonstrar a importância de se realizar uma alteração idiomática de um texto musical baseada na pesquisa e no conhecimento cultural sobre as partes envolvidas no processo – biografia do autor e suas principais influências/referências musicais, contexto histórico em que a obra foi composta, idiomatismo dos instrumentos de origem e de chegada etc.

2.2.3 - Planejamento da Transcrição

A definição da metodologia constituirá uma etapa fundamental do projeto, integrando-se diretamente ao processo de transcrição. As estratégias e etapas do planejamento servirão como diretrizes para a execução da transcrição. Como poderemos notar, o percurso da análise preliminar da obra já foi realizado, mas, alguns pontos serão implementados posteriormente no capítulo 4, estando intrinsecamente vinculados a cada fase do processo. Para evidenciar os passos dessa metodologia, organizamos essa etapa da seguinte forma:

1. Análise Preliminar da Obra Pianística

- Identificação das vozes e texturas: Estudar a partitura original para identificar as diferentes vozes e texturas presentes, tais como melodias, acompanhamentos, e contrapontos.
- Caracterização dos elementos essenciais: Destacar os elementos fundamentais da peça que devem ser preservados na transcrição, incluindo temas melódicos, harmônicos, e rítmicos.

2. Considerações Específicas para Violão

- Extensão e Tessitura: Ajustar a tessitura para se adequar ao alcance dos violões, levando em conta a diferença entre a extensão do piano e do violão.

- Técnicas de Execução: Explorar técnicas específicas dos violões, como dedilhados, ligados, pizzicatos, e uso de harmônicos, para reproduzir a expressividade e os timbres da obra original.

3. Distribuição dos Elementos Entre os Dois Violões

- Divisão das vozes: Alocar as vozes e linhas melódicas entre os dois violões de maneira equilibrada, garantindo que cada instrumento tenha um papel significativo e tecnicamente exequível.
- Interação e Coordenação: Planejar as interações entre os violões, como passagens de diálogo, imitações, e complementos rítmicos, para manter a coesão e o dinamismo da peça.

4. Transposição e Adaptações Harmônicas

- Ajustes Tonais: Fazer transposições necessárias para facilitar a execução e aproveitar ao máximo a sonoridade dos violões.
- Adaptação harmônica: adaptar harmonias complexas que podem ser difíceis de executar ou prejudicar a riqueza timbrística dos violões.

5. Notação e Articulação

- Clareza da Partitura: Garantir que a notação seja clara e precisa, com indicações de dedilhado, dinâmica, e articulação específicas para o violão.
- Expressividade: Incluir marcações de expressão, como crescendos, diminuendos, e outras nuances interpretativas que realcem a musicalidade da transcrição.

6. Revisão e Ajustes Finais

- Execução e Avaliação: Realizar ensaios práticos para identificar dificuldades técnicas ou sonoras, fazendo os ajustes necessários.
- Obter a opinião de outros músicos ou especialistas para refinar a transcrição e assegurar sua viabilidade e respeito à obra original.

Definição de Ferramentas e Recursos Necessários:

Software de Notação Musical: Finale

- Descrição: O Finale é um dos programas de notação musical mais amplamente utilizados e reconhecidos por sua versatilidade e funcionalidade avançada. Ele permite a criação, edição e impressão de partituras de alta qualidade.
- Função: Será utilizado para transcrever a *Suite op. 14*, inserindo todas as notas, articulações, dinâmicas e outros detalhes necessários para uma notação precisa.

Gravações de Referência:

Béla Bartók, piano

- Detalhes da Gravação: Gravada em 1929 pela gravadora His Master's Voice.
- Importância: Esta gravação é especialmente valiosa por ser executada pelo próprio compositor, oferecendo impressões únicas sobre a intenção (naquele contexto e momento da performance) de Bartók em termos de ritmo, articulação e dinâmica.

Zoltán Kocsis (1952-2016), piano

- Detalhes da Gravação: Gravada em 1978 pela Hungaroton Records Ltd.
- Importância:

A escolha da gravação de Zoltán Kocsis como uma das principais referências para a transcrição da *Suite, Op. 14* de Béla Bartók se baseia em vários aspectos técnicos e interpretativos que tornam essa versão particularmente adequada para o estudo e transcrição da obra. Kocsis é amplamente reconhecido como um intérprete notável da obra de Béla Bartók. Sua técnica pianística e a profundidade de sua interpretação contribuem significativamente para uma compreensão detalhada da obra. Gravada em 1978 pela Hungaroton Records Ltd, esta versão destaca-se pela clareza e precisão com que Kocsis aborda cada movimento da suíte. Além disso, sendo húngaro, compartilha um contexto cultural com Bartók que é muito importante para a interpretação de sua música. O compositor incorporou muitos elementos da música folclórica húngara em suas composições e, a familiaridade de Kocsis com essas influências culturais, enriquece sua interpretação.

Embora a gravação histórica de Bartók seja uma fonte primária valiosa, oferecendo uma aproximação mais íntima com as ideias musicais do compositor, a qualidade técnica da gravação de Kocsis proporciona uma clareza sonora que é crucial para uma escuta precisa.

Partitura Original

- **Editor:** Universal Edition
- **Ano de Publicação:** 1918

Ao desenvolver um projeto de transcrição fundamentado nos preceitos da tradução literária, com toda a carga conceitual e teórica apresentada neste trabalho, a escolha da versão original de 1918 da *Suíte op. 14* de Béla Bartók se revelou como a opção mais coerente. Esta versão, revisada e publicada pelo próprio Bartók, reflete diretamente suas intenções artísticas e estilísticas naquele período. Ao optar por essa edição, garantimos uma leitura que respeita as escolhas composicionais e as técnicas que Bartók considerava essenciais para a obra. Embora outras versões possam conter pequenas alterações, é fundamental reconhecer que a obra é dinâmica e suscetível a modificações ao longo do tempo. Nossa pesquisa teórica e prática, no entanto, foca no contexto cultural e histórico da gênese da obra e de sua publicação revisada, supervisionada pelo próprio Bartók, buscando compreender as direções estéticas e musicais que moldaram sua criação.

Capítulo 3

A crítica transcritiva agindo sobre o original e sobre o instrumento de destino

Incontáveis trabalhos transcritivos de obras pianísticas para violão já foram realizados e, seguramente, os problemas levantados no capítulo anterior já foram confrontados. O que nos instiga verdadeiramente, nesta perspectiva conceitual de transporte das expressividades musicais aqui apresentada, não é reconhecer padrões de soluções transcritivas, definitivamente. O objetivo é estabelecer conexões que envolvam não apenas o material musical concreto presente na obra a ser transcrita, mas também seu entorno estético e o contexto cultural em que está inserida. Portanto, propomos apresentar um exemplo de tradução crítica e artística de um texto carregado de expressividades “intraduzíveis” – citando Lotman – focado não na literalidade da partitura, mas sim, no uso da criatividade para ressignificar os signos ali presentes.

Escolher a obra a ser analisada não foi nenhuma tarefa árdua. Muito pelo contrário! A transcrição da *Sonata op.22* para piano do compositor argentino Alberto Ginastera (1916–1983), realizada pelo violonista e compositor brasileiro Sérgio Assad (1952), já habita minha memória afetiva no lugar de “obras primas” escritas para dois violões há muitos anos. Quando assisti a um concerto – entre 1995 e 1996 – em que o Duo Assad tocou essa obra, fiquei completamente tomado por um sentimento de que algo mágico tinha acontecido diante de meus olhos e ouvidos. Naquela época, não podia ainda definir ou distinguir o quanto de especial tinha naquela transcrição. Após a definição de que desenvolveria minha pesquisa de doutorado sobre o tema Transcrição Musical, voltado para o idiomatismo do Duo de Violões, assumindo a necessidade de aliar a criatividade ao rigor científico que o trabalho exige, essa obra logo me veio à mente. Algumas questões – já descritas e discutidas anteriormente – serão reforçadas para que a análise a seguir seja iluminada com o devido frescor necessário para o bom entendimento deste capítulo.

Inicialmente, a ideia era analisar os quatro movimentos da *Sonata op.22* de Ginastera, mas percebemos que a tarefa acabaria por ficar demasiadamente extensa e, logo, teria grandes chances de se tornar repetitiva e cansativa. Mesmo porque, o objetivo não é detalhar o

trabalho de outros transcritores, mas ilustrar e fazer as conexões conceituais que já elucidamos acima. Assim sendo, optamos por trabalhar com dois movimentos (primeiro e quarto) em que as escolhas de ressignificação das expressividades musicais são mais aparentes e impactaram consideravelmente na atualização da obra original.

O olhar sobre esta transcrição de Sergio Assad foca, então, no processo criativo ao transportar para dois violões um texto originalmente escrito para piano solo. Obviamente, uma obra composta para um meio instrumental específico já concentra expectativas relacionadas às características organológicas e ao idiomatismo desse meio. Neste caso, o piano possui características próprias relacionadas à sua estrutura sonora, física, mecânica, técnica etc. Uma obra escrita para piano foi concebida, de saída, com todas as características inerentes a esse instrumento, que incluem: timbre, extensão de notas, articulações de fraseados mais usuais, volume e densidade sonora, possíveis texturas, enfim, um universo particular que gera expectativas de resultados para quem escreve (compositor), toca (performer), e também para quem recebe (ouvinte) a obra. Da mesma forma, a significância e a expressividade do texto musical estão atreladas ao idiomatismo do instrumento original, o que impede pensar uma transcrição musical desconsiderando esses aspectos. Como Sergio Assad conseguiu lidar com essas informações contidas no Mov.I e Mov.IV da *Sonata Op.22* de Alberto Ginastera (1916–1983) e transportá-las para outro universo sonoro? O idioma musical de destino foi pensado de forma crítica e criativa nesse processo de transporte e ressignificação?

Os problemas acima levantados conduziram nossa investigação através de uma análise comparativa entre as fontes primárias deste trabalho. Uma é a partitura original da *Sonata Op.22* de Alberto Ginastera, editada e publicada no ano de 1954, em Buenos Aires, pela Barry & CIA. Essa obra foi encomendada pelo *Carnegie Institute* e do *Pennsylvania College for Women* para o Festival Internacional de Música Contemporânea de Pittsburgh e estreada por Johana Harris (1912-1995) no dia 29 de novembro de 1952, no *Carnegie Music Hall*. Outra fonte é a gravação da obra original para piano solo realizada pelo pianista argentino Fernando Viani (1969), no CD *Ginastera: Complete Piano and Organ Music* lançado pela gravadora Naxos em 2007. Viani tem desenvolvido um importante trabalho com música latino-americana e foi premiado em diversos concursos, inclusive como melhor intérprete de compositores argentinos. Por fim, a terceira fonte é dividida em duas “fotografias”. Partindo

do princípio de que o processo criativo de um compositor ou escritor é sempre dinâmico e mutável, de que sempre há algo a ser acrescentado ou transformado, o “nascimento” de uma obra se dá a partir de seu registro (gravação de áudio, publicação de uma partitura, de um livro etc.), como uma forma de fotografar a realidade num dado momento (BARBEITAS, 2000, p.93). Se não houvesse esse registro oficial, como o autor identificaria que sua obra está pronta, acabada? Mas isso é uma discussão que não caberia nos limites de nossa proposta aqui apresentada. Portanto, a transcrição de Sérgio Assad nos é apresentada de duas maneiras: o texto escrito (partitura/manuscrito não publicado) cedido generosamente pelo próprio autor, e o fonográfico, realizado pela gravadora Nonesuch Records/WEA International em 1995, pelo Duo Assad no CD intitulado *Saga dos Migrantes*. Essas duas “fotografias” da transcrição contêm algumas evidentes e importantes diferenças, corroborando a ideia de que o trabalho artístico e criativo do autor (compositor/escritor, transcritor/tradutor) é sempre um processo em movimento.

A obra do compositor Alberto Ginastera foi notavelmente afetada por influências da música popular e folclórica argentina e da música europeia. Segundo CUNHA (2013), o compositor conseguiu assimilar técnicas e correntes estéticas contemporâneas internacionais sem deixar de lado sua forte ligação com raízes culturais nacionalistas, exaltando em toda sua obra tradições e símbolos emocionais de sua terra natal.

A música popular argentina pode ser dividida em três grupos, segundo a sua origem: andina, crioula e europeia. A música de origem andina, tal como o próprio nome indica, deriva das civilizações pré-colombianas, ou seja, da população indígena dos Andes, região montanhosa a noroeste da Argentina. A música crioula é a música da população rural dos *pampas* (centro da tradição crioula) e, por fim, a música européia refere-se às formas musicais que surgiram da influência da cultura européia, como as valsas, por exemplo. Os elementos populares que Ginastera utiliza nas três sonatas para piano são tirados da música andina e da música crioula (CUNHA, 2013, p.15).

A autora ainda nos dá vários exemplos de canções, danças e ritmos crioulos tradicionais da região dos pampas argentinos em que o violão tem um papel protagonista. Podemos citar a *baguala*, canções originalmente acompanhadas pela *caja* (instrumento de percussão na forma de pequeno tambor), sendo atualmente comum o acompanhamento do violão substituindo a *caja*, ou usado concomitantemente a ela. Muitas vezes, o violonista, com intuito de referenciar o som do tambor, adota uma técnica de percutir as cordas do instrumento com as mãos. O violão está presente em ritmos como o *gato*, tocado em

rasgueado em compasso 6/8, e em outros como a *chacarera*, *mulambo*, *zamba*, *milonga* etc. Ou seja, é muito difícil falar de música e cultura latino-americana e não imaginar a figura do violão. “Ele está presente na imensa maioria dos gêneros folclóricos. Por isso, podemos considerá-lo como um dos instrumentos-símbolo desse continente” (FOSCHIERA, 2019, p.24).

Deste modo, temos o violão como um dos símbolos culturais da tradição gaúcha argentina e constante fonte de inspiração para o nacionalismo de Ginastera. Assim como descreve LOS COBOS (1991), pode se dividir a produção do compositor argentino em três fases: Nacionalismo Objetivo (1937-1948), Nacionalismo Subjetivo (1948–1958) e Neoexpressionismo (1958–1983). A *Sonata Op.22* foi composta, portanto, na segunda fase e o trecho abaixo nos dá uma ideia do contexto em que a obra foi criada, apontando as principais influências musicais de Ginastera naquele momento:

Um paralelo pode ser desenhado entre a evolução de Ginastera como compositor e o desenvolvimento da Argentina como entidade cultural. A primeira Sonata mostra a influência de Bartók e Stravinsky, bem como elementos folclóricos argentinos, entre os quais reconhecemos o simbolismo do violão (LOS COBOS, 1991. Tradução nossa).

A obra de Alberto Ginastera foi profundamente influenciada pela cultura nacional argentina, combinada com grandes inspirações internacionais, como Béla Bartók, Igor Stravinsky, Claude Debussy e Maurice Ravel. Estas influências moldaram o campo criativo no qual Ginastera desenvolveu suas composições. O violão, inserido nesse contexto, não apenas visitou o imaginário artístico e criativo do compositor em suas obras pianísticas, mas também recebeu uma atenção especial. Ginastera compôs uma peça dedicada ao violão solo, a *Sonata Op. 47* (1976), que apresenta aspectos estilísticos e formais muito próximos aos das suas sonatas para piano, refletindo a integração de suas influências e a versatilidade do instrumento em seu trabalho. Sergio Assad teve contato pela primeira vez com a *Sonata Op.22* na Itália, em 1989. Em uma conversa informal por e-mail ele conta que ficou estarecido com a peça e saiu do concerto determinado em fazer a obra funcionar para dois violões. Ao analisar a partitura, percebeu que poderia ser mais fiel ao texto do que imaginava e assim, iniciou o trabalho. A transcrição foi realizada entre 1990 e 1991, mas gravada pelo Duo Assad somente em 1995.

Muito do trabalho criativo de Sergio Assad é baseado numa espécie de “síntese de culturas” e práticas musicais populares. Como compositor, escreveu obras com elementos musicais que exaltam símbolos nacionais brasileiros, como o samba, o baião, maxixe, melodias folclóricas nordestinas, entre outros, além de peças que nos transportam para outras regiões do mundo, como a composição para dois violões intitulada *Tahhiyya Li Oussolina*, que ganhou o *Grammy Latino* (2007) de melhor composição contemporânea. Essa obra é uma homenagem às raízes libanesas de sua família, com sonoridade e elementos característicos daquela região. Além das composições, sua carreira como performer proporcionou sua aproximação com diversas culturas do mundo, incluindo a argentina. Em 2001, o Duo Assad lançou o disco *Sergio e Odair Assad Play Piazzolla*, que também recebeu uma premiação no *Grammy Latino*, o de melhor álbum de tango. Além da carreira de performer e compositor, transcreveu muitas obras, não só brasileiras, mas de universos culturais variados, como a icônica *Rhapsody in Blue* (1924) do compositor americano George Gershwin (1898–1937).

Nossa intenção acima não é enumerar seus trabalhos, mas sim colocar Sergio Assad numa perspectiva colada aos pensamentos sobre tradução já discutidos anteriormente. O processo de tradução exige um conhecimento profundo sobre o que está sendo transportado para outro idioma. Ou seja, o tradutor necessita saber ler e interpretar os significados do texto original, seu contexto cultural e temporal, para assim poder agir com critério estético e, como sugere Haroldo de Campos, ser um “transcriador”. E, sob esse olhar, direcionamos a análise a seguir sobre a transcrição de Sergio Assad.

Assim como descrito anteriormente, trabalhamos com duas “fotografias” da transcrição. O manuscrito (partitura) como referência textual, e a gravação de áudio, como registro de uma performance. Enquanto a performance exercita o ato criativo e o dinamismo na obra, o texto, de certa forma, tende a cristalizá-lo. Algumas atualizações e ressignificações não são visíveis na partitura da transcrição e serão descritas na análise como pertencentes à gravação. Portanto, consideramos aqui a soma desses registros como a unidade da obra transcrita em perspectiva.

3.1 – *Allegro Marcato*

Já nos primeiros compassos do primeiro movimento, nos deparamos com o problema da extensão. No segundo e quarto compassos (Figura 25), Ginastera utiliza a nota Dó (dobrada

em oitava) em uma região muito grave do piano, uma oitava abaixo do que seria possível no violão.



Figura 25 – Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.1-4): Dobramento de 8vas.

Uma solução encontrada e comumente utilizada por transcritores nesses casos é a utilização de *scordatura*. A afinação tradicional do violão é: Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi - da primeira à sexta corda. Sérgio Assad utiliza a sexta corda do primeiro violão afinada em Ré e, no segundo, a quinta em Sol e a sexta em Dó. Com isso, ele consegue expandir o alcance dos violões em sonoridades mais graves. Na Figura 26, vemos como ficou a transcrição desse trecho inicial:

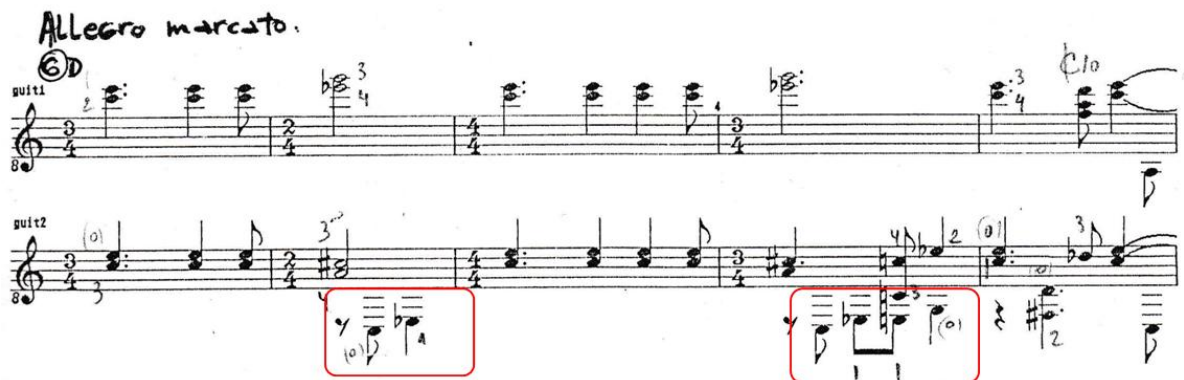


Figura 26 - Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.1-5): Utilização de *scordatura*, além da inclusão (na gravação) de efeitos percussivos nas notas graves em destaque.

A transcrição foi realizada entre 1990 e 1991, com um intervalo de aproximadamente quatro anos até sua versão publicada em áudio. Num primeiro momento, Sérgio Assad resolve parcialmente a situação da falta de grave da instrumentação de destino, mas o processo de reconstrução, de resignificação da obra aconteceu, em grande parte, nesse hiato cronológico. Ao escutarmos algumas performances ao piano, tendo a gravação do pianista Fernando Viani como principal referência, percebemos que, ao dobrar o Dó grave e induzir

uma dinâmica enérgica e marcada, Ginastera cria uma sonoridade percussiva, “evocando a sonoridade de um instrumento de percussão (como os tímpanos), numa alusão clara à forma como Bartók introduz este tipo de som na sua escrita” (CUNHA, 2013, p.23). Ao perceber a falta dessa sonoridade grave, dessa essência e expressividade na formação instrumental de destino, Sergio Assad inclui efeitos percussivos exatamente nos locais onde o texto original exhibe essas notas dobradas graves (compassos 2 e 4 dos exemplos acima). Ao mesmo tempo em que o segundo violão toca as notas graves, o outro violonista percute com o polegar da mão direita a região grave do cavalete do instrumento. Podemos notar a inclusão desses efeitos percussivos na gravação do Duo Assad (1995) em várias situações parecidas ao longo da peça. Com isso, Sergio Assad utiliza criativamente elementos idiomáticos do violão (como a *tambora*, por exemplo) para, subvertendo a literalidade do texto original, manter de alguma forma os seus significados e expressividades estéticas. A inclusão de efeitos percussivos, inexistentes no texto original e no idiomatismo tradicional do piano, provavelmente não foi aleatória ou simplesmente intuitiva. Assim como abordado anteriormente, o contexto musical de Ginastera e, conseqüentemente, dessa obra, somado ao conhecimento do transcritor sobre os dois universos musicais (“língua” original/destino), possibilitou essa transcrição, essa insubordinação ao texto original em favor de uma transcrição/tradução das significâncias musicais.

Seguindo esse mesmo critério e linha de pensamento, separamos mais alguns trechos em que houve alterações e interferências críticas e esteticamente criativas. Não seria possível citar aqui toda e qualquer modificação do texto original por razões óbvias. Além disso, como algumas adaptações se repetem em situações musicais semelhantes ao longo da obra, tentamos destacar trechos com materiais musicais distintos.

Uma das características dos cantos populares do folclore argentino é a utilização de *portamentos* vocais. Um claro exemplo disso são as canções de *caja*, em que os cantores são mais livres em relação à precisão das alturas das notas, muitas vezes utilizando esse “deslizamento” na voz para ligar e valorizar intervalos dissonantes. No compasso 33, Ginastera evidencia o intervalo de segunda (Lá-Si), em seguida insere a nota Fá (quarta aumentada descendente de Si) tocada energicamente (Figura 27). A sensação ao escutar esse trecho na gravação de piano nos remete justamente ao efeito de instabilidade nas alturas das notas, uma ambiência de distorção na afinação.



Figura 27 - Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.30-33): Nota Si grave tocada energeticamente (alusão a sonoridade percussiva) e o intervalo de 4ª aum. descendente (Si-Fá), gerando uma massa sonora que nos remete a uma sensação de distorção na afinação.

Para tentar trazer esse ambiente sonoro para dois violões, Sergio Assad escolheu utilizar harmônicos nas notas agudas, suavizando o volume da frase e valorizando assim o reconhecimento dessa relação intervalar na melodia principal. Além disso, um recurso idiomático do violão foi usado na gravação para valorizar ainda mais essa sensação. A nota Fá é levemente distorcida por um movimento suave do dedo da mão esquerda que está produzindo a nota na escala (técnica também conhecida com *bend* entre os guitarristas). A corda é pressionada para cima ou para baixo, aumentando sua tensão e causando uma distorção de aproximadamente $\frac{1}{4}$ de tom na afinação. Esse exemplo demonstra também a opção de seguir o mesmo critério usado anteriormente (efeito percussivo da Figura 26) para ressignificar o som grave do piano (notas Si circuladas nas Figuras 27 e 28).

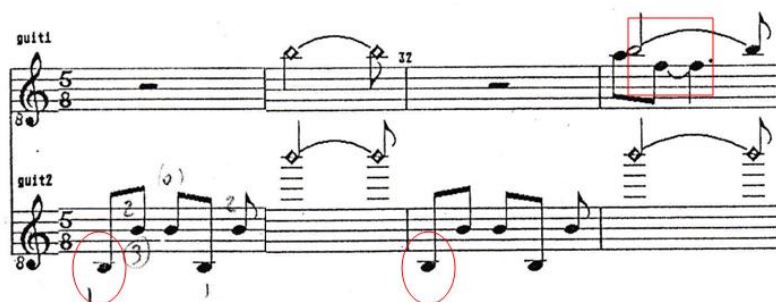


Figura 28 - Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.30-33): Na gravação houve a inclusão de efeitos percussivos nas notas graves circuladas, além de um recurso (*bend*) para distorcer levemente a nota Fá no intervalo de 4ª aum. descendente (Si-Fá) em destaque.

O exemplo a seguir (Figura 29) mostra como foi necessário reconstruir a articulação utilizando um recurso típico do violão – ligados de mão esquerda – para que a execução fosse mecanicamente viável no instrumento.



Figura 29 - Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.46-49): Articulação da frase com ligaduras de expressão a cada quatro semicolcheias.

O texto original acima é um claro exemplo de frase musical construída a partir de uma estrutura mecânica instrumental. Os gestos musicais, sugeridos pelas ligaduras de expressão, foram construídos sobre acordes que desenhavam uma forma em oitavas (mão esquerda) e arpejo (mão direita) no piano, dando um aspecto de naturalidade idiomática. Ao transportar para o violão essa ideia musical, a naturalidade da articulação original se perderia se fosse mantida a literalidade do texto. No violão, as duas primeiras notas de cada grupo de quatro semicolcheias estão na mesma corda, o que elimina a ideia de motivo arpejado. Para preservar a fluidez mecânica desejada, a articulação expressiva foi mantida com a inserção de ligados na mão esquerda e a divisão dos arpejos entre os dois violões. Além disso, Sergio Assad escolheu mudar a oitava no segundo tempo do compasso 48, permitindo assim que a frase completa fosse executada dentro da tessitura natural da escala do violão (Figura 30).

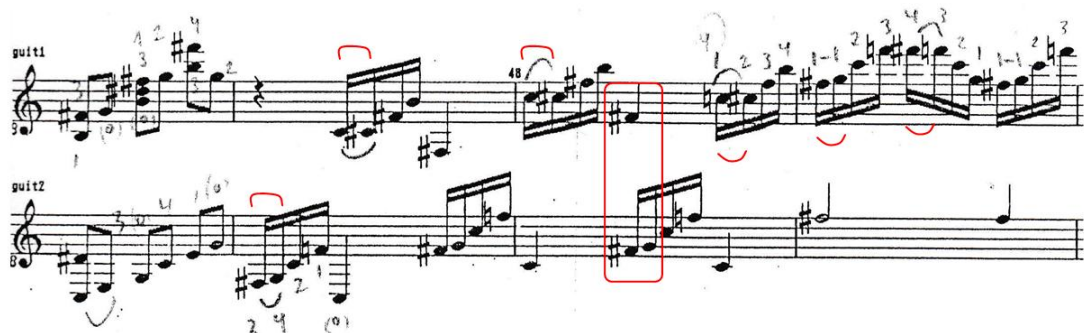


Figura 30 - Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.46-49): Reestruturação da articulação através de ligados da mão esquerda e alteração de oitava na nota Fá sustenido.

Logo em seguida, no compasso 52 da Figura 31, vindo de um momento mais forte e agressivo, o compositor insere uma melodia delicada, sublinhada pela expressão *dolce e pastorale*.



Figura 31 - Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c. 50–55): O trinado liga a frase anterior (forte e agressiva) à melodia delicada do compasso 52.

Usando o trinado para trazer a dinâmica musical do *forte* para o *piano*, a delicada melodia parece emergir dessa ornamentação. Essa delicadeza na passagem de uma frase com caráter agressivo e forte (Figura 29 – c.46-49) para a suavidade da melodia seguinte (Figura 31 – c.52) foi transportada utilizando uma técnica pertencente à idiossincrasia do violão (e de outros instrumentos de cordas como o violino, o violoncelo e a viola, por exemplo), o *pizzicato*. Na gravação do Duo Assad, percebemos que o ornamento (trinado) teve seu tempo reduzido, facilitando um acabamento mais limpo e delicado e, em seguida, a melodia é tocada em *pizzicato*, mesmo não constando esse efeito no texto da transcrição (Figura 32), dando assim um contraste maior entre as frases.



Figura 32 - Transcrição de Sergio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.50-55): Em destaque o trinado (reduzido em relação ao original) no Violão 2 e a melodia tocada em *pizzicato* na gravação.

3.2 – Ruído ed ostinato

Iniciamos a análise do quarto movimento revisitando a importância do violão na música folclórica argentina e, conseqüentemente, na obra de Ginastera. Mais uma vez, a base de inspiração composicional do autor foi uma dança tradicional gaúcha, neste caso específico, o *Malambo*. Nesta dança, caracterizada pela forma rondó e pela alternância constante de compassos binários e ternários – Ginastera utilizou 3/8 - 6/16 – os dançarinos sapateiam de forma enérgica e rápida. Como frequentemente acontece na música folclórica gaúcha argentina, o violão ocupa lugar de destaque, sendo o principal instrumento de acompanhamento harmônico e rítmico. Usando elementos musicais para representar os movimentos característicos de bater os pés dos dançarinos (*zapateo*), Ginastera evoca a imagem da dança dos gaúchos através das seis semicolcheias rápidas por compasso, como podemos perceber abaixo na Figura 33.



Figura 33 – Mov.IV da *Sonata op.22* para piano de Ginastera (c.1-4): Compassos alternados (binário e ternário) e o movimento do sapateado do *Malambo* em semicolcheias rápidas

Além da alusão à dança, o compositor ainda cria o efeito de *ostinato* através da repetição de padrões rítmicos e motivos melódicos. Ginastera compõe essa obra bastante influenciado pelo nacionalismo de compositores como Stravinsky e – mais especificamente nesse último movimento da sonata – Bartók. Segundo Los Cobos, ao mencionar sua inspiração no compositor húngaro para construção da atmosfera rítmica e melódica caracterizado pela indicação *Ruvido e ostinato* (áspero e obstinado), Ginastera cita as palavras de Bartók: “... a excitação febril produzida pela repetição de temas primitivos... nas palavras de Bartók”. (PANUFNIK, GINASTERA e XENAKIS, 1981. Apud LOS COBOS, 1991, p.45. Tradução nossa)

Por desempenhar um papel protagonista em grande parte das danças e gêneros populares da cultura gaúcha argentina, o violão habita o imaginário criativo de Ginastera de várias formas. Além de usar elementos melódicos e rítmicos folclóricos – como o *malambo*, por

exemplo – o compositor evoca o simbolismo do violão também através de um acorde formado pelas notas soltas do instrumento (mi – lá – ré – sol – si – mi). Esse acorde, chamado por alguns pesquisadores – como Gilbert Chase e Mary Ann Hanley – de “*Acorde Simbólico*”, e por outros – como Carlos Alberto Gaviria e Luis Felipe Vargas Magdaleno de Moraes – de “*Guitar Chord*”, está presente em algumas obras do autor. Ao longo de sua carreira, Ginastera utiliza esse acorde de formas e maneiras variadas, como veremos nos exemplos abaixo.

A primeira aparição deste acorde em obras do compositor foi na *Danza del Viejo Boyero* (COSTA, 2022), a peça inicial das *Danzas Argentinas* para piano (1937)(Figura 34).



Figura 34 - *Danzas Argentinas – Danza del Viejo Boyero* (cc. 79 – 83): arpejo com as seis notas das cordas soltas do violão.

Neste exemplo, Ginastera utiliza as notas das seis cordas soltas do violão de maneira inalterada e na forma de arpejo, da mais grave para a mais aguda. Assim como no *Malambo* (1940) para piano (Figura 35).

M A L A M B O

La ley prohíbe
fotocopiar esta obra

ALBERTO GINASTERA

M. M. ♩ = 138

Lentamente

pp

pp cresc. poco a poco

attacca

Figura 35 – *Malambo*, de A. Ginastera (c.1-4): *Guitar Chord*

Podemos observar no exemplo acima como essa dança gaúcha é importante na obra do compositor, que, além de referenciar um dos ritmos mais populares argentinos, exalta a figura do violão duplamente – na utilização do acorde e na representatividade que o violão tem nesse gênero.

Mesmo não sendo um dos movimentos analisados neste trabalho, vale ressaltar que o *Guitar Chord* é encontrado no Mov.II (*Presto Misterioso*) da *Sonata op.22*, em duas situações diferentes. Na primeira delas (Figura 36), o acorde é dado com as notas separadas em blocos (colcheias) e, em seguida, o acorde completo arpejado (semínimas)



Figura 36 – Mov.II da *Sonata op.22* de Ginastera (c. 109 – 110): *Guitar Chord*.

Alguns compassos depois, Ginastera reapresenta o acorde de maneira inalterada novamente, agora em arpejo de duas oitavas na mão esquerda (Figura 37).



Figura 37 – Mov.II da *Sonata op.22* de Ginastera (c. 185 – 187): *Guitar Chord*.

Além dessas obras pianísticas, Ginastera referencia o violão através do *Guitar Chord* em obras como *Triste*, das *Cinco Canções Populares Argentinas op.10* (1943), no *Cuadro I - El Amanecer*, *Introducción y escena* do Ballet *Entância op.8* (1941) e no *Tema e Variações op.23* (1953) para Violoncelo e Harpa (MORAES, 2012).

Apesar de o violão estar presente através dessas influências e referenciais populares na obra de Ginastera, o compositor escreveu apenas uma obra para o instrumento, a *Sonata op.47*

(1976). Dedicada ao violonista brasileiro Carlos Barbosa-Lima, ela carrega muito de seus referenciais nacionalistas presentes na sua primeira sonata para piano, aqui analisada. E não somente os elementos folclóricos são comuns nesta obra, a estrutura formal também é. Composta também por quatro movimentos, tem estilo e duração similar à sonata para piano. O primeiro movimento é um *Esordio* e, assim como o Mov.1 da *Sonata op.22*, também é inspirado na música criola argentina – *cantos de caja* e *baguala*, por exemplo. O *Guitar chord* está presente no início e no final dessa seção (Figuras 38 e 39).



Figura 38 - Mov.I da *Sonata op.47* para violão de Ginastera (c.1): *Guitar Chord*.



Figura 39 - Final do Mov.1 da *Sonata op.47* para violão de Ginastera: *Guitar Chord*.

O segundo movimento, assim como na sonata para piano, é um *Scherzo*. A síntese estilística dos *scherzi* ginasterianos é o contraste de dinâmica, ambiência atonal mesclada com o neotonalismo, assim como a presença de elementos populares da música argentina. Nos dois casos, o compositor usa – em alguns momentos e para expressar determinadas ideias musicais – o dodecafonismo como fonte inspiradora e de maneira bastante livre, evitando as rígidas regras e técnicas seriais. Podemos notar, nas Figuras 40 e 41, que Ginastera utiliza essa inspiração em frases com o mesmo desenho rítmico.



Figura 40 – Mov.II da *Sonata op.22* para piano de Ginastera (c.1-4): série de doze sons.

Na sonata para piano, a inspiração dodecafônica está logo evidenciada nos primeiros compassos, em que são apresentadas as doze notas em sequência (Ré - Sib - Mib - Lá - Mi - Sol# - Fá - Si - Fá# - Dó - Sol - Dó#). Já na sonata para violão, a Figura 41 nos mostra como o compositor utiliza livremente a ideia – com frases que trazem uma ambiência serial, mas sem expor as doze notas em sequência (Fá# - Si - Mi - Sib - Mib - Lá - Dó - Fá - Si - Mi - Lá - Ré#) – e também nos traz um exemplo de melodia com as doze notas sequenciais (Mi - Ré - Dó# - Si - Sib - Lá - Láb - Solb - Fá - Mib - Réb - Dó).

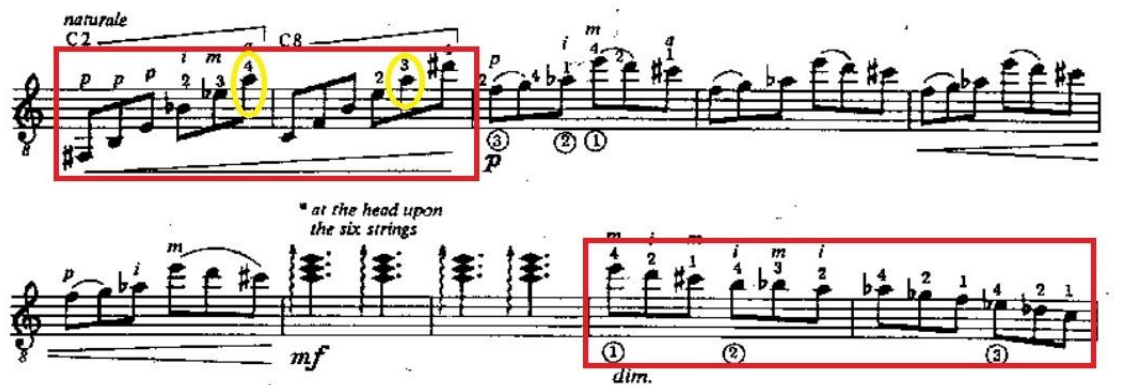


Figura 41 – Mov.II da *Sonata op.47* para violão (c.9-18): série de doze sons.

O terceiro movimento se caracteriza, em ambas as obras, por movimentos arpejados lentos mesclados com frases ágeis. Tanto o *Adagio* (*Sonata op.22*) quanto o *Canto* (*Sonata op.47*), são movimentos que retratam um ambiente mais lírico – na sonata para violão isso é acentuado na parte B. As indicações de andamento e dinâmica, assim como as de caráter expressivo, são muito próximas. No texto para piano, encontramos orientações como *molto*

appassionato, deixar vibrare col ped., intenso, lírico. Já na obra para violão, temos *Più lento e poetico, sensuale, contemplativo, tempo rubato, ardoroso*, entre outras indicações.

No quarto movimento, que nos interessa especialmente neste capítulo, Ginastera retoma a ambiência enérgica e percussiva do Mov.I.

À semelhança do que foi esboçado no primeiro andamento, no último andamento da Sonata nº1 (Ruído ed ostinato) o compositor volta a transformar o piano num instrumento de percussão, com passagens exuberantes e virtuosísticas, estando bem presente o cariz popular da música argentina. (CUNHA, 2013, p.31)

Na citação acima, a autora reforça a intenção do compositor em exaltar a cultura popular argentina – em que o violão desempenha um papel protagonista – através de elementos rítmicos e percussivos. Ao escrever a sonata para violão, as menções e alusões ao instrumento encontradas na *Sonata op.22* para piano foram evidenciadas e se tornaram estruturais. No quarto movimento, além de escrever na forma rondó e também referenciado na dança *malambo*, Ginastera abre o *Finale* (Mov.IV da *Sonata op.47*) com o *Guitar Chord* tocado com rasgueados e efeitos percussivos, tão presentes em seu imaginário criativo (Figura 42).

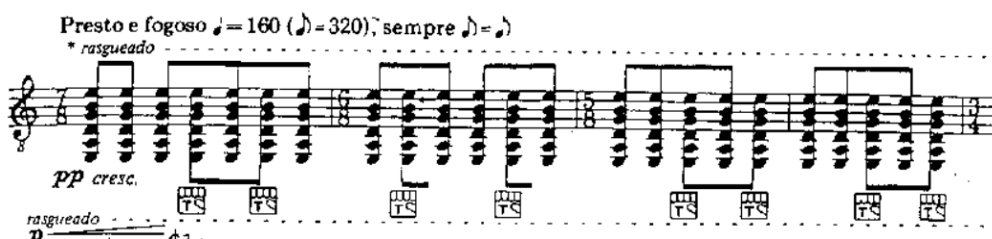


Figura 42 – Mov.IV da *Sonata op.47* para violão de Ginastera (c.1-3): *Malambo* com a presença de rasgueados e efeitos percussivos.

A maneira dos violonistas tocarem o *malambo* é retratada mais literalmente aqui, já que o compositor está lidando com o instrumento que é tradicionalmente usado na dança gaúcha. Situação diferente da obra para piano, onde as principais características da dança folclórica dos pampas são mais subjetivas e ficam no substrato musical, gerado pela mistura de motivos melódicos – com aspectos tribais e primitivos – que se repetem (*ostinato*) e a organização de acordes com variação rítmica (binário-ternário) intencionando trazer o acompanhamento percussivo do violão à superfície da compreensão da obra (Figura 43).

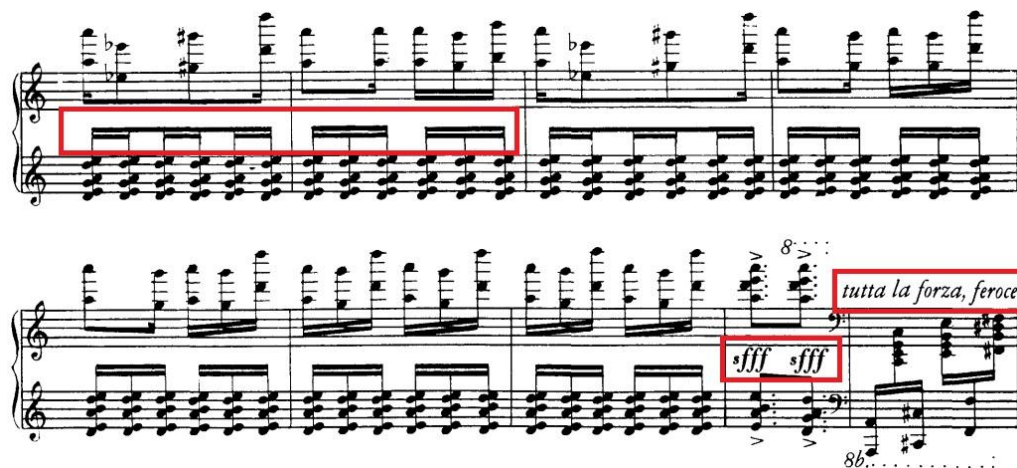


Figura 43 – Mov.IV da *Sonata op.22* para piano de Ginastera (c.171-179): compreensão subjetiva dos elementos característicos do acompanhamento do violão no *malambo*.

Os rasgueados, golpes e tamboras, recursos característicos do violão usados ao realizar o acompanhamento do *malambo*, estão presentes aqui não em sua literalidade, mas sim, no imaginário do autor ao escrever a obra.

O breve paralelo traçado acima demonstra a grande importância do violão no processo criativo de Ginastera ao compor a *Sonata op.22* para piano. O instrumento paira em sua mente como um símbolo nacional, com todos os signos e “sotaques” culturais que o cercam dentro da cultura popular argentina. E o processo é duplo, pois percebemos o quanto sua forma de pensar estruturalmente em sua obra para violão foi balizada por convicções estéticas da obra escrita para piano.

A partir de agora, vamos analisar como Sérgio Assad lidou com todo esse entorno estético/cultural em seu processo transcritivo ao transportar as expressividades musicais do quarto movimento (*Ruvido ed Ostinato*) para dois violões. Lembrando que nossas fontes primárias são: os textos escritos (partitura original e a transcrição de Sérgio Assad) e os registros de áudios (gravações do pianista Fernando Viani e do Duo Assad).

Mantendo a mesma lógica dos outros movimentos, o Mov.IV tem *scordatura* pensada para ampliar as capacidades de alcance dos violões na região mais grave. No entanto, essas alterações na afinação não são padronizadas. Nos dois movimentos iniciais, o violão I tem a sexta corda abaixada para Ré e, o violão II, tem a quinta em Sol e a sexta em Dó. No Mov.III, mantém-se a configuração com uma alteração no violão II, a sexta corda é afinada meio tom

abaixo, em Si. Já no *Ruvido ed Ostinato*, a quinta corda do segundo violão volta para Lá e a sexta corda se mantém em Si.

Além de ganhar meio tom na região grave, existe outra possibilidade para Sérgio Assad ter optado por essa afinação. Ginastera escreve uma linha melódica no baixo (violão II) que se torna estrutural para a atmosfera do *ostinato*. São escalas ascendentes compostas por sete notas que formam um padrão de repetição, reforçando a alternância rítmica do *malambo* (binário – ternário), como podemos notar na Figura 44.



Figura 44 – Mov.IV da Sonata op.22 de Ginastera (c.1-17): Escalas ascendentes que formam um padrão no *ostinato*.

No exemplo acima, o padrão escalar utilizado pelo compositor é diatônico, iniciando-se com uma escala que vai de Lá a Sol (Lá menor) e, posteriormente, de Ré a Dó (Ré menor). Excetuando-se a primeira escala de Lá, a nota inicial está em um registro de uma oitava abaixo do restante da escala, acentuando ainda mais o padrão do movimento regular ascendente. Portanto, pensando-se nas possibilidades que o violão oferece, Sérgio Assad pode ter optado por manter a sexta corda em Si para, pelo menos, iniciar o movimento ascendente na segunda nota da escala e manter a quinta corda em Lá, já que isso é

mecanicamente viável e a peça possui padrões rítmicos em que essa nota é mantida repetidamente (Figura 45).



Figura 45 – Transcrição do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.131-140): Padrão rítmico no segundo violão com a corda Lá solta.

Na Figura 46, podemos observar como a transcrição foi pensada de maneira que a sequência dessas escalas mantenha a ideia do texto original. Ao escutarmos a gravação do Duo Assad, mesmo que a primeira nota (Lá) esteja uma oitava acima do restante da escala, a sensação de movimento ascendente que se repete com esse motivo, é mantida. Ou seja, a sexta corda sendo afinada em Si, trouxe a possibilidade de transporte do signo da ideia musical, não sua literalidade. Além disso, Sérgio Assad faz uma alternância de vozes entre os violões que proporciona movimento e um colorido que, de certa forma, organiza as frases e motivos musicais. Em diversos trechos esse procedimento é adotado, mas, nesse exemplo especificamente, é facilmente notado ao observarmos as frases com contornos ascendentes que se repetem e alternam entre os violões, diferentemente da forma como o texto original está organizado (Figura 44). O violão II faz as três primeiras escalas (Lá menor) e o violão I, as três escalas seguintes (Ré menor) – lembrando que o primeiro violão está com a sexta corda afinada em Ré – retornando, em seguida, a frase para o segundo violão novamente. Além disso, esse movimento de alternância entre os violões, de certa forma, acaba por reforçar o conceito cíclico do *ostinato*, da forma rondó e da dança argentina (*malambo*).

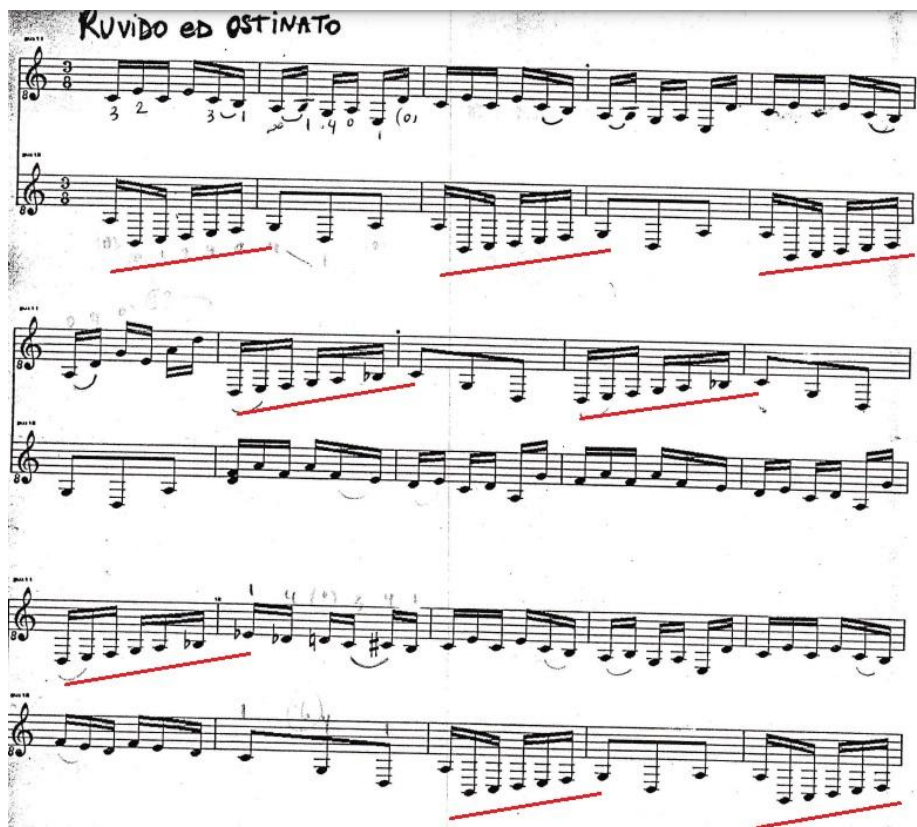


Figura 46 – Transcrição do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.1-15): Afinação da sexta corda em Si permite que os signos das escalas ascendentes sejam mantidos. Alternância das frases entre os violões.

Ainda nos primeiros compassos, um recurso técnico bastante singular do violão foi usado para “traduzir” uma expressividade do texto original. Ao escutarmos a obra para piano, o segundo e quarto compassos soam bastante marcados no baixo, evidenciando a característica rítmica do *malambo* (binário – ternário). Para deixar essa particularidade bastante perceptível e de maneira imediata na transcrição, essas três notas graves (Sol – Ré – Lá) são tocadas com timbre diferente das outras, de maneira que soem mais abafadas e transportem, de alguma forma, a sensação que o grave do piano impõe à escuta e compreensão rítmica do texto. Neste caso, por ser uma passagem ágil e fluida, o uso do *pizzicato* acaba não sendo uma boa opção, já que, para se realizar o movimento, há uma alteração na fôrma da mão direita, podendo acarretar prejuízo ao discurso musical. Portanto, a solução encontrada foi o uso do toque sem unha com abafamento na mão esquerda. Ou seja, o violonista ataca a corda com a polpa do dedo (polegar) da mão direita ao mesmo tempo em que interrompe a vibração das notas levantando brevemente os dedos da mão esquerda logo após a execução das notas. Ao escutarmos essa passagem na

gravação do duo, a alteração no timbre dessas três notas é sensível, mas, a certeza quanto ao uso dessa técnica veio em uma troca de e-mails com Sérgio Assad, que comentou sobre essa passagem e reforçou a importância da junção do texto escrito com a referência do áudio para a compreensão mais exata de sua transcrição. Podemos conferir na Figura 47 o trecho exato a que estamos nos referindo.

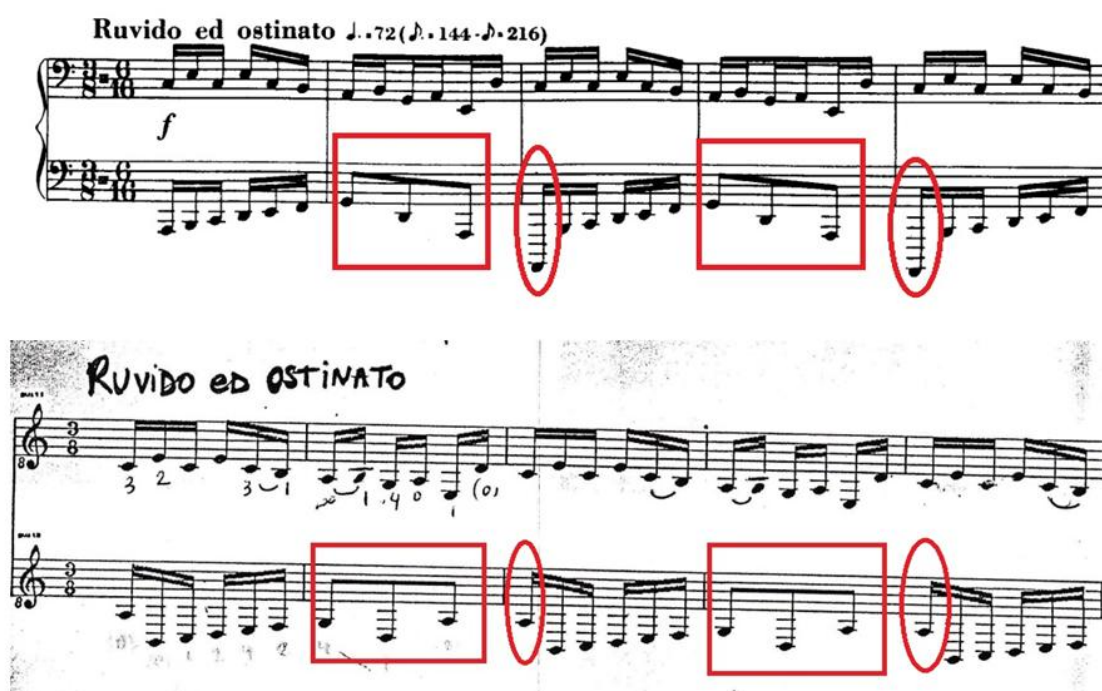


Figura 47 – Primeiros compassos do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (texto original acima e transcrição abaixo): Notas em destaque (na transcrição) com toque sem unha (polpa do dedo) e abafadas na mão esquerda.

Na figura acima, temos o texto original e a transcrição emparelhados. Além dos baixos abafados, por conta da extensão limitada do violão e relação ao piano, a nota Lá – com marcação circular – também sofreu uma adaptação. Ela foi mantida no mesmo registro de oitava da última nota abafada, mas, já que faz parte da frase que se segue – agora em ritmo binário – é executada com toque natural.

O mesmo recurso técnico é usado um pouco mais adiante, mas com objetivos significativamente diferentes. Como poderemos observar nos próximos exemplos, as vozes são invertidas novamente a partir da segunda nota (semicolcheia) do compasso 17. Na partitura original, a voz mais aguda permanece sempre na mão direita, como de costume. Na Figura 48 (piano), temos duas marcações em vermelho. A primeira delas é o momento

exato em que as vozes se invertem na transcrição e, a segunda, onde o toque com polegar sem unha entra.



Figura 48 – Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.12-23): momento que acontecerá a inversão de vozes na transcrição e a inserção de um recurso técnico de abafamento das notas agudas.

Ao passar a voz aguda para o segundo violão, Sérgio Assad novamente insere um elemento idiomático bastante característico do duo de violões, a variação no colorido das vozes gerada pela diferença dos toques dos instrumentistas e, também, dos próprios instrumentos. Por mais sutil que possa parecer, essa alteração traz frescor e movimento à organização e compreensão da obra. Quando o toque com a polpa do polegar e abafamento das notas com a mão esquerda é inserido, a sensação é a de que o “sotaque” do violão argentino, ao realizar o acompanhamento da dança popular em questão, entra em cena. A “imagem sonora” criada pelo compositor ao associar a obra a essa prática musical folclórica dos pampas gaúchos, através dos elementos musicais já destacados anteriormente, é abraçada de maneira bastante criativa no processo de recriação dos signos. O efeito está presente (a partir do segundo quadrado em vermelho) em todo acompanhamento realizado pelo violão I, e, na linha realizada pelo violão II, nos acordes marcados com uma seta (Figura 49). Neste caso, o ataque consiste em atacar duas ou mais cordas usando a polpa do dedo polegar da mão direita.



Figura 49 – Transcrição do Mov. IV da *Sonata op. 22* de Ginastera (c. 15-25): Inversão das vozes entre os violões e inserção do toque sem unha e abafamento com a mão esquerda.

Para soar de maneira orgânica e fluente, as notas que estão cortadas com um traço vermelho foram eliminadas na gravação, sendo executada somente a nota Mi – a mais aguda dos acordes. O segundo e terceiro acorde do compasso ternário são tocados com toque natural e em bloco, reforçando a estrutura rítmica.

Algumas tentativas de manter certa literalidade em relação às notas contidas no texto original não foram bem sucedidas, como no exemplo acima, em que algumas notas foram cortadas na versão final da transcrição (gravação). O interessante é que, de maneira criativa, o restabelecimento da ideia e da mensagem do texto foi realizado com sucesso. O texto foi atualizado na linguagem da formação instrumental de destino e a compreensão da obra em nada foi prejudicada. Outro exemplo em que a mesma situação acontece é percebido poucos compassos depois, no final da ideia musical que vem sendo apresentada na figura acima. A frase termina com uma sequência de notas Mi em direção à região aguda, expostas em três oitavas distintas e, a nota Ré (circulada) da melodia, foi substituída na transcrição (Figura 50).



Figura 50 – Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.24-29): Sequência de notas Mi em três oitavas diferentes em direção à região aguda.

No processo transcritivo, a discussão sobre alteração de notas sempre foi uma questão bastante delicada. A troca de notas, principalmente da melodia, se feita de forma não criteriosa, pode afetar bastante a compreensão da obra. Assim como discutimos no capítulo anterior, a substituição de uma palavra no processo de tradução de um texto artístico deve levar em consideração vários fatores como o contexto cultural da língua de destino, sua fonética, métrica, rima, entre outros. Neste caso, a nota Ré da melodia acima está fora da extensão que o violão oferece, em uma região muito aguda. A decisão foi mudar o desenho da frase, escolhendo a nota Sol para a nova lógica melódica. Com isso, a nota Ré passou a integrar o acorde de forma secundária e a alteração mal se percebe na transmissão da mensagem do trecho todo. Além disso, o movimento da mão esquerda ficou padronizado, utilizando-se apenas uma forma para executar a passagem, deslizando os dedos pelas cordas do instrumento. Essa adaptação pode ser conferida na Figura 51, com a nota Sol circulada.

Em relação ao problema da repetição da nota Mi em três oitavas diferentes, primeiramente, nos parece que Sérgio Assad tenta manter o desenho da frase em direção a uma região aguda que extrapola os limites da escala do violão. Para tanto, ele resolve realizar o movimento ascendente utilizando a nota Mi, em seguida a nota Si em harmônico (que também faz parte do acorde), e, encerrando o desenho da frase, retorna para nota Mi, também em harmônico. Observemos, na Figura 51, como ficou o trecho em destaque.



Figura 51 – Transcrição da *Sonata op.22* de Ginastera (c.24-27): Adaptação para transportar a ideia do movimento em direção a região aguda, substituindo o segundo Mi, pela nota Si.

A tentativa de transportar a ideia, no entanto, não deve ter funcionado muito bem na prática. Ao analisarmos a gravação, a intenção de manter a sensação de movimento ascendente é descartada. Provavelmente para tornar a passagem mecanicamente viável e manter a energia que a obra pede – final de frase com grande volume sonoro – a alternativa escolhida para adaptar o discurso musical foi tocar o segundo e o terceiro acorde com notas soltas. Na Figura 52 podemos conferir, lado a lado, como ficou a passagem.

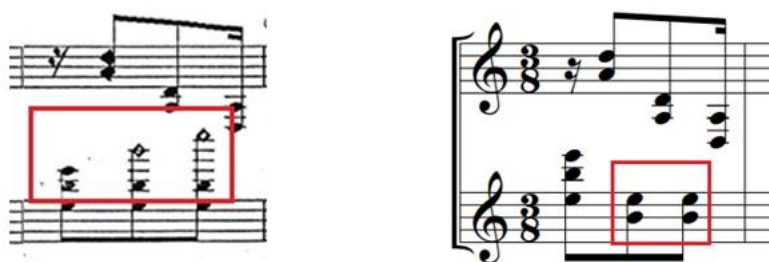


Figura 52- Transcrição do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.26): Partitura (à esquerda) ao lado da versão final (à direita) registrada na gravação do Duo Assad.

A principal dificuldade mecânica em manter a ideia de movimento ascendente através de harmônicos é que, a região no instrumento em que seria tocado o trecho está distante de onde a frase seguinte é tocada. Ou seja, o salto que a mão esquerda teria que fazer no braço do violão acabaria se tornando um entrave na realização, prejudicando a fluidez do discurso musical.

Retomando o pensamento sobre a inspiração na dança popular argentina, a maneira de se tocar o *malambo* – com toques rasgueados, abafamento das cordas associadas a efeitos percussivos – é incorporada na transcrição em diversos momentos, com objetivos e efeitos

sonoros diferentes. No trecho que analisaremos a seguir, a atualização do texto original se dá de forma bastante evidente, no qual o acompanhamento harmônico e rítmico do violão personifica a imagem sonora da dança gaúcha.

Na obra original, toda idiossincrasia do piano, de certa forma, se torna mediadora de uma ideia musical. O estilo nacionalista do compositor se depara com um conjunto de condições – produção sonora, timbre, características técnicas e mecânicas – que são alheias ao universo cultural que o compositor usa como fonte inspiradora. Assim, alguns elementos e particularidades deste contexto cultural (do compositor) são absorvidos e, por meio de uma série complexa de relações artísticas com o material sonoro em questão, a referência musical se integra à obra.

Na Figura 53, o acompanhamento rítmico característico do *malambo* – binário e ternário se alternando – é tocado em blocos de acordes pela mão esquerda, enquanto a melodia é executada na voz superior do sistema.

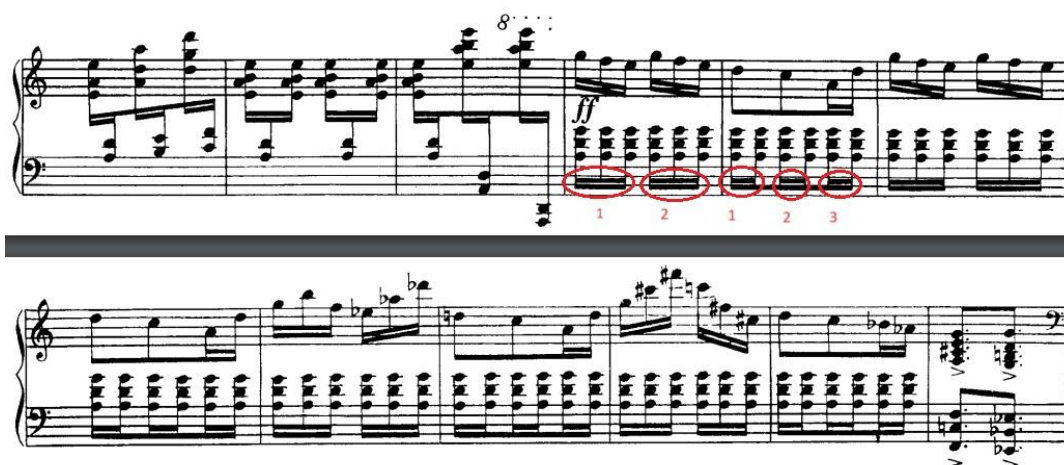


Figura 53 – Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.24-35): acompanhamento rítmico do *malambo* realizado em blocos de acordes no piano.

Já na transcrição, a relação de transporte e aplicabilidade dos materiais musicais que formam a complexidade desta obra – universo do compositor, contexto cultural, especificidades do instrumento origem, etc. – tem proximidade maior com a prática artística folclórica usada como referência por Ginastera. O processo de mediação, neste caso, ganhou um fator consideravelmente particular, pois, o instrumento de destino faz parte do imaginário sonoro e referencial da obra original, tornando a transmissão da mensagem uma

espécie de “conexão direta” com alguns elementos musicais usados em sua gênese. Esse fato poderia ser desprezado facilmente em uma transcrição menos atenta e o trecho ser transportado de maneira mais literal, com acompanhamento harmônico e rítmico realizado da mesma forma que o texto original, em blocos de acordes. Mas, novamente, a criatividade e o conhecimento sobre as linguagens envolvidas no processo transcritivo foram determinantes e fizeram a diferença no resultado artístico final. A figura abaixo (54) está, apesar da inversão das vozes no sistema, escrita tal qual o texto original. Mas, a maneira de executar essa passagem na gravação, inclui mais informações do que se pode notar a uma primeira leitura.



Figura 54 – Transcrição do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.26-35): Acompanhamento violão realizado com rasgueados, abafamentos e efeitos percussivos.

Acima, os acordes do acompanhamento estão marcados por subdivisões rítmicas – 1, 2 (binário) e 1, 2, 3 (ternário) – sem as indicações de abafamentos, efeitos percussivos e os rasgueados encontrados na gravação. Na transcrição, o trecho em discussão é tocado realizando o abafamento nos acordes da terceira e sexta semicolcheia dos compassos binários e nos acordes da segunda, quarta e sexta semicolcheia dos compassos ternários. Para entendermos melhor, a Figura 55 demonstra exatamente quais acordes são realizados esses abafamentos.



Figura 55 – Transcrição do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.27-30): acordes abafados.

Os outros acordes são tocados com rasgueados e, ao realizar os movimentos de abafamento, as cordas são pressionadas contra a escala do instrumento, gerando um efeito percussivo bastante idiomático a esse tipo de acompanhamento ao violão. O resultado é a sensação de que a obra foi escrita originalmente para essa formação, com “sotaque” e fluidez genuína. Esse é um dos preceitos de uma boa tradução, como vimos no capítulo anterior, reconstituir a obra em outro idioma através de leitura e interpretação criteriosas e tornar essa versão, um novo original.

Selecionamos outro exemplo de reconstrução criteriosa dos signos que favorece o fácil entendimento da obra. Na Figura 56, destacamos a passagem de preparação para o retorno do tema inicial do quarto movimento – *come prima*. Nesse trecho, a rápida repetição da nota Si em várias oitavas diferentes cria uma atmosfera envolvente, gerando uma massa sonora na região grave que acaba por escurecer alguns motivos rítmicos e melódicos que preparam a volta do tema inicial da peça.



Figura 56 – Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.75-84): repetição da nota Si em três oitavas diferentes com motivos melódicos e rítmicos que preparam a volta do tema inicial.

Na transcrição, Sérgio conseguiu captar esses motivos através de uma interpretação bastante atenta, fazendo a transferência da mensagem de maneira clara e organizada,

enxugando algumas texturas e adaptando o discurso no idiomatismo da formação de destino (Figura 57).



Figura 57 – Transcrição do Mov. IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.71-85): Organização dos motivos rítmicos e melódicos com a separação das vozes.

Para facilitar a visualização do processo de interpretação do texto (leitor/transcritor) e adaptação ao novo contexto idiomático, destacamos, no mesmo trecho original, as notas e os motivos rítmicos que foram priorizados por Sérgio Assad e separados no primeiro violão (Figura 58).

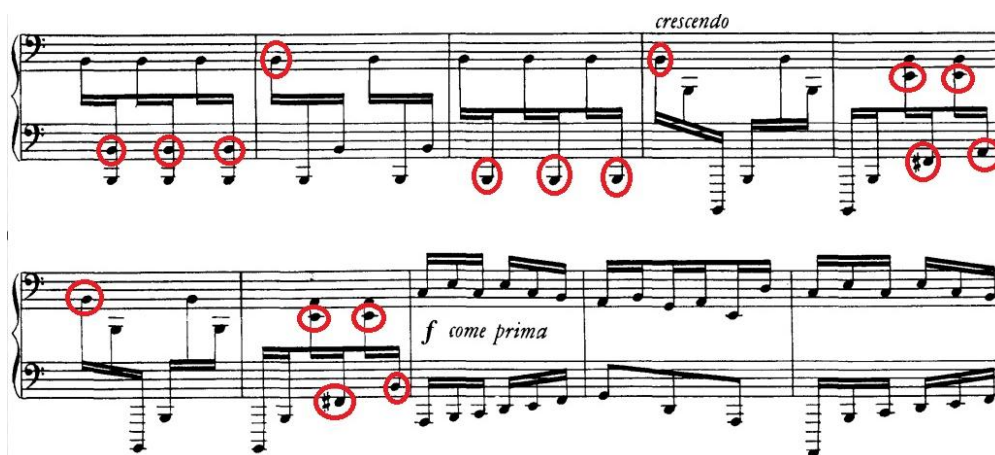


Figura 58 - Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.75-84): Marcação das notas que foram separadas e organizadas na voz do primeiro violão da transcrição.

O próximo trecho selecionado (Figura 59) contém duas adaptações no texto original que, através da linguagem da formação instrumental de destino, reconstituem os signos da obra. Destacamos, nos círculos, os acordes tocados em bloco no piano e, dentro dos quadrados, as melodias dobradas em quatro oitavas.



Figura 59 – Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.102-109): Acordes circulados tocados em bloco e melodias oitavadas em quatro vozes.

Na figura acima, podemos observar uma estrutura musical bastante ágil e vigorosa, com massa sonora composta por uma textura que funciona mecanicamente muito bem ao piano. Mas, na configuração de duo de violões, dificilmente a mensagem seria transportada de

maneira eficaz se a mesma escrita e forma de execução fossem mantidas. Portanto, Sérgio Assad incluiu, nos locais circulados, os acordes arpejados e abafados – tocados com a polpa do polegar – e reduziu a quantidade de vozes nas melodias demarcadas com os quadrados. Essas alterações podem ser conferidas na Figura 60.



Figura 60 – Transcrição do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.101-110): Acordes circulados tocados em arpejo com a polpa do polegar e abafados, e melodias com vozes reduzidas dentro dos quadrados.

Com essas adaptações, a passagem foi gravada de forma ágil e fluida nos acordes, além de potente e leve nas melodias tocadas com apenas uma voz em cada violão. A escolha por reduzir – de quatro para duas – as vozes nas melodias, poderia ter sido diferente. Não seria impossível realizar o transporte de três oitavas, já que caberia na extensão do violão, mas tornaria o trecho mecanicamente mais complexo, além de não ter o ganho sonoro que a produção de apenas uma nota por violão nos entrega.

Um exemplo com objetivos bastante parecidos, mas com sensível alteração na articulação do texto, acontece alguns compassos depois. Buscando novamente compensar a grande diferença de produção sonora e preservar a expressividade do texto original, o trecho abaixo (Figura 61) está escrito também a quatro vozes e com indicações interpretativas para se tocar todas as notas energicamente – *sempre accentuato*.



Figura 61 – Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.122-131): Frase em ritmo binário tocada energicamente a quatro vozes.

A passagem em destaque acima é um dos grandes picos de volume da obra e, ao escutarmos a gravação, o piano entrega uma grande massa sonora gerada pela melodia organizada ritmicamente em compassos binários – grupo de três semicolcheias por pulsação. Na transcrição, provavelmente, essa articulação binária foi alterada para tentar manter a sensação de pico na dinâmica, buscando manter a energia que o texto original carrega. Na Figura 62, podemos observar que a melodia foi transportada em apenas duas vozes – com mesmo objetivo do exemplo anterior – e foram inseridas ligaduras de mão esquerda, alterando a articulação de conjuntos de três, para duas notas.



Figura 62 – Transcrição do Mov.IV da *Sonata op.22* de Ginastera (c.121-130): Redução de vozes e alteração na articulação favorecendo o ganho de volume e a acentuações.

O tipo de toque usado para conseguir o resultado pretendido também é muito característico do violão. Cada conjunto de duas notas é impulsionado por um ataque com apoio – quando o violonista toca uma corda e seu dedo apoia na corda superior (ou inferior, se for com o polegar). Portanto, o toque com apoio, além de acentuar cada nota impulsionada, proporciona um ganho sensível no volume sonoro. Logo a seguir, outra particularidade do violão ajuda no retorno à compreensão do *ostinato* e da estrutura rítmica do *malambo*. Na figura acima, foi marcada (com numeração em vermelho) a volta para a alternância dos compassos binários e ternários. A forma como Sérgio Assad organizou a sequência de notas repetidas (Lá), facilita o entendimento do discurso. No violão, a mesma nota pode ser tocada em locais e cordas diferentes (ao contrário do piano), tornando a variação timbrística uma ferramenta importante no processo transcritivo.

As adaptações e decisões transcritivas citadas neste trabalho foram escolhidas para exemplificar situações musicais em que o texto original foi atualizado para um novo idiomatismo de maneiras diferentes. Poderíamos estender a exemplificação com outras passagens da obra, mas isso seria desnecessário para ilustrar a problemática escolhida e implicaria o risco de um texto demasiadamente longo. Como arremate, de todo modo, fica a importante observação a respeito do papel da performance propriamente dita para a

obtenção da expressividade musical intencionada por Sergio Assad: a despeito da exploração magistral de um idiomatismo violonístico, a transcrição é de difícil execução, exigindo dos violonistas um alto nível de compreensão musical e uma fluência técnica muito apurada.

Capítulo 4 – Processo transcritivo: "A recriação do intraduzível"

O trabalho de transcrever para dois violões a Suíte op.14 para piano de Béla Bartók está baseado nos preceitos e conceitos discutidos anteriormente. Ou seja, buscamos a maior quantidade de informações possíveis sobre o compositor e a obra (local em que foi composta, período histórico e momento na vida do autor, influências e culturas que o cercaram, obras contemporâneas, entre outras coisas) e as usamos para realizar as adaptações de maneira criteriosa e criativa no universo idiomático dos instrumentos de destino. Na tentativa de traduzir e transpor os signos presentes no texto original para o novo contexto musical, adotamos uma abordagem que envolve a análise de duas "fotografias" distintas do texto: a partitura, que oferece uma representação visual e notacional da música, e, quando necessário, registros auditivos que fornecem uma perspectiva sonora adicional. Para atingir esse objetivo de tradução e adaptação musical, empregamos uma variedade de técnicas adaptativas. Dentre as mais comuns, destacam-se a transposição de oitavas e a utilização de harmônicos artificiais. Essas técnicas permitem ajustar o material musical de maneira que se adapte às limitações e possibilidades específicas do instrumento ou do intérprete, mantendo, tanto quanto possível, a integridade do texto original. Além dessas estratégias tradicionais, também incorporamos técnicas que vão além das indicações explícitas da partitura original. Exemplos dessas abordagens inovadoras incluem o uso de pizzicatos e a implementação de efeitos percussivos, que introduzem elementos rítmicos e texturais não previstos na notação original.

4.1 – Mov.I (*Allegretto*)

O primeiro movimento foi inspirado em um contexto musical característico do folclore romeno, a dança ardeleana. Assim como descrito no primeiro capítulo, Bartók foi bastante influenciado pela música de uma região romena conhecida como Banat. Nessa região, a dança ardeleana é muito tradicional e o acompanhamento harmônico tem essa característica rítmica, em compasso binário com baixo marcado e articulação seca, com *staccato*. Apesar dos esforços que o compositor fez em algumas entrevistas e palestras para desvincular sua produção folclorista desta obra especificamente, podemos notar com

clareza a forte influência étnica presente aqui (Figura 63), não somente no acompanhamento rítmico, mas na harmonia e melodia também.



Figura 63 - Primeiros compassos do Mov.1 da *Suíte op.14* – Acompanhamento rítmico da dança ardeleana presente no folclore romeno da região de Banat.

Ao pesquisarmos sobre essa prática musical romena, nos deparamos com uma série de exemplos musicais que possuem algumas características comuns. A dança ardeleana não tem canto – é puramente instrumental – e o acompanhamento é realizado, normalmente, por instrumentos de cordas (tocados com arcadas curtas ou em pizzicato) e a melodia é tocada por instrumentos de sopro (clarinete ou saxofone, por exemplo). Uma boa referência que podemos citar é a gravação do clarinetista Luță Ioviță e seu grupo, realizada na década de 1930 em Caraș-Severin, nos arredores de Caransebeș, uma área camponesa na região de Banat⁸.

Para trazer essa sonoridade do acompanhamento rítmico das cordas, optamos por realizar esse início em *pizzicato* (Figura 64), elemento idiomático característico dos instrumentos de cordas e também do violão, mas não presente no texto original.

⁸ Gravação com acesso em 30/05/2023 no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=onC1-sviRmA>

Allegretto 120 Tranc. Michel Maciel

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

6° Bb
5° F

pizz.

Sempre p

Figura 64 – Primeiros compassos da transcrição para dois violões do Mov.1 *Suíte op.14* – utilização de *Scordatura* e *Pizzicato*.

No trecho acima, destacamos duas importantes técnicas empregadas no processo transcritivo: o pizzicato e a scordatura. Nos instrumentos de cordas como violino, viola e violoncelo, a técnica do pizzicato, em que as cordas são pinçadas com os dedos em vez de tocadas com o arco, produz uma sonoridade percussiva e distinta, capaz de enriquecer a textura musical e criar contrastes rítmicos interessantes. No violão, o pizzicato é executado ao pressionar levemente a palma da mão sobre as cordas, enquanto os dedos as pinçam, resultando em um som abafado e seco. Empregamos essa técnica para evocar o contexto sonoro que inspirou o compositor, capturando a essência e autenticidade da fonte folclórica na interpretação. A scordatura, por sua vez, é um procedimento que envolve a alteração da afinação padrão do instrumento. Em vez de seguir a afinação tradicional, as cordas são afinadas em alturas diferentes, permitindo que o instrumento produza uma gama tonal mais ampla ou se adapte melhor a passagens musicais específicas. O uso de *scordaturas* é comumente empregado por duas razões principais. Primeiro, para aumentar a extensão tonal do instrumento: ao alterar a afinação padrão, os músicos podem alcançar notas que seriam inacessíveis com a afinação convencional. Segundo, para facilitar a execução em certas tonalidades, pois a scordatura pode tornar as digitações mais fáceis e ergonômicas, reduzindo a complexidade técnica de algumas passagens musicais. No contexto específico abordado, a scordatura foi implementada por ambas as razões mencionadas.

A harmonia da peça não segue uma tonalidade tradicional, mas sim baseada em fragmentos modais e na construção intervalar. Na peça de Bartók, o Sib é um centro harmônico e, por conta dessa alteração na afinação, nos é possibilitado tocar o acompanhamento inicial

utilizando cordas soltas, além de atingir notas mais graves do que normalmente teríamos acesso em uma afinação tradicional com a sexta corda em Mi e a quinta corda em Lá. Esse procedimento é bastante usual no processo de transcrição para violão, principalmente de obras pianísticas. Tradicionalmente, a scordatura mais comum no violão consiste em afinar a sexta corda para Ré, o que corresponde a uma descida de um tom. Esta configuração facilita significativamente a execução em tonalidades como Ré maior e Ré menor, oferecendo maior ressonância e simplicidade na digitação de acordes e linhas melódicas. Outro ajuste frequente é a afinação conjunta da sexta corda para Ré e da quinta corda para Sol, também uma descida de um tom. Essa dupla scordatura é especialmente vantajosa para a tocabilidade em tonalidades como Sol maior e Sol menor, permitindo que o instrumentista mantenha uma postura ergonômica enquanto explora novas possibilidades harmônicas. Em casos mais raros, a sexta corda chega a ser abaixada para Dó (dois tons) e, até mesmo, Si (dois tons e meio). Um exemplo disso é transcrição do Sergio Assad para a *Sonata op.22* do Ginastera.

A escolha por manter o centro harmônico original passou por algumas questões conflitantes. A possibilidade de transpor de Sib maior para Dó maior foi bastante tentadora. Isso porque, além de facilitar consideravelmente a leitura da obra, as cordas graves (sexta em Sib e quinta em Fá) afinadas um tom acima (Sexta em Dó e quinta em Sol), ganhariam mais tensão e, conseqüentemente, vibrariam e emitiriam mais volume sonoro. Em contrapartida, algumas melodias e frases na região aguda seriam drasticamente prejudicadas pela menor extensão. Após alguns testes e tentativas para encontrar soluções, percebemos que, segundo nossa leitura e interpretação, manter as características que a sonoridade da altura original carrega ainda seria a melhor decisão.

Uma curiosidade sobre a afinação escolhida para o segundo violão é que o procedimento tangencia um dos pontos que levantamos no segundo capítulo, no qual a relação de espaço/tempo pode afetar a transmissão, recepção e compreensão de um texto musical. Neste caso, alterações na tecnologia de construção dos instrumentos é um fator bastante sensível. Obviamente não podemos generalizar, mas, o que podemos perceber é que, com o afrouxamento das cordas em até três tons, alguns violões modernos (feitos com tampo duplo ou com estrutura de treliça, além da utilização de fibra de carbono) possuem características positivas como o maior volume sonoro e a capacidade de sustentar a vibração

das notas (principalmente na região grave) por mais tempo do que grande parte dos violões tradicionais.

No próximo trecho, nos deparamos com um problema muito comum no processo transcritivo, a adaptação idiomática das articulações de frases melódicas. Na Figura 65, existem alguns tipos de ligaduras que definem o modo de articular as notas. São ligaduras que imprimem expressividade, lógica de fraseado, prolongamento de notas repetidas e articulação de pequenos motivos melódicos, construídas sob a perspectiva idiossincrática pianística. Nos lugares que estão marcados, observemos que existem ligaduras de prolongamento – a próxima nota repetida com ligadura não é tocada, deve ser apenas sustentada. Aqui, há uma discordância entre o texto escrito e as gravações analisadas que redefine a compreensão da melodia: as ligaduras, em destaque amarelo, são completamente desprezadas nas performances. Com isso, a articulação de todas as notas dos grupos de quatro semicolcheias soa como um impulso musical, visto que o gesto musical é mecanicamente natural para pianistas, dando o acabamento necessário para a compreensão da ligadura de fraseado.

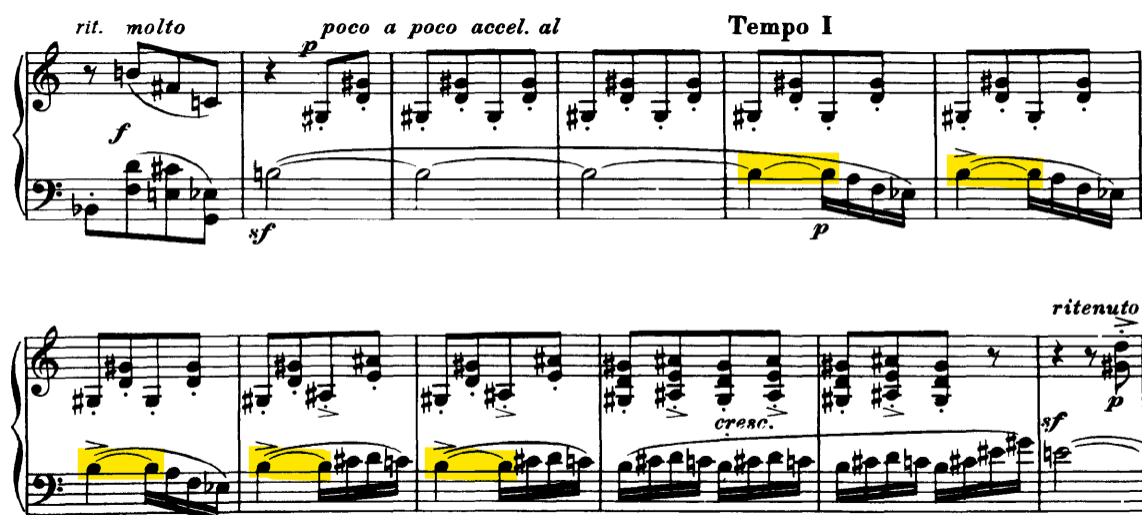


Figura 65 – C.51-62 do Mov.1 da *Suíte op.14* – Articulação pensada no idiomatismo mecânico do piano e ligaduras de prolongamento desprezadas pelos pianistas.

Para preservar a fluidez natural do movimento sem comprometer a continuidade do discurso musical, simplesmente remover a ligadura de prolongamento, como feito em gravações de piano, poderia resultar em uma melodia com quatro semicolcheias articuladas

que não possuiria o impulso musical necessário – conforme exigido pela obra original. Para tanto, preferimos inserir uma ligadura de mão esquerda para favorecer a tocabilidade e, assim, manter a fluidez técnica e ágil da melodia. Esse pequeno acréscimo, que, em um primeiro momento pode parecer um detalhe dispensável, se torna um importante guia para uma execução mais acertada. Vejamos como ficou a transcrição na Figura 66:

The image shows a musical score for two guitar parts, Cl. Gtr. 1 and Cl. Gtr. 2, spanning measures 51 to 62. The tempo markings are 'molto rit.' at the beginning, 'poco a poco accelerando' in the middle, and 'Tempo 1' towards the end. The left hand (Cl. Gtr. 2) plays a continuous, flowing melodic line that is highlighted in yellow. The right hand (Cl. Gtr. 1) plays chords, some of which are also highlighted in yellow. The score concludes with a 'ritenuto' marking and a final chord.

Figura 66 – Transcrição do Mov.1 da *Suíte op.14* de Bartók (c.51-62): Acréscimo de ligaduras de mão esquerda.

O próximo caso ilustra muito bem o problema gerado pela grande diferença de volume sonoro entre o instrumento de origem e o de destino. Essa passagem, bem característica do estilo pessoal do compositor (evolução da melodia acompanhada por blocos de acordes), exige uma larga extensão sonora para que a dinâmica musical contida no texto original seja apresentada de maneira satisfatória. A carga expressiva que esse trecho musical pretende transportar ao ouvinte é constituída por um grande crescendo – reforçado pelos blocos de acordes – que culmina nos últimos dois grupos de quatro semicolcheias chegando à nota Dó de maneira potente, indicado pelo compositor através do SF (*sforzato*) (Figura 67).



Figura 67 – Mov.1 da *Suíte op.14* (c.72-80) - Acordes em bloco gerando tensão e crescendo até *SF* na nota Dó.

Na Figura 68, veremos uma alternativa bastante interessante que visou compensar essa diferença no volume, buscando transportar o impacto sonoro da dinâmica musical do texto original para a formação do duo de violões. Foram exploradas diversas alternativas, como ajustar a diferença de volume por meio da dinâmica musical, começando a frase de forma mais suave para criar a sensação de crescendo. Além disso, procurou-se uma maneira viável de digitar os blocos de acordes, garantindo não apenas a execução prática, mas também a entrega do impacto necessário para preservar a essência da obra. Os resultados não foram tão satisfatórios. Para tornar a execução viável, decidimos remover as notas oitavadas dos blocos de acordes e, ao alcançar o último grupo de semicolcheias, duplicamos a melodia nos dois violões. Isso resultou em um aumento significativo no volume sonoro, o qual não poderia ser alcançado apenas com uma das vozes, conforme indicado no texto original.

The image displays a musical score for two violas, labeled 'Cl. Gtr. 1' and 'Cl. Gtr. 2'. The score covers measures 72 to 80. A red rectangular box highlights a specific passage in measures 77 and 78, where both violas play a melodic line simultaneously. This passage is marked with a forte 'f' dynamic, a 'crescendo' instruction, and a sforzando 'sf' dynamic. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a 'Harm. 24' (Harmonic 24) marking. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Figura 68 – c.72-80 da transcrição para dois violões do Mov.1 da *Suíte op.14* – Melodia tocada simultaneamente nos dois violões visando ganho sonoro.

O final do primeiro movimento contém algumas adaptações que se enquadram também na perspectiva da tradução de expressividades ligadas ao espectro da dinâmica musical. No texto original (Figura 69), indicamos com uma seta o momento em que é mudada a clave (nota Dó) da mão direita, mantendo-se ininterruptamente a subida da escala até a nota Lá bemol. A dinâmica musical indicada é um *piú crescendo* até chegar à nota Sol na região grave da mão esquerda do piano, com uma diferença de quatro oitavas entre a nota mais grave (Sol) e a nota mais aguda do acorde do compasso seguinte (La bemol). Seguindo, a ideia de intercalar notas graves simples com blocos de acordes se mantém até o final do movimento, sendo que Bartók utiliza a grande extensão que o piano lhe oferece para reforçar a tonalidade de Si bemol. O movimento se encerra com a exposição da nota fundamental da tonalidade em três oitavas distintas, sendo a última nota tocada na região de grave extremo do instrumento. Nas gravações podemos notar a intenção do autor em construir uma ambiência sonora que realce a distância entre as regiões graves e agudas, reforçada pela ideia percussiva da última nota (Si bemol) grave, ideia essa que se prolonga até o início do Mov.2 (*Scherzo*), que começa com um arpejo descendente de tríades aumentadas tocadas de maneira marcada e forte.



Figura 69 – c.105-117 do Mov.1 da *Suite op.14* – Amplitude na tessitura e dinâmica musical do piano.

Na transcrição musical fizemos algumas alterações para compensar a menor envergadura sonora da formação instrumental de destino. No início da frase da primeira voz (segundo tempo do comp.106), mantivemos a altura original das notas e a diferença de uma oitava em relação à segunda voz, mas, no compasso seguinte (assinalado com uma seta) optamos por abaixar uma oitava. Isso porque não teríamos condições de terminar a escala na altura real do texto original devido à limitação física do violão. Porém, no comp.110 da transcrição (Figura 70), optamos por manter a altura real na primeira voz para haver um distanciamento das notas – observemos que o texto original a distância é de quatro oitavas e, na transcrição, é de três. Se mantivéssemos as alturas transpostas uma oitava abaixo, como estabelecido a partir da seta, esse distanciamento seria de apenas duas oitavas e, portanto, restringindo ainda mais a sensação e o impacto sonoro contido na obra.

The image shows a musical score for two guitar parts, Cl. Gtr. 1 and Cl. Gtr. 2, spanning measures 105 to 117. The top staff (Cl. Gtr. 1) is marked 'Tempo I' and has a red arrow pointing to a measure with a red box labeled 'piu cresc.'. The bottom staff (Cl. Gtr. 2) has a red line labeled '3 oitavas' indicating an octave shift. There are red circles around specific notes and a red box around a final note.

Figura 70 – c.105-117 da transcrição da *Suíte op.14* – Transposição de oitavas e utilização do *Pizzicato Bartók* como efeito percussivo.

Além disso, também devido à limitação da extensão do violão, as notas circuladas (Sib) não poderiam seguir a ideia inicial do compositor, tocadas em três oitavas (região grave) diferentes. Em busca de uma alternativa para alcançar um efeito sonoro grave e percussivo, foram exploradas diversas opções. Inicialmente, considerou-se utilizar a dinâmica natural do instrumento como a primeira abordagem. Contudo, devido à afinação da sexta corda três tons abaixo do padrão, resultando em menor tensão, não foi possível obter o efeito percussivo desejado, e a corda não respondia adequadamente à intensidade do ataque. Outra tentativa envolveu a inclusão de um golpe no tampo ou cavalete do violão. No entanto, o resultado não atendeu às expectativas, pois o som da madeira predominou sobre a intenção de criar a sensação de percussão na corda, que pudesse quase distorcer sua altura real, especialmente na nota Sib.

Então, optamos por usar na última nota o *Pizzicato Bartók*. Esse recurso, muito utilizado pelo compositor em obras escritas para instrumentos de cordas, consiste em uma alteração de execução técnica do *pizzicato* tradicional. Ao invés de pinçar (beliscar) a corda lateralmente, o intérprete faz esse movimento afim de que a corda “ricocheteie” no braço do instrumento, produzindo uma sonoridade percussiva. Esse recurso, pertencente ao universo idiomático do instrumento de destino, nos permitiu reproduzir a ideia de distanciamento entre duas notas finais, além de nos remeter à sonoridade do martelo do piano percutindo nas cordas.

4.2 – Mov.II (*Scherzo*)

Alguns problemas de adaptação e ressignificação serão comuns ao longo de toda a obra, portanto, ao invés de discutir todas as passagens que precisaram de ajustes, destacaremos exemplos específicos que ilustram como aplicamos nossa criatividade crítica para superar esses obstáculos. Essas soluções refletem os principais tipos de problemas enfrentados e as estratégias que desenvolvemos para preservar a integridade musical da obra enquanto explorávamos as capacidades únicas dos violões. Os problemas e obstáculos que enfrentamos foram variados. Dentre eles, incluem-se a necessidade de manter a afinação do primeiro movimento (*scordaturas*), adaptar a tessitura em vários trechos para se adequar ao alcance dos violões e alterar os registros das notas para encaixá-las nas limitações dos instrumentos. Também tivemos que redistribuir as vozes de forma equilibrada entre os dois violões e encontrar digitações viáveis que permitissem uma execução precisa das passagens complexas. Adicionalmente, buscamos recursos para aumentar a potência sonora, especialmente em notas fora do alcance natural dos violões, ajudando a reforçar a dinâmica musical proposto pelo texto original.

Assim como visto anteriormente, o segundo movimento se inicia com uma sequência de tríades aumentadas decrescentes, inspiração esta oriunda da influência do compositor Liszt na obra de Bartók. O *Scherzo* começa com essa sequência de forma enérgica, quase como um prolongamento da ambiência deixada pelo final do Mov.I. Essa abertura cria uma ligação emocional e estrutural com a conclusão do movimento anterior, enquanto estabelece o tom para as complexidades harmônicas e rítmicas que seguirão. Nas referências auditivas, tanto Bartók quanto Kocsis, iniciam o segundo movimento logo após a última nota do movimento anterior, reforçando a sensação de “continuidade”. Portanto, a manutenção da afinação dos violões vinda do *Allegretto*, nos pareceu ser quase impositiva. Como sabemos, a instauração de uma nova configuração de afinação requer tempo e, em uma performance ao vivo – considerando a possibilidade dos músicos tocarem a obra sem a necessidade de leitura da partitura – isso faz muita diferença.

Iniciamos então o processo transcritivo do *Scherzo* com essa primeira missão. Apesar de algumas dificuldades, notou-se que seria viável com algumas adaptações na distribuição das vozes. Separamos um exemplo bastante claro dessa reorganização. Na Figura 71, podemos

observar que a mão esquerda do piano fica responsável por executar toda linha grave, com movimentos ágeis em alguns ornamentos melismáticos.



Figura 71 - Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.73-87): Linha do baixo realizada pela mão esquerda – notas dobradas (Dó) como pedal e ornamentos com movimento ágil e orgânico.

Além de sustentar a nota Dó dobrada em oitavas, o movimento dos ornamentos é orgânico no idiomatismo mecânico do piano. Ao transportar para a linha do segundo violão, que possui uma extensão ampliada nos baixos por conta da *scordatura*, seria impraticável sustentar os baixos dobrados e realizar os ornamentos. Isso porque a configuração atualizada da afinação dificulta muito a execução dos movimentos. Os intervalos entre a sexta, quinta e quarta cordas passaram a ser de uma quinta ao invés de quartas, como na afinação tradicional. A solução foi manter a nota mais grave (Dó) no segundo violão e passar a outra (uma oitava acima) para o primeiro, além de inverter as “mãos” do piano. Assim, o movimento dos ornamentos soaria de maneira mais próxima ao texto original, mecanicamente mais viável e natural. Vejamos na Figura 72 como ficou a transcrição.



Figura72 – Transcrição do Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.73-87): Reorganização das vozes – Baixos divididos entre os violões e os ornamentos realizados pelo primeiro violão.

Após a confirmação que conservaríamos a afinação padrão do primeiro movimento, outra decisão que teríamos que tomar é em relação à diferença na extensão dos instrumentos envolvidos no processo. Seria possível manter a altura real das notas? Ou melhor, as adaptações prejudicariam a compreensão do discurso musical da obra na atualização da linguagem instrumental? Este questionamento orientou todas as ocasiões em que as adaptações se fizeram necessárias.

As frases iniciais – tríades aumentadas – são de extrema importância para a concepção da obra como unidade, como dito anteriormente. Manter a altura real das notas seria o ideal, e assim o fizemos. O problema da diferença na extensão já aparece, então, nos primeiros compassos. As duas primeiras sequências das tríades, iniciadas com a nota Sol, couberam na escala natural dos violões. Já na terceira e quarta sequências, a primeira nota (Dó) está fora dos limites da maioria dos violões. Digo a maioria porque, em alguns casos, os instrumentos são construídos com o acréscimo de uma casa (vigésima) e, portanto, contempla a abrangência dessas frases. Mas, como em sua maior parte – incluindo os instrumentos disponíveis no momento da transcrição – os violões atingem até a nota Si (meio tom abaixo do necessário), tivemos que refletir sobre essa resignificação. Na imagem abaixo (Figura 73), temos o texto original e, circulado em vermelho, a nota Dó citada acima.



Figura 73 – Mov.II da Suíte op.14 de Bártok (c.1-16): Tríades aumentadas e a nota Dó (circulada) fora da extensão natural dos violões.

Neste caso, foram exploradas diversas alternativas, mas a solução encontrada foi rejeitada após o primeiro ensaio de execução. Acharmos interessante, neste caso, descrever os caminhos testados que não deram certo justamente para demonstrar como o processo de recriação necessita constantemente de avaliação crítica e o quanto a criatividade artística é importante.

Inicialmente, considerou-se a possibilidade de utilizar um harmônico artificial para a execução desta nota. No entanto, devido à necessidade de uma performance que requer alta intensidade e energia – como indicado pela notação dinâmica *Forte* e *Marcatisimo* – além da execução exigida de forma incisiva e em *staccato*, essa alternativa foi descartada. Subsequentemente, surgiu uma ideia que apresentou potencial para resolver o desafio de maneira eficiente: tocar a nota Dó simultaneamente nos dois violões. O diferencial dessa abordagem reside no fato de que, enquanto o primeiro violão executa a nota normalmente, o segundo violão a pressiona com a unha da mão esquerda. Esse método não só cria um efeito de ataque duplo, como também permite que a unha, em vez da ponta do dedo, pressione a corda, o que proporciona uma clareza e definição superiores ao som produzido.

A combinação desses elementos resulta em uma sonoridade distinta, onde a técnica de pressionar com a unha melhora a precisão e a projeção da nota, atendendo às exigências de intensidade e articulação da passagem musical em questão.

Todavia, durante os ensaios práticos com os dois violões, observou-se que a aplicação dessa técnica introduziu uma série de complicações imprevistas. Essas dificuldades indicaram que, em vez de simplificar a execução e a expressividade desejada para a passagem, essa abordagem poderia gerar mais desafios do que soluções. Em outras palavras, a tentativa de implementar o método de pressionar a nota com a unha se revelou inadequada, nesse caso. Isso porque a passagem é rápida e precisa ritmicamente, não havendo tempo suficiente para uma execução eficiente. A nota deve ser tocada com muita precisão e sincronia pelos violonistas e, pelo gesto que o movimento exige, seria difícil até mesmo a comunicação visual entre eles. A Figura 74 demonstra a escrita desta tentativa de reconstrução do signo.

Scherzo $\text{♩} = 122$

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

f marcatisimo

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

* Pressionar a nota com a unha (mão esquerda)

Figura 74 – Transcrição Mov.II *Suíte op.14* de Bartók (c.1-16): exemplo de uma tentativa de utilização de um recurso que não funcionou na prática.

Apesar de o recurso de pressionar a corda com a unha não ter se mostrado eficaz nesta circunstância específica, ele ampliou as perspectivas para aplicações futuras. Além disso, essa abordagem pode ser explorada em passagens musicais que requerem um timbre distinto, proporcionando uma paleta sonora diversificada. Assim, mesmo que não tenha sido a solução ideal neste caso, a experiência contribuiu para a exploração e o enriquecimento das técnicas interpretativas em outras situações, expandindo o leque de recursos expressivos disponíveis no processo de transcrição musical.

Como solução final para essa passagem, optamos por manter a execução da nota exclusivamente pelo primeiro violão, utilizando a técnica tradicional. Essa decisão foi tomada após considerar que, mesmo que a nota produza um som abafado ao ser pressionada em uma casa não existente, a altura correta da nota ainda será audível. A técnica de *staccato*, empregada ao longo de toda a passagem, contribui significativamente para a manutenção da clareza e da intenção original da frase musical, minimizando os efeitos indesejáveis do som abafado. Para aprimorar ainda mais a emissão e o equilíbrio da mensagem musical, decidimos dividir as tríades entre os dois violões. Esse arranjo cria um efeito sonoro intrigante, onde cada tríade é recebida com uma sonoridade distinta. O segundo violão, seguindo essa lógica, inicia sua parte tocando a primeira nota de sua tríade de forma deliberadamente seca e abafada. Essa abordagem não só preserva a integridade da passagem original, mas também adiciona uma camada de complexidade e interesse ao som, como ilustrado na figura a seguir (Figura 75).

Scherzo $\text{♩} = 122$

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

* seco e abafado

Figura 75 – Transcrição do Mov.II da *Suíte op.14* de Bartók (c.1-16): solução final do trecho – tocar a nota Dó de forma tradicional, mas compensando o discurso na tríade seguinte, tocando a nota de maneira mais abafada.

Em relação à escolha por alternar as tríades nos violões foi uma decisão que passou por experimentação, também. A integração dos instrumentos em frases melódicas de notas simples deve ser pensada de modo que não prejudique o discurso do texto original. Testamos alternar os violões a cada dois compassos (seis notas), mas percebemos que isso criava uma sensação de desconexão entre os trechos. Ou seja, mesmo buscando uma

sonoridade homogênea, a diferença de toque e timbre dos instrumentistas acaba segmentando a melodia. Essa desconexão é aumentada quando as frases são tocadas de forma integral por cada violão. Além de reforçar a percepção de que são dois instrumentos tocando (1 + 1) e não um duo (como unidade), a execução da frase completa é de difícil execução mecânica, por conta de sua relação intervalar. Já quando as tríades soam alternadas, uma a uma, essa diferença sonora ganha uma potência sensorial interessante, integrando e misturando o timbre dos violões, criando a impressão de unidade.

No trecho a seguir, mais uma vez nos deparamos com o obstáculo gerado pela diferença de extensão sonora. No texto original (Figura 76), a frase começa na região grave (Mib), culminando no intervalo de segunda menor das notas Sol# e Lá, realizado pela mão direita. Essas notas – tocadas em *staccato* – são o acompanhamento da melodia posterior (*Tranquillo*), realizada pela mão direita.



Figura 76 - Mov.II da *Suíte op.14* de Bartók (c.25-38): Diferença de extensão sonora – intervalo de segunda menor do acompanhamento da mão direita é impossível realizar na altura real das notas ao violão.

Ao recriar essa passagem, utilizando a altura real das notas, o problema se apresenta justamente nas notas agudas (Sol# e Lá), que formam um intervalo de segunda menor impossível de realizar por apenas um violão, pois estão localizadas na mesma corda. A ideia de dividir as notas entre os violões logo se desfaz ao perceber que, na sequência, esse intervalo deve ser sustentado por um dos violões enquanto o outro realiza a próxima melodia, também formada por blocos de duas notas.

Optamos por baixar o registro das notas Sol# e Lá para possibilitar sua execução simultânea em duas cordas do violão. Esta decisão buscou facilitar a execução técnica, mas levantou um desafio importante: como preservar a sensação de distanciamento entre as regiões grave (nota Mib) e aguda, que é fundamental para a estrutura discursiva desta obra? Para manter essa sensação de contraste entre as diferentes regiões sonoras, decidimos manter a frase subsequente na sua altura original no segundo violão, enquanto o acompanhamento foi transposto para uma oitava abaixo. Dessa forma, conseguimos preservar a dinâmica de distanciamento entre as regiões grave e aguda, crucial para o discurso musical pretendido. Vejamos como ficou a transcrição na Figura 77.

25

2

Tranquilo $\text{♩} = 102$

II

33

f *giocoso*

Inversão das vozes

sf

Figura 77 – Transcrição do Mov.II da *Suíte op.14* de Bartók (c.25-38): Altura real da nota Mib grave, alteração do registro das notas Sol# e Lá e melodia do segundo violão (*Tranquillo*) também mantida na altura real.

Além dessas adaptações, como podemos observar nos compassos 28 e 29 da figura acima, as vozes foram invertidas para facilitar a digitação por conta da *scordatura* do segundo violão.

Devido às características intrínsecas da obra estabelecidas pelo compositor, foi necessário recorrer à alteração do registro musical em várias ocasiões. Esse procedimento foi aplicado de maneiras diversas para atender às demandas específicas de cada seção da peça. No caso abaixo, separamos trechos (marcados na Figura 78) em que tivemos que escolher a melhor forma para alterar o registro sem grandes prejuízos discursivos.

Tempo I

4 oitavas + 1 tom e meio

1 oitava+meio tom

4 oitavas

1 oitava+ meio tom

Figura 78 – Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.57-72): Extensão maior que 4 oitavas; motivos do segundo sistema separados por 1 tom e meio; nota ré em 4 oitavas distintas.

A frase inicial desse trecho consiste em uma sequência de notas oitavadas, organizadas em grupos de três notas por compasso, que se estende ao longo de mais de quatro oitavas. A nota inicial, um Mi, está fora do alcance padrão da escala do violão. A progressão das notas ocorre em intervalos descendentes, com cada compasso separado do próximo por um intervalo de meio tom. Na seção subsequente (segundo sistema), que começa com a nota Fá (destacada no sistema com um círculo), a estrutura intervalar entre os compassos muda para um intervalo de uma oitava mais meio tom. Esta progressão culmina com a repetição da nota Ré distribuída por quatro oitavas diferentes. A passagem foi constituída sob a estrutura intervalar acima e precisou ser repensada de forma que, além de se enquadrar em um novo idiomatismo, ofereça um padrão de escuta que não prejudique a lógica do texto original.

Na transcrição (Figura 79), obrigatoriamente reduzimos a extensão da frase inicial em uma oitava.

Figura79 – Transcrição do Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.57-72): Intervenção no registro de algumas notas.

Além de iniciar a frase uma oitava abaixo da sua altura original, seria necessário realizar outra intervenção no registro em algum ponto da sequência. Para alcançar a estrutura desejada na frase musical, ajustamos a disposição intervalar entre os compassos 58 e 59. Essa escolha foi feita com o intuito de criar uma simetria, organizando a frase em pares de dois compassos (2+2). Essa modificação aproveitou a retomada da melodia pelo primeiro violão, contribuindo para a sensação de continuidade na linha melódica entre os instrumentos. Esta estratégia não apenas manteve a coerência harmônica da peça, mas também reforçou a integração fluida entre os dois violões. No compasso 65, a nota Fá foi ajustada para uma oitava acima. Entretanto, as notas subsequentes foram mantidas em seu registro original. A razão para essa escolha é que, se o motivo completo (Fá-Si-Si) fosse elevado uma oitava, a extensão total da frase seria reduzida ainda mais. Isso comprometeria a possibilidade de concluir a frase com a nota Ré, no compasso 68, disposta em quatro oitavas distintas, o que prejudicaria o efeito sonoro pretendido pelo compositor no texto original.

Agora um exemplo de uma solução criativa para o problema de digitação e de adaptação mecânica por conta da configuração na afinação (*scordatura*). No texto original, todos os ornamentos são tocados de maneira leve e orgânica, muito bem resolvidos mecanicamente.

Na ornamentação circulada (Figura 80), haveria um problema de execução no violão devido à impossibilidade do segundo violão realizar o baixo (nota Dó circulada da mão esquerda) e a linha melódica do *ostinato* conjuntamente.



Figura 80 – Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.88-94): Ornamentos tocados de maneira leve e mecanicamente bem resolvidos, com o baixo (Dó) sustentado pela mão esquerda.

Buscando manter as características mecânico discursivas do texto original, um recurso técnico foi utilizado para viabilizar a digitação do trecho, um pequeno *glissando* com o quarto dedo da mão esquerda, como podemos observar na Figura 81.



Figura 81 – Transcrição do Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.88-94): Transferência do baixo (Dó) para o primeiro violão e a utilização de um pequeno *glissando* para tornar a passagem mecanicamente viável.

Assim, essa passagem preserva a leveza mecânica do texto original, algo dificilmente alcançável se fosse reescrito da mesma forma que o texto original.

A dinâmica musical desempenha um papel crucial na recriação de uma obra e na interpretação da mensagem presente no texto original. Para isso, é fundamental compreender as limitações impostas pelas particularidades do instrumento ou meio de chegada. Nesse contexto, a reconstituição dos signos musicais deve ser abordada de forma

crítica, utilizando a criatividade como uma ferramenta essencial para essa transposição, conforme discutido anteriormente.

No trecho a seguir, há uma frase musical estruturada em blocos de acordes que se desenvolve progressivamente em direção aos registros mais agudos. Durante este movimento ascendente, a dinâmica musical, marcada como fortissimo (*ff*), atinge seu clímax nos acordes mais agudos, preparando a transição de volta ao Tempo I (Figura 82).

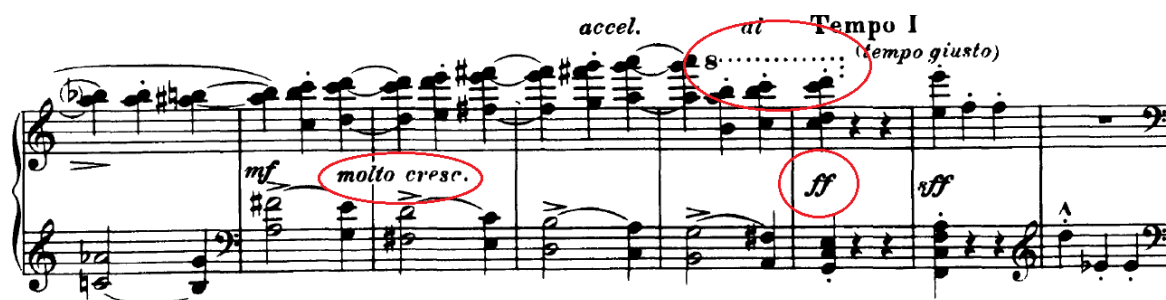


Figura 82 – Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.174-181): Frase construída em blocos de acordes, tensionados por um *molto cresc.*, até chegar nos acordes mais agudos, fora da extensão do violão.

Para transportar a passagem e dar força à intenção musical proposta no texto original, percebemos que a dinâmica natural dos violões não seria suficientemente clara. Os blocos de acordes estão dispostos em um registro e extensão sonora inconcebíveis no contexto da instrumentação de chegada. Em algum momento da subida, teríamos que adaptar o registro na frase e ainda deixar claro o pico na dinâmica musical. Para tanto, decidimos usar uma técnica de ataque que aumenta consideravelmente o volume – usar a unha do indicador como se fosse uma palheta nos últimos três blocos de acordes. Esse procedimento nos proporciona, além de ganho sonoro, uma alteração timbrística com característica mais agressiva, compensando (de certa maneira), a perda da sonoridade mais aguda. A Figura 83 demonstra como ficaram essas adaptações na transcrição.



Figura 83 - Transcrição do Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c. 174-181): Frase em blocos escrita uma oitava abaixo da altura real; adaptação no registro nos acordes mais agudos e o uso do dedo indicador como uma palheta.

O processo de transcrição é um ato contínuo de recriação, com essas situações acima ocorrendo frequentemente ao longo da obra. Neste contexto, estamos selecionando trechos específicos em que utilizamos diversas soluções para reestruturar os signos do texto original, ao invés de apresentarmos todas as adaptações realizadas na obra. Dito isso, nos caminhamos para o último exemplo do segundo movimento.

A frase que fecha o *Scherzo* é carregada de força e energia sonora, conduzida por indicações de dinâmica musical como *FFF* e *marcatissimo*. Esse desfecho (Figura 84) é um retrato de toda a amplitude do piano utilizada por Bártok nessa obra, tanto em termos de tessitura quanto de potência sonora.



Figura 84 – Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.216-223): Amplitude na tessitura e grande volume sonoro.

Esse é um exemplo de como a percepção auditiva do trecho é tão importante quanto a leitura da partitura. Ao ouvir esta frase musical final, percebemos um grande contraste entre os registros agudos e graves, intensificado pelas incisivas marteladas nas cordas do piano. A escuta revela nuances que complementam e enriquecem a leitura da partitura, destacando a mistura da sonoridade percussiva dos ataques nas cordas com a profundidade alcançada

pelas notas mais graves. Aqui, mais uma vez, foi necessário realizar adaptações no registro das notas por causa da grande extensão. Adicionalmente, optamos por utilizar um recurso técnico – presente também no final do primeiro movimento – que nos traga a sensação de potência sonora juntamente com a agressividade percussiva nas cordas, transportando, dessa forma, não a literalidade do texto, mas o signo ali presente (Figura 85).



Figura 85 – Transcrição do Mov.II da *Suíte op.14* de Bártok (c.216-223): Adaptação nos registros para que a frase caiba na extensão dos violões; uso de pizz. Bartók para ampliar a sensação de volume sonoro e gerar um efeito percussivo.

Podemos observar nas marcações – traços entre os violões – que as alterações nos registros se deram seguindo o mesmo padrão adotado anteriormente, a cada dois compassos e no retorno da voz ao primeiro violão. O uso do *pizzicato Bartók* foi escolhido por algumas razões. A primeira delas é pela sensação de unidade criada pelo compositor, já comentado anteriormente, entre os movimentos da suíte. Esse recurso está presente no fechamento do primeiro movimento, proporcionando uma ambiência sonora desejada para iniciar esse *scherzo*. A segunda razão é pela própria produção sonora que envolve a execução desta técnica, ampliando a sensação de volume sonoro aliada ao efeito percussivo nas cordas.

Outra questão interessante – e ainda sobre o cuidado em manter a sensação de unidade entre os movimentos – é que, encerrando o discurso e a transmissão da mensagem do segundo movimento desta forma, as imagens das inspirações de Bártok para cada seção da obra acabam ganhando evidência. O compositor encerra o segundo movimento exaltando a ressonância poderosa do piano, criando uma atmosfera onde o martelar das cordas assume uma qualidade percussiva distinta. É nessa atmosfera percussiva que o terceiro movimento é concebido, encontrando sua inspiração nos tambores do norte da África, como veremos a seguir.

4.3 – Mov.III (*Allegro Molto*)

Iniciamos o processo transcritivo do terceiro movimento tendo como guia as informações coletadas sobre o contexto histórico, cultural e biográfico no qual o compositor estava imerso ao criar a obra. É crucial lembrar que o *allegro* foi composto sob a forte influência da música percussiva do norte da África, especialmente absorvida por Bartók durante sua visita à região de Biskra, na Argélia, em uma de suas viagens de pesquisa etnomusicológicas. Esta experiência foi fundamental para a incorporação de elementos rítmicos e timbrísticos característicos daquela tradição musical. Para garantir uma interpretação criteriosa, nossa leitura da partitura e a escuta das gravações de referência foram direcionadas por esse contexto específico. Buscamos compreender as nuances rítmicas e sonoras que Bartók teria encontrado e incorporado em sua obra. Esse enfoque nos permitiu uma recriação informada, onde a criatividade artística foi utilizada como o principal meio para reconstituir os signos musicais presentes na composição.

Como primeira etapa, fizemos uma leitura para verificar a possibilidade de mantermos a mesma afinação dos outros dois movimentos, já que um padrão de unidade entre as seções vinha sendo preservada. Os problemas e obstáculos começam por aí. Para manter a *scordatura*, várias adaptações e reposicionamentos nos registros foram necessários, conforme já previsto. Essas modificações incluíram a transposição de algumas passagens para diferentes oitavas e ajustes nas técnicas de execução para garantir a coerência harmônica e melódica. Além dessas adaptações técnicas, enfrentamos o desafio de lidar com a maneira com que Bartók integrou “imagens” de instrumentos percussivos ao piano. Em vários trechos, Bartók tratou o piano como uma espécie de instrumento de percussão, explorando a mecânica dos dedos e os gestos das mãos de modo a imitar as sonoridades e ritmos dos tambores.

O início destaca-se por sua melodia grave – que também se torna o acompanhamento – e não legato, remetendo a uma evocativa melodia de tambores. Este movimento incorpora motivos primitivos e tribais, com uma melodia baseada em sistemas escalares do folclore árabe, criando uma atmosfera intensa e rítmica que sugere uma conexão profunda com a música tribal. A profundidade dos baixos funciona como um acompanhamento de tambores, reforçando a sensação de ritmo e percussão. A afinação mais grave, *scordatura*, do segundo

violão (sexta corda em Si bemol e quinta corda em Fá) foi fundamental para ajudar na compreensão dessa ambiência grave. As Figuras 86 e 87 mostram o texto original desse contexto e, em seguida, a transcrição para dois violões, sendo necessário apenas uma pequena adaptação no registro da primeira nota de cada compasso.

Allegro molto (♩=124)

p non legato

Figura 86 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (c.1-9): Melodia no baixo cria uma atmosfera de acompanhamento de tambores para os motivos primitivos e tribais tocados pela mão direita.

1 Allegro molto ♩=120

p non legato

5° - Fá
6° - Sib

Figura 87 – Transcrição do Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (c.1-9): Scordatura ajudou na ambiência grave, tendo apenas uma adaptação no registro da primeira nota de cada compasso.

Outro exemplo de fácil adaptação, que também reforça as inspirações de Bartók, pode ser observado na Figura 88.



Figura 88 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.26-29): Melodia baseada em sistema escalar do folclore árabe.

No trecho acima, o compositor enfatiza as características tribais da obra dobrando a melodia, que é baseada em um sistema escalar do folclore árabe, em ambas as mãos. Na transcrição, esse tipo de construção pôde ser adaptado de maneira orgânica e sem dificuldades (Figura 89).

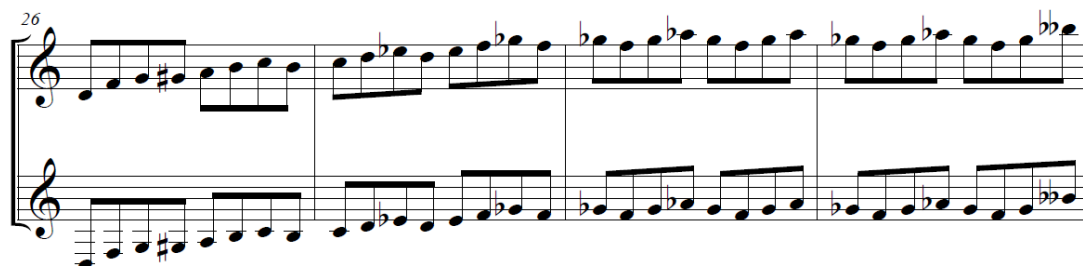


Figura 89 – Transcrição do Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.26-29): Trecho de fácil adaptação, com melodias do folclore árabe dobrada nos dois violões.

Esses primeiros exemplos demonstram como determinados trechos não apresentaram grandes dificuldades na transposição para dois violões, mantendo a proposta do compositor de ser uma obra mecanicamente bem resolvida.

Consideramos pertinente demonstrar que, em diversos trechos, as adaptações não apresentaram um alto grau de dificuldade. Isso evidencia as congruências idiomáticas entre as duas formações instrumentais, tornando a transcrição da obra um processo de recriação bastante viável.

Voltemos a focar nos procedimentos adaptativos mais desafiadores, que exigiram alternativas mais criativas para reconstituir as expressividades musicais.

Algumas alternativas já foram implementadas em nosso processo transcritivo para compensar a diferença na extensão sonora dos instrumentos envolvidos. No trecho a seguir (Figura 90), utilizamos a variação timbrística – por meio da alteração no ataque das cordas (local e ângulos de ataque) – como um fator inovador na recepção da mensagem.



Figura 90 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (c.14-21): Exposição do motivo melódico em três registros de oitavas.

O compositor utiliza uma espécie de jogo na exposição do motivo melódico em diferentes oitavas, criando uma sensação de amplitude na tessitura e uma riqueza timbrística no piano.

No violão, a exposição do motivo no registro mais agudo seria fisicamente impraticável devido às limitações do instrumento. Portanto, optamos por empregar um recurso idiomático conhecido como *ponticello*. Esse movimento envolve o ataque das cordas com maior uso da unha do que da polpa do dedo, realizado em uma região próxima ao cavalete (ponte) do violão. Essa técnica provoca uma modificação significativa na produção sonora, resultando em uma alteração bastante sensível no timbre das notas, especialmente quando estas são precedidas por notas tocadas com timbre *Dolce*. A Figura 91 demonstra como ficou a transcrição.



Figura 91 – Transc. Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (c.14-21): Uso da variação timbrística para trazer sensação de novidade e compensar a alteração no registro (impossibilidade na extensão)

Como podemos observar, foi possível manter a apresentação do motivo melódico em três oitavas distintas, assim como no texto original. A alteração do registro nas duas últimas exposições proporcionou uma sensação de amplitude na tessitura. A técnica ponticello contribuiu com uma sonoridade mais áspera e brilhante, especialmente quando precedida por notas tocadas com sonoridade dolce. Esse contraste recriou o efeito de recepção auditiva do motivo melódico, apresentando-o com sonoridades distintas.

Um dos maiores desafios desse processo de transcrição foi resolver o problema que será discutido a seguir. Esse trecho, utilizado como exemplo no Capítulo 2 (Figura 14), ilustra a intenção do compositor de evocar a imagem dos tambores. No entanto, essa evocação foi realizada por meio de movimentos mecânicos orgânicos ao piano, empregando gestos fortes bastante idiomáticos do instrumento – “mais osso e músculo”, como disse Bártok. Na partitura original (Figura 92), o compositor constrói a ideia musical distribuindo os ataques nas teclas alternando as mãos, em um gesto parecido com um “bатуque” no teclado, gerando uma sonoridade vigorosa e ágil, reforçada pela indicação *martellato*.



Figura 92 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (c.57-65): Gesto de mãos alternadas atacando o teclado; movimento mecanicamente orgânico que remete o “batucar” dos tambores.

Observamos que a intensidade e a agilidade do "martelar" nas teclas dificilmente poderiam ser reproduzidas com a mesma força no novo contexto instrumental. Esta passagem ilustra como uma obra de arte pode ser "intraduzível". Conscientes das diferenças mecânicas e discursivas entre os instrumentos envolvidos, exploramos diversas maneiras de recriar o texto, com o objetivo de adaptá-lo ao idiomatismo mecânico dos violões e torná-lo viável.

Inicialmente, tentamos manter o efeito de alternância das mãos, distribuindo as notas da mesma forma nos dois violões. No entanto, devido à necessidade de velocidade, a sincronização dos violões e a intensidade do volume se tornaram obstáculos significativos, levando-nos a abandonar essa abordagem. Decidimos, então, distribuir as vozes de modo a serem tocadas com gestos mais orgânicos, como arpejos realizados em duas ou mais cordas. A ideia foi utilizar, sempre que possível, cordas soltas para suavizar os movimentos e os saltos no braço dos violões, além de reduzir a quantidade de aberturas na mão esquerda. Essas aberturas – algumas inevitáveis – elevaram a dificuldade de execução, exigindo habilidade dos instrumentistas, mas sem tornar o trecho inviável, como veremos na Figura 93.



Figura 93 – Transcrição do Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (c.57-65): Distribuição das vozes na forma de arpejos em duas ou mais cordas, adaptando o discurso musical e mecânico ao contexto dos instrumentos de destino.

Outra adaptação foi feita na indicação do caráter interpretativo, onde o uso de *martellato* não se mostrou adequado para o contexto dos dois violões. Essa indicação foi substituída por *marcato*, mantendo-se a dinâmica FF.

Ao retornar ao Tempo I, com a reexposição do tema inicial, o motivo melódico da mão direita é apresentado em um registro grave – mais uma vez, evocando a imagem dos tambores. Posteriormente, o desenvolvimento desse motivo melódico gradualmente se desloca para a região aguda do piano. Para identificar e compreender o sentido musical dessa passagem será necessário apresentar um trecho mais extenso do que os anteriores (Figura 94). Isso porque, além do problema da extensão e a representação simbólica do grave, outros signos tiveram que ser recriados, como veremos a seguir.



Figura 94 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (85-103): motivo melódico inicial sendo reexposto em um registro mais grave e seu desenvolvimento em direção à região mais aguda do piano.

Na transcrição, precisamos resolver alguns problemas. Na reexposição do tema, utilizamos o *pizzicato* para trazer uma sonoridade mais abafada, representando uma sonoridade de caráter mais grave, percussiva. Nesse caso, como a dinâmica musical pede um *PP* (pianíssimo), esse recurso acabou soando bem. Além disso, para adaptar a tessitura do trecho todo, não seria possível desenvolver o motivo em toda a extensão utilizada pelo compositor. Portanto, rerepresentamos o motivo inicial utilizando *pizzicato* e, em seguida, no mesmo registro de oitava, com ataque e sonoridade natural, gerando um efeito de alteração na percepção auditiva.

No desenvolvimento desse motivo melódico, que possui características tribais (no sentido de ser inspirado em culturas organizadas em tribos), o texto sugere – a partir do terceiro traço vermelho da figura acima – um emprego crescente de energia e volume sonoro. Para alcançar essa sonoridade mais agressiva e volumosa, utilizamos a técnica de atacar as notas

com o dedo indicador, imitando o uso de uma palheta. A Figura 95 demonstra o resultado da transcrição.

The musical score is for the third movement of Bartók's Suite op. 14, measures 85-103. It is in 2/4 time, marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 120. The score is written for a single melodic line. The dynamics are *p* (piano) from measure 85 to 88, *pp* (pianissimo) at measure 89, *mf* (mezzo-forte) at measure 90, *f* (forte) at measure 94, and *ff* (fortissimo) at measure 103. The articulation 'pizz.' (pizzicato) is marked at measure 89. The instruction 'sempre simile' is written above the staff at measures 94 and 99. The instruction '*como palheta' (like a plectrum) is written below the staff at measure 94. The instruction 'i' (finger) is written below the staff at measures 94 and 99. The instruction 'poco rit.' (poco ritardando) is written below the staff at measure 103. Red circles and annotations highlight these specific performance instructions.

Figura 95 – Transcrição do Mov.III da *Suíte op.14* de Bartók (c.85-103): utilização de pizzicato, toque com indicador (palheta) e o acréscimo de vírgula.

O tema foi dividido e alternado entre os violões, aumentando a sensação de mudança e frescor em cada reexposição. Para finalizar, e visando facilitar a execução, especialmente no primeiro violão, utilizamos uma vírgula para reforçar a ideia do *poco rit.*, proporcionando um breve momento para a preparação do salto na mão esquerda que ocorre em seguida.

Para não nos estendermos demais, separamos um último trecho do terceiro movimento em que as intervenções foram além do texto original escrito, com o intuito de transportar a mensagem e seus signos da melhor forma possível.

O final desse movimento é carregado de potências sonoras. Desde a exposição dos motivos melódicos de forma sequencial em várias alturas, até o uso de grandes blocos de acordes tocados com indicação de dinâmica *FF* e notas graves dobradas sendo atacadas com vigor (Figura 96).



Figura 96 – Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (127-134): motivos melódicos expostos em diversas alturas; acordes em bloco tocados vigorosamente (*FF*); baixos dobrados (caráter percussivo) tocados em registro inalcançável para os violões.

Na figura acima, demarcados com traços estão os motivos melódicos, circulados estão os acordes em bloco e, dentro do quadrado, os baixos dobrados. Para cada uma dessas ideias musicais, usamos recursos diferentes para recriar as expressividades.

Os motivos melódicos foram distribuídos de forma alternada, dando a sensação de movimento. Buscando ampliar o poder sonoro e reforçar a textura dos acordes em bloco, decidimos usar o rasgueado. E, para finalizar, os baixos dobrados e com características percussivas, golpes no cavalete (tambora) foram adicionados ao texto da transcrição. A Figura 97 demonstra como ficou o resultado final.

Figura 97 – Transcrição do Mov.III da *Suíte op.14* de Bártok (c.127-134): motivo melódico alternado nos violões; uso de rasgueado nos blocos de acordes; efeito percussivo nos baixos dobrados.

A organização dos motivos melódicos trouxe dinamismo aos movimentos, proporcionada pela interação dos violões e pelas variações de toque dos violonistas, que conferem vitalidade aos temas alternados. Em seguida, o uso do rasgueado expande consideravelmente o volume sonoro, introduzindo uma textura mais ruidosa ao trecho. Finalmente, o golpe no cavalete evoca o som dos tambores, com sua sonoridade grave, ressonante e de timbre amadeirado, criando uma conexão percussiva que nos aproxima do contexto e dos signos contidos na obra.

Encerramos, assim, a exposição de nossa transcrição do terceiro movimento da *Suíte Op. 14* de Bartók. A seguir, iniciaremos uma nova seção dedicada a explicar o processo transcritivo do quarto e último movimento dessa obra.

4.4 – Mov.IV (*Sostenuto*)

O quarto movimento da *Suíte op. 14* de Béla Bartók, intitulado *Sostenuto*, apresenta características marcantes. Este movimento é notável por sua atmosfera introspectiva e melancólica, contrastando com a energia dos movimentos anteriores. A escrita pianística é densa e complexa, evidenciando o uso de harmonias dissonantes, melodias dinamizadas pela tensão entre semitons e de ritmos irregulares. A textura musical varia entre passagens

de acordes pesados e sombrios e seções mais líricas e contemplativas, refletindo a influência do impressionismo francês. É neste contexto que nos orientamos ao realizar a transcrição.

Nesta última seção, o contraste em relação aos movimentos anteriores nos proporcionou certa liberdade para reconsiderar a afinação. Devido à ausência de uma conexão sonora imediata com o terceiro movimento, a manutenção da scordatura vigente não foi considerada uma prioridade. Assim, ao revisar a partitura e avaliar as possibilidades técnicas, concluímos que seria mais prático retornar à afinação tradicional da quinta corda do segundo violão, alterando de Fá para Lá. No entanto, a sexta corda permaneceu afinada em Si bemol.

Logo nos primeiros compassos (Figura98), podemos observar a necessidade dessa readequação na afinação. Ao tentar executar no violão os acordes escritos para a mão esquerda do piano com a afinação anterior (quinta corda em Fá), a digitação tornou-se inviável.

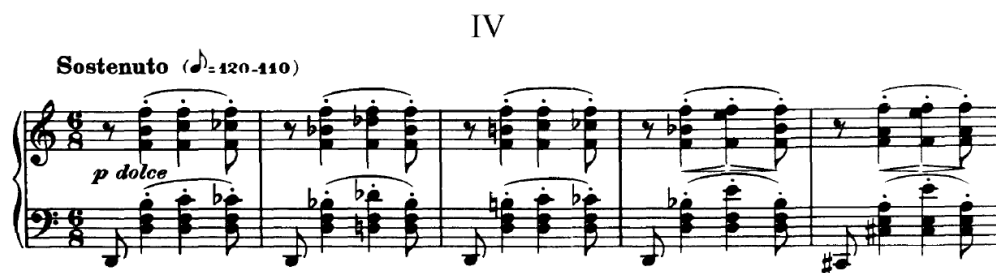


Figura 98 – Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.1-5): Acordes da mão esquerda com execução inviabilizada pela scordatura dos movimentos anteriores.

O distanciamento entre a região aguda da mão direita e o grave da mão esquerda prejudicou também a possibilidade de redistribuição das vozes entre os violões, como veremos a seguir na Figura 99.

Figura 99– Transcrição do Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.1-5): Alteração na *scordatura* para facilitar a digitação e viabilizar a execução dos acordes.

A nota Ré, destacada na marcação em quadrado na figura acima, seria inalcançável com a quinta corda afinada em Fá, tornando a digitação inviável. Embora fosse possível transferir essa nota para o primeiro violão, tocando-a na quarta corda solta, a movimentação cromática subsequente para a nota Dó sustenido no compasso 5 inviabilizaria essa distribuição. Isso ocorre devido ao distanciamento entre as outras vozes e a posição da mão esquerda no braço do violão. Já com a alteração realizada, notemos que a digitação se tornou mecanicamente confortável.

Na sequência, a execução dos acordes da mão esquerda se torna muito mais trabalhosa de realizar, mesmo com a alteração na afinação. Neste caso, a solução encontrada foi inverter as vozes das mãos, passando o acompanhamento dos acordes e a linha decrescente dos baixos para o primeiro violão. A movimentação dos baixos se torna mais orgânica com a afinação da sexta corda em Mi. Abaixo, separamos o texto original (Figura 100) para entendermos como o discurso foi inicialmente pensado e, em seguida, a recriação para dois violões (Figura 101).



Figura 100 – Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (10-17): movimentação descendente da linha dos baixos e apogiaturas em registros de oitavas diferentes.



Figura 101 – Transcrição do Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.10-17): Inversão das vozes (linha dos baixos passou para o primeiro violão) e o uso de harmônicos para recriar a alteração no registro de oitavas das apogiaturas.

As notas circuladas integram a linha do baixo que foi transcrita para a voz do primeiro violão. Esta adaptação aproveita o uso das cordas soltas, proporcionando uma sensação de movimento orgânico, adequando-se ao idiomatismo do violão. Já nos trechos destacados por quadrados, a sequência de notas Sib com acréscimo das apogiaturas foi transferida para o segundo violão, utilizando-se harmônicos para recriar o efeito de notas oitavadas nos ornamentos e proporcionar uma ambiência de caráter *dolce*. Sendo uma passagem lenta, introspectiva e delicada, o uso desse recurso mostrou-se uma alternativa viável, conferindo a leveza presente no texto original.

Em outras situações, a *scordatura* (sexta corda em Sib) foi fundamental para trazermos uma profundidade maior para a linha dos baixos. O trecho a seguir é um bom exemplo disso, ao contrário do que ocorreu anteriormente – inviabilidade mecânica – a linha melódica dos baixos retornou para o segundo violão, precisando realizar apenas uma adaptação no registro da nota mais grave (Lá), como veremos nas Figuras 102 e 103.

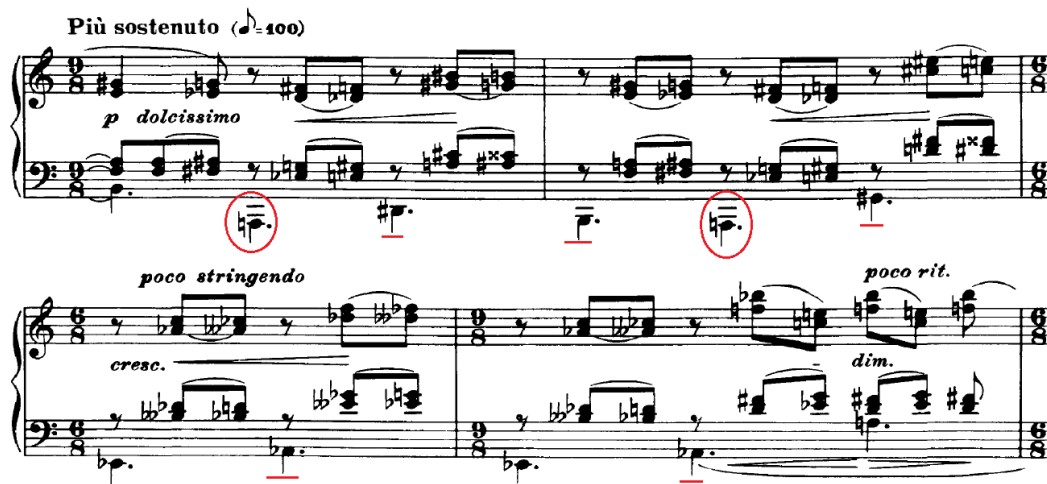


Figura 102 – Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.22-25): Nota Lá em uma região grave fora da extensão do violão e linha de baixo que retornará ao segundo violão.



Figura 103 – Transcr. Do Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.22-25): Nota Lá (circulada) adaptada à extensão do violão e a linha de baixo (sobre traços) beneficiada pela *scordatura*.

Como último exemplo de recriação de nossa transcrição, separamos o trecho final do *Sostenuto*. A obra termina estruturada em uma harmonia com intervalos dissonantes e blocos de acordes que precisavam ser reorganizados entre os violões, além de uma melodia dobrada em oitavas. O caráter expressivo é determinado por indicações de execução como *dolcissimo*, *sempre dim.*, *sempre Più tranquillo* e dinâmica super piano (*ppp*), reforçando o clima introspectivo, melancólico e delicado (Figura104).



Figura 104 – Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.26-35): Indicações expressivas reforçando o caráter introspectivo, melancólico e delicado; melodia dobra em oitavas e nota (Mi circulada) que será redistribuída para outra voz.

Ao analisarmos as gravações de referência, percebemos claramente a busca por uma sonoridade cristalina e um timbre delicado. Para trazer essa delicadeza e o caráter introspectivo à nossa transcrição, dividimos a melodia entre os violões, utilizando harmônicos na voz superior. A execução se torna viável devido ao andamento muito lento e tranquilo da peça. Para deixar o primeiro violão mais livre ao executar os harmônicos, procuramos atribuir a ele o mínimo de notas possível. Consequentemente, a harmonia dos blocos de acordes ficou mais densa no segundo violão. A Figura 105 demonstra o resultado dessas adaptações.

Figura 105 – Transcr. do Mov.IV da *Suíte op.14* de Bártok (c.26-35): Uso de harmônicos e redistribuição das notas entre os violões (nota Mi circulada).

Embora o segundo violão tenha a responsabilidade de executar um número maior de notas, a tocabilidade não foi comprometida, permanecendo plenamente viável a sua interpretação.

No compasso 33, optamos por incluir harmônicos na linha do baixo. Esta decisão foi tomada devido ao maior espaçamento dos acordes, que são executados de forma muito suave (piano), e, sobretudo, com o objetivo de ressignificar a textura musical. Tivemos que eliminar notas oitavadas para viabilizar a execução e, a adição dos harmônicos, proporcionou um enriquecimento timbrístico ao duplicar esses sons.

Para finalizar a obra, utilizamos um efeito de notas naturais intercaladas com harmônicos. Novamente, recorreremos à audição da peça para perceber suas expressividades de forma mais rica e sensorial. Em um tempo muito lento, o último motivo melódico escrito na linha da mão direita (ver Figura 104) é constituído por uma sonoridade mais aguda (destacada dentro do quadrado), que se sobressai por sua cristalinidade e suavidade no toque. Para evidenciar essa intenção musical, empregamos harmônicos exclusivamente nesse momento,

como pode ser observado nos últimos dois compassos da Figura 105, também destacados por um quadrado.

Concluimos nossa apresentação sobre a utilização dos recursos disponíveis na idiossincrasia da instrumentação de destino, visando uma transcrição criteriosa. Esta abordagem foi fundamentada em um profundo estudo e pesquisa sobre o contexto histórico, biográfico e estético da obra, aliada à criatividade artística necessária para interpretar e recriar os signos musicais presentes.

Como resultado, compartilhamos o produto final do nosso trabalho, baseado no detalhamento do projeto transcritivo apresentado ao longo deste estudo. Nos anexos, apresentamos os quatro movimentos completos da *Suíte op. 14*, de Béla Bartók, adaptados para dois violões. Esta transcrição reflete nosso compromisso com o respeito aos signos e expressividades da obra original, ao mesmo tempo em que explora as possibilidades proporcionadas pela nova instrumentação.

Considerações Finais

Neste trabalho, abordamos a transcrição musical através de uma perspectiva artística abrangente, considerando a música como uma linguagem complexa e multifacetada. Ao tratá-la dessa maneira, reconhecemos a existência de uma infinidade de códigos e sistemas idiossincráticos que estão intrinsecamente ligados a expressões culturais, temporais e instrumentais. Esses códigos são fundamentais para a compreensão, interpretação e, no contexto deste estudo, tradução/transcrição da música.

Defendemos que é essencial estabelecer uma relação mais profunda com o material musical para realizar a transcrição dos signos contidos na obra. Essa abordagem vai além da simples transferência de notas de um instrumento de origem para outro de destino. Referenciando autores como Susan Bassnett, Haroldo de Campos, Iuri Lotman e outros teóricos da tradução, percebemos a importância de interpretar o texto original e entender que, muitas vezes, a literalidade de uma expressão, seja literária ou musical, não pode ser traduzida e compreendida da mesma maneira. Existe um emaranhado de relações entre a obra original e o ouvinte final de uma transcrição, incluindo a maneira de emissão, recepção, temporalidade, local e circunstâncias da performance, contexto cultural, além das características físicas que determinam a sonoridade específica de cada instrumento. Essas variáveis, discutidas ao longo do trabalho, influenciam diretamente na compreensão e transmissão da mensagem contida na obra musical.

Durante nossa pesquisa, percebemos que certos aspectos – que inicialmente podem parecer irrelevantes para a transcrição musical, como a biografia do compositor e o contexto em que a obra foi criada – tornam-se essenciais quando entendemos a transcrição como um processo de tradução de linguagem. Aprofundar-se nesses aspectos e entender a transcrição como uma prática científica, crítica e artística é crucial para a compreensão dos códigos da linguagem musical contidos na obra.

A estruturação do projeto transcritivo, com metodologia e objetivos claramente definidos, nos levou a refletir sobre "como pensar" e não apenas "como fazer". Embora muitos trabalhos, acadêmicos ou não, sobre transcrição musical já tenham sido realizados, cada

nova contribuição para esse processo – tão importante e fundamental para a construção da literatura do violão – nos provoca essa reflexão. Esta é uma discussão bastante importante: como podemos melhorar artisticamente a transmissão de uma mensagem musical através da produção intelectual? Este trabalho nos proporcionou esse enriquecimento do “pensar” e do “fazer” artístico, mostrando que a prática da transcrição musical, quando acompanhada de uma reflexão crítica e contextual, pode resultar em trabalhos realmente significativos.

Essa pesquisa também nos levou a explorar profundamente as possibilidades que o duo de violões pode oferecer para restituir (ou recriar) os signos da obra original. Assim como Lotman discute a intraduzibilidade em textos poéticos, percebemos que uma obra artística musical possui expressividades e significados únicos que não podem ser simplesmente "replicados" em um novo sistema de códigos ou instrumentação. A intraduzibilidade, muitas vezes, resulta das diferenças fundamentais entre esses sistemas. Cada instrumento carrega suas próprias nuances e características sonoras, e a transposição de uma obra de um instrumento para outro implica uma transformação significativa, que não se limita à mera troca de timbres. É nesse ponto que a criatividade e o profundo conhecimento dos contextos de linguagem de origem e destino do texto se tornam cruciais. Somente através deles é possível ressignificar essas expressividades e, de alguma forma, reconstituí-las em um novo contexto de produção e recepção da obra.

Compreender essa intraduzibilidade, junto com a consciência da liberdade e responsabilidade artística que ela implica, é ao mesmo tempo reconfortante e desafiador. Esse paradoxo é inerente ao processo de transcrição musical, tal como ocorre na tradução literária, e nos incitou a buscar sempre uma interpretação mais profunda, abrangente e criteriosa. Lidar com a expectativa de transporte de uma mensagem – ou expressão musical – sem entender que, no processo, esse material será atualizado e ressignificado, pode proporcionar algumas decepções e frustrações. Ao definirmos um caminho conceitual para nosso processo transcritivo, com toda abordagem teórica a respeito da recriação através da interpretação dos signos contidos em uma obra de arte, percebemos que essa expectativa foi bem amparada, tornando nossas escolhas e decisões transcritivas mais conscientes, escapando da fragilidade do fazer musical calcado somente em decisões subjetivas e intuitivas. Isso nos permitiu estabelecer uma relação mais íntima e honesta com a obra. Além disso, conforme ressaltado em nosso trabalho, a tradução, assim como a transcrição

musical, não pode ser realizada sem cultura, sem originalidade e sem dignidade. Millôr Fernandes, cuja citação foi usada em nosso estudo, destacou que a tradução exige respeito pelo material original e uma sensibilidade artística que transcende a mera conversão de notas ou palavras.

Para ilustrar o pensamento desenvolvido acima, durante nosso processo transcritivo, observamos como a pesquisa aprofundada e o desenvolvimento de uma relação íntima com todo o contexto da obra original são fundamentais. Este contexto inclui vários sistemas de códigos integrados, como o conhecimento da vida do compositor, suas influências e seu estilo próprio, que nos permite compreender melhor as intenções e expressividades originais da obra. A biografia do compositor pode revelar aspectos emocionais, históricos e culturais que influenciaram a criação da música. Analisar as texturas, timbres e particularidades da instrumentação para a qual a obra foi originalmente concebida é crucial, pois cada instrumento tem características únicas que contribuem para a identidade sonora da peça. Entender essas características ajuda a preservar a essência da obra ao transcrevê-la para um novo instrumento. Ao integrar esses elementos, somos guiados de forma sólida, consciente e criativa ao propor soluções que incluam elementos não presentes no texto original para recriar os signos da obra. Por exemplo, em trechos cujo caráter evoca sonoridades percussivas ao piano, utilizamos abordagens distintas para reconstruir essa atmosfera. As soluções variaram conforme a compreensão do contexto de cada parte da obra, com significados e expressividades específicos. Ou seja, um *pizzicato* Bartók, segundo nossa interpretação, seria mais adequado para gerar um efeito percussivo nas notas graves inalcançáveis para o violão, imitando a "batida" do martelo nas cordas com uma sonoridade mais estridente, como no final do primeiro movimento. Já em outro trecho de caráter percussivo, optamos por usar golpes no cavalete (tambora), que produzem uma sonoridade mais reverberante, grave e amadeirada, representando melhor o toque na pele dos tambores no terceiro movimento. Alguns desses efeitos percussivos também foram observados nas transcrições analisadas, mas com contextos e aplicações diferentes das que adotamos em nosso processo. Este foi apenas um exemplo de como utilizamos diferentes recursos para representar efeitos semelhantes, considerando os distintos contextos impressos pela obra original.

Esperamos que nosso trabalho transcritivo da *Suíte op. 14* venha a somar de maneira significativa ao panorama musical, entrelaçando a produção intelectual acadêmica com a criatividade artística. Nossa abordagem metodológica foi pautada pelo pensamento científico, garantindo que cada decisão transcritiva fosse fundamentada em análises detalhadas e reflexões aprofundadas sobre a obra original. O objetivo foi não apenas replicar as notas, mas capturar e ressignificar as expressividades contidas no texto, adaptando-as de maneira a explorar as potencialidades dos dois violões. Acreditamos que essa transcrição pode servir como um recurso valioso tanto para violonistas profissionais quanto para estudantes, enriquecendo o repertório disponível e oferecendo um novo desafio técnico e interpretativo. A prática de transcrever obras de outros instrumentos para o violão é uma forma de diálogo entre diferentes épocas, estilos e culturas musicais. Ao transcrever esta suíte de Bartók, buscamos reimaginá-la em um novo contexto, promovendo uma apreciação e um entendimento ressignificados, oferecendo novas sensações e maneiras de perceber a obra.

Finalmente, almejamos que esta tese seja uma contribuição valiosa tanto para a prática musical quanto para a teoria da transcrição. Que ela inspire outros músicos e pesquisadores a explorar novos caminhos e possibilidades, com liberdade artística guiada pelo conhecimento. Certamente, nosso trabalho abre espaço para inúmeras outras abordagens e discussões sobre o processo transcritivo. Nossa intenção não é, de forma alguma, esgotar o tema, mas fomentar um diálogo acadêmico enriquecedor, convidando outras pesquisas e perspectivas a complementarem e expandirem nossas descobertas.

Referências

Referências de Textos

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

AGAWÉ, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão*. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. *O conceito de tradução na obra de Iúri Lotman: entre intraduzibilidade e liberdade*. TradTerm, São Paulo, v. 24, p. 17-33, dez. 2014.

BARBEITAS, Flavio T. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Per Musi, Belo Horizonte, v. 1, p. 89-97, 2000.

BARTÓK, Béla. *Essays*. Edited by Benjamin Suchoff. Lincoln: University of Nebraska Press, 1976.

BASSNETT, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

_____. *Estudos de Tradução*. Trad. Sonia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcelos Abreu, Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

BERMAN, Antoine. A tradução e seus discursos. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 341-353, dez. 2009.

_____. Translation and the Trials of the Foreign, in: Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 284–297.

CAMILOTTI, Camila Paula; TECCHIO, Liane. *Reflections on Translation*. Belas Infiéis, v. 1, n. 2, p. 139-144, 2012.

CARDOSO, Iury. *A adaptação para violão das 12 Danças Espanholas op.37 de Enrique Granados através de novas propostas de scordature*. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARVALHO, Diogo Salmeron. *Transcrições para violão: soluções técnico-musicais para interpretação de obras selecionadas de Claude Debussy e Maurice Ravel*. Dissertação de

Mestrado - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CIANTAR, Philip. *North African Music*. Classroom Music, v. 1, Summer term, 2009/10. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270722942_North_African_Music. Acesso em: 09 ago. 2024.

COBOS, Sergio de los. *Alberto Ginastera's Three Piano Sonatas: A Reflection of the Composer and His Country*. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – The University of Texas at Austin, Austin, 1986.

COSTA, Ana Carolina Lopes. *Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema "Quisera no meu canto ser tão áspero", de Dante Alighieri*. Letrônica, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e32201, jan.-mar. 2019.

COSTA, Daniel Ricobom. *O papel do contexto na concepção interpretativa ao violão: Uma abordagem autoetnográfica na performance do Finale da Sonata op. 47 (1976) de Alberto Ginastera*. Artigo científico - Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2022.

COSTA, Gustavo Silveira. *Seis Sonatas e Partias para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo*. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COSTA, Walter Carlos; CUNHA, Ana Raquel Barbosa dos Reis. *Tradução e co-autoria: O caso Transblanco*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, UFSC, 2013.

CUNHA, Ana Raquel Barbosa dos Reis. *Os elementos populares na obra de Alberto Ginastera: as três sonatas para piano solo*. Dissertação de Mestrado – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2013.

DELEUZE, Gilles.(1969). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FALEIRO, Ana Rita. *Bartók – uma pequena abordagem etnomusicológica*. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade de Évora, Departamento de Música, Évora, 2008.

FALQUEIRO, Allan Medeiros. *Síntese do Leste e Oeste: uma análise dos eixos simétricos do Terceiro Quarteto de Cordas de Béla Bartók*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

FOSCHIERA, Marcos Matturro. *Violão sem fronteiras: criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana*. Tese de doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2019.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Revisão da tradução de Ênio Paulo Giachini. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GILLIES, Malcolm. *Béla Bartók: his life in music*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. *Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.

GOODMAN, R. David. *The Space of Africanness: Gnawa Music and Slave Culture in North Africa*. Journal of Cultural Studies, v. 5, n. 1, p. 35-67, 2003. Disponível em: <https://www.africabib.org/rec.php?RID=P00021465&DB=p>. Acesso em: 09 ago. 2024.

JARAMILLO, David. *A Discussion of Alberto Ginastera's Piano Sonata No. 1, Op. 22*. Dissertação (Mestrado em Música) – Ball State University, Graduate School, Muncie, Indiana, 2014.

KÁPÁTI, János. *Piano Works of the War Years*. In: GILLIES, Malcolm (org.). *The Bartók Companion*. London: Faber and Faber Limited, 1993. p. 146-161.

KONDER, Leandro. *O Que é Dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KROÓ, György. *Bartók Concert in New York on July 2, 1944*. In: SOMFAI, László (org.). *Studia Musicologica*. XI, 1969, p. 253–257.

MARTINS, Marcia A. P. *A instrumentalidade do modelo descritivo para análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. Tese de doutorado - PUC - São Paulo, São Paulo, 1999.

MARTINS, Márcia A. P.; GUERINI, Andréia. *Palavra de Tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *O Sentido na Música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical*. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes, USP - São Paulo, 1998.

MORAES, Luís Felipe Vargas Magdaleno de. *The Guitar Chord – An analysis of Alberto Ginastera's use of the guitar as a compositional source on Sonata Op. 47 for Guitar*. Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012, Curitiba, PR, Brasil. Curitiba: Embap, 2012.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia*. Traduzido por Lucas de Lima Coelho e Marcos Branda Lacerda. Revista Música, v. 20, n. 2, Dossiê Música em Quarentena. Universidade de São Paulo, dezembro de 2020. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0002-8129-2097>. Acesso em: 09 ago. 2024.

NELSON, David Taylor. Béla Bartók: *The Father of Ethnomusicology*. Musical Offerings, Cedarville University, v. 3, n. 2, p. 2, dez. 2012. Disponível em: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/2>. Acesso em: 09 ago. 2024.

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de. *A modernidade da Sinfonia Fausto de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica*. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, Luciene Guimarães de. *A poética da tradução em Walter Benjamin e Haroldo de Campos*. Linha D'Água, São Paulo, n. 17, p. 149–155, 2005.

PENA, Brenda Marques. *A poesia não está nas palavras, está no mundo - Boris Schnaiderman*. Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v.3, n.5, p. 68-74, 2007.

SCHMIDT, Eric. *The Guitar and the Revolution of Tuareg Culture*. University Honors in Music. Spring, 2009.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Haroldo de Campos e a transcrição da poesia russa moderna*. Fragmentos, n. 25, p. 061-068, Florianópolis, jul.-dez. 2003.

SILVA JUNIOR, Mario da. *Violão Expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. Tese de doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SOMFAI, László. *Preface. Partitur der Gesamtausgabe / Score of the Complete Edition: Béla Bartók Complete Critical Edition*, vol. 38. Kassel: Bärenreiter, 2017.

STEVENS, Halsey. *The life and music of Bela Bartok*. Londres: Oxford University Press, 1975.

VALE, Victor Melo. *A Tradutibilidade do Sentido: o processo de transcrição musical*. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VASCONCELOS, Rodrigo de Carvalho. *Análise da Primeira Dança em Ritmo Búlgaro do Mikrokosmos de Béla Bartók*. Trabalho apresentado no 28º Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2018.

WAGNER, Marcos Víctora. *Scherzo da Sonata para violão, op. 47 de Alberto Ginastera: trajetória e síntese dos scherzi ginasterianos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

YANG, Shu-Yuan. *An interpretive analysis of Béla Bartók's performance of his own music*. Tese (Doutorado em Música) – Graduate Center, City University of New York, Nova Iorque, 1997.

Referências de Áudios

ASSAD, Sérgio; ASSAD, Odair. *Sonata op. 22*. In: SAGA DOS MIGRANTES [CD]. New York: Nonesuch Records, 1996. Faixas 5-8.

BARTÓK, Béla. *Suíte op. 14 para piano*. [Intérprete: Béla Bartók]. His Master's Voice, 1929. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1R-g7a9vVAU>.

KOCSIS, Zoltán. *Suíte op. 14 para piano* de Béla Bartók. [Intérprete: Zoltán Kocsis]. Hungaroton Records Ltd., 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iFYV85yIVhw>.

VIANI, Fernando. *Sonata op. 22*. In: Ginastera: Complete Piano and Organ Music. [Intérprete: Fernando Viani]. Naxos, 2007. 2 CDs.

Referências de Partituras:

ASSAD, Sérgio. *Transcrição para dois violões da Sonata op. 22 para piano de Alberto Ginastera*. [Partitura não publicada]. 1990.

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos*. Volume 6: *Six Dances in Bulgarian Rhythm*. No. 1. Editora Prentice-Hall, 1969.

BARTÓK, Béla. *Quarteto de Cordas N°1, op. 7*. Viena: Universal Edition, 1911.

BARTÓK, Béla. *Suíte op. 14*. Viena: Edição Universal, 1918.

GINASTERA, Alberto. *Malambo*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1947.

GINASTERA, Alberto. *Sonata para Guitarra, Op. 47*. Londres: Boosey & Hawkes, 1978.

GINASTERA, Alberto. *Sonata para Piano, Op. 22*. Buenos Aires: Barry & Cia., 1954.

LISZT, Franz. *Sinfonia Fausto*. Edição Universal, 1857.

Apêndice

Link do Recital de Defesa: <https://youtu.be/HlvNckucQBk>

Score

Suíte op.14

Mov.I

Bela Bartók

Transc. Michel Maciel

Allegretto 120 

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

6° Bb
5° F

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2



The musical score is written for two classical guitars, labeled 'Classical Guitar 1' and 'Classical Guitar 2'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto 120' with a quarter note symbol. The score is divided into three systems. The first system starts with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a dotted line, followed by 'Sempre p' (sempre piano). The second system begins at measure 13. The third system begins at measure 19 with a 'poco rall.' (poco rallentando) marking, followed by 'a tempo'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords, along with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and articulations (e.g., accents, staccato).

2

Suite op.14

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

25

31

37 *quasi a tempo* (♩ = 106)

poco marcato

44

51 *molto rit.* *poco a poco accelerando* *Tempo I*

rit.

f

ritenuto

57

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

poco a poco accelerando

Tempo I

63

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

p

poco a poco cresc

68

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

72

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

Harm. 24

76

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

4

Suite op.14

stringendo

81

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

p

pp

Tempo I

87

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

Harm.20 H.18

ppp

93

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

Harm.22

pp

p

99

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

meno mosso

mf

mp

accel.

poco cresc.

Tempo I

105

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

piu cresc.

Score

II

Scherzo $\text{♩} = 122$

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

f marcatisissimo

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

** seco e abafado*

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

p

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

sf

2

Tranquilo $\text{♩} = 102$

II

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

f *giocoso*

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

sf *mf* *piu tranquillo*

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

cresc. *rit.*

Tempo I

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

ff *marcatissimo* *p*

65

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

f

ff

sf

sf

sf

73

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

sf

sf

sf

sf

80

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

sf

f

f

88

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

sempre simile

a tempo

poco rit.

sfz

4

II

102

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

sfz

109

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

sempre f

115

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

122

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

ff marcatisissimo

130

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

p *f* *mf*

II

138

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

ff *mf*

146

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

leggiere *p*

153

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

cresc. *mf*

160

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

poco rit. *Meno Mosso (poco rubato) ♩. = 92* *f* *espressivo*

167

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

6

II

Tempo I

tempo giusto

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

mf

molto cresc.

dedo indicador como palheta

ff

sfz

tempo giusto

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

Tranquilo $\text{♩} = 92$

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

p

espressivo

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

rit.

Tempo I

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

ff

II

7

216

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

fff *marcatissimo*

Score

III

1 Allegro molto $\text{♩} = 120$

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

p non legato

5

*pp**mp*

10

mf

14

*dolce*3
4

2

III

18

C1. Gtr. 1

ponticello

C1. Gtr. 2

22

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

26

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

30

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

①

C1. Gtr. 1

Rasg.

C1. Gtr. 2

III

38

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

42

Cl. Gtr. 1

ponticello

Cl. Gtr. 2

46

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

50

Cl. Gtr. 1

ff

Cl. Gtr. 2

ff

57

poco allarg.

Cl. Gtr. 1

fff

Cl. Gtr. 2

fff

Poco più mosso $\text{♩} = 150$

ff marcato

4

III

62

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

66

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

70

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

75

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

80

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

Harm. 23 c. 21 c. 24 c. 21

poco a poco accel.

sf sf sf sf poco rit.

f dim.

Tempo I

♩=120

85

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2 *p*

89 *pizz.*

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2 *pp* *mf*

94

C1. Gtr. 1 *sempre simile*

C1. Gtr. 2 *f* *como palheta

99 *sempre simile*

C1. Gtr. 1 *f* *i* *ff* *poco rit.*

C1. Gtr. 2 *i*

104 *a tempo* *strepitoso (ruidoso)*

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

3 4 2 3 2 4 3 0

4 0 3 4 2 1 1

6

III

109 *8va*

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

ff

114 *8va*

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

sempre più mosso

118

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

sfz

123

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

sf

127

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

cresc.

ff

Rasg.

III

131

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

ritardando

7

----- Golpe no Cavalete (tambora)

fff

The musical score consists of two guitar staves and a percussion line. The first staff, labeled 'C1. Gtr. 1', uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and single notes, with some measures marked with an 'A' above the staff. The second staff, labeled 'C1. Gtr. 2', uses a bass clef and the same key signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with an 'A' above the staff. The percussion line, labeled 'Golpe no Cavalete (tambora)', is represented by 'x' marks on a staff below the guitar parts. The score begins at measure 131 and ends at measure 137. The final measure (137) is marked with a '7' and a fermata, and the word 'ritardando' is written above the staff. The dynamic marking 'fff' (fortississimo) is placed below the final measure.

Score

Mov.IV

Sostenuto $\text{♩} = 120-110$

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

5° Lá
6° Sib

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

Cl. Gtr. 1

Cl. Gtr. 2

p dolce

C2

*dolce**espress.**p**poco cresc.**dolce*

2

Mov.IV

perdendosi

18

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

p

espress.

molto espress

ritardando

22

Più sostenuto ♩=100

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

p

dolcissimo

poco stringendo

24

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

dim.

poco rit.

Harm. oitav.

Tempo I

26

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

dolce

29

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

dolcissimo

sempre dim.

sempre più tranquillo

3

Mov.IV

C1. Gtr. 1

C1. Gtr. 2

32

Harm. oitav.

nat.

Harm. oitav.

nat.

4

4

C2

1

1

1

Harm. oitav.

ppp

nat.

Harm. oitav.

nat.

1

2

3

Anexo

Partitura original para piano da *Suíte op.14* de Béla Bartók

BÉLA BARTÓK

SUITE

OP. 14

PIANO SOLO



UNIVERSAL-EDITION

Nr. 5891

SUITE.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

1.

Béla Bartók, Op.14

Allegretto. (♩ = 140)

Piano.

p *sempre p*

a tempo

pochissimo rit. *mf*

(Pedal)

mp

First system of a musical score in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the final measure of the system.

Second system of the musical score. The tempo is marked *quasi a tempo* (♩ = 108). The right hand has a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and expressive (*espr.*) markings. The left hand has a bass line with a *p poco marcato* (piano, slightly marked) instruction.

Third system of the musical score. The right hand continues the melodic development with a *rit.* (ritardando) marking. The left hand provides a steady accompaniment with chords.

Fourth system of the musical score. The right hand begins with a *rit. molto* (very ritardando) marking, followed by a *poco a poco accel. al* (little by little accelerating to) instruction, leading to a *Tempo I* marking. The left hand features a *sf* (sforzando) dynamic in the first measure and a *p* (piano) dynamic later in the system.

Fifth system of the musical score. The right hand has a *ritenuto* (sustained) marking and a *p* (piano) dynamic. The left hand features a *cresc.* (crescendo) marking and a *sf* (sforzando) dynamic in the final measure.

poco a poco accel al **Tempo I**

poco a poco cresc.

Meno mosso

poco f dim. **stringendo** *p* *al* *pp*

Tempo I

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p leggiero* and *ppp*.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic development with some rests, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Meno mosso

accel.

al

Third system of the musical score, marked *Meno mosso*. It includes performance instructions *accel.* and *al*. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *mf*, *mp*, and *poco cresc.*

Tempo I

Fourth system of the musical score, marked *Tempo I*. The right hand features a rapid, ascending melodic line. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *non legato*, *più cresc.*, and *f*.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

(ca 2')

II

Scherzo (♩ = 122)

Musical score for Scherzo (♩ = 122). The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-4) is marked *f marcatisissimo*. The second system (measures 5-8) continues the melody. The third system (measures 9-12) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system (measures 13-16) continues the piano section with a crescendo.

Tranquillo (♩ = 102)

Musical score for Tranquillo (♩ = 102). The piece is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 1-6) is marked *f giocoso*. The melody is characterized by a series of eighth-note chords in the right hand and sustained chords in the left hand.







First system of the musical score. The bass staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is marked *p leggiero*. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of quarter notes. A bracket under the first four measures of the left hand is labeled *(2a.)*.

Second system of the musical score. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with quarter notes. A bracket under the first four measures of the left hand is labeled *cresc.*. A bracket under the last four measures of the left hand is labeled *mf*.

Third system of the musical score. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with quarter notes. A bracket under the first four measures of the left hand is labeled *poco rit. al*. The tempo marking *Meno mosso (poco rubato) (♩. = 92)* is written above the staff. The right hand is marked *f* and *espressivo*.

Fourth system of the musical score. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with quarter notes. A bracket under the first four measures of the left hand is labeled *accel.*. The tempo marking *al Tempo I (tempo giusto)* is written above the staff.

Fifth system of the musical score. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with quarter notes. A bracket under the first four measures of the left hand is labeled *mf molto cresc.*. The right hand is marked *ff* and *ff*. The tempo marking *al Tempo I (tempo giusto)* is written above the staff.

First system of the musical score. It features a piano introduction with a bass line starting on a low note and a treble line with a few notes. Dynamics include *mf* and *cresc.* (crescendo). The key signature has two flats.

Second system of the musical score. It begins with a treble clef and a *mf* dynamic. The tempo is marked **Tranquillo** with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The mood is *espressivo*. The system includes a piano (*p*) section and a fortissimo (*sf*) section. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. It continues the *espressivo* section with a fortissimo (*sf*) dynamic. The tempo is marked *rit.* (ritardando). The system ends with a fermata over a half note. The bass line continues with eighth notes.

Fourth system of the musical score. It starts with a treble clef and a **Tempo I** marking. The tempo is marked *sf* (sforzando). The system includes a fortissimo (*sf*) section. The bass line has a few notes and rests.

Fifth system of the musical score. It begins with a treble clef and a *fff* (fortississimo) dynamic. The tempo is marked *marcatissimo*. The system includes a fortissimo (*fff*) section. The bass line has a few notes and rests. The system ends with a fermata over a half note.

(ca 1'50'')

III

Allegro molto (♩ = 124)

p non legato

pp

mp

mf

cresc.

sempre simile

p

cresc.

First system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The upper staff contains a melodic line with a trill-like figure in the third measure. The lower staff contains a bass line. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the first measure of the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The upper staff has a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The lower staff continues the bass line. A *f* (forte) marking is present in the final measure of the lower staff.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The upper staff has a treble clef and a key signature change to two flats. The lower staff continues the bass line. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the third measure of the lower staff.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The upper staff has a treble clef and a key signature change to two flats. The lower staff continues the bass line. A *mf* (mezzo-forte) marking is present in the first measure of the lower staff. The text *come sopra* is written below the lower staff in the first measure.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff. The upper staff has a treble clef and a key signature change to two flats. The lower staff continues the bass line. A *f* (forte) marking is present in the first measure of the lower staff.





The musical score consists of five systems of staves. The first system is in bass clef with a *pp* dynamic. The second system is in bass clef with a *p* dynamic. The third system is in bass clef with a *mf* dynamic and the instruction *sempre simile*. The fourth system is in treble clef with a *cresc.* dynamic. The fifth system is in treble clef with a *f strepitoso* dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

pp

p

mf

sempre simile

cresc.

f strepitoso

IV

Sostenuto (♩ = 120-110)

p dolce

dolce

espr.

p

poco cresc.

dolce

perdendosi

espr.

ritard. al

molto espr.

Più sostenuto (♩=100)

p *dolcissimo*

poco stringendo *cresc.* *poco rit.* *dim.*

Tempo I *p* *dolce* *dolcissimo*

sempre più tranquillo *sempre dim.*

pp *ppp*

(ca. 2'35")