

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
CURSO DE MÚSICA

**Wagner Tibertino Nazeazeno Silva**

**MUDANÇA NOTACIONAL EM TRANSCRIÇÃO DA GUITARRA  
BARROCA PARA O VIOLÃO, SUAS PERDAS E GANHOS: um  
estudo de caso**

Manaus  
2018

WAGNER TIBURTINO NAZEAZENO SILVA

**MUDANÇA NOTACIONAL EM TRANSCRIÇÃO DA GUITARRA  
BARROCA PARA O VIOLÃO, SUAS PERDAS E GANHOS: um  
estudo de caso**

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

Orientador: Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

Manaus  
2018

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

WAGNER TIBURTINO NAZEAZENO SILVA

### **MUDANÇA NOTACIONAL EM TRANSCRIÇÃO DA GUITARRA BARROCA PARA O VIOLÃO, SUAS PERDAS E GANHOS: um estudo de caso**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas como requisito final para a obtenção de título de Bacharel em Música – Violão.

Aprovado em 03/12/2018

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto  
(Universidade do Estado do Amazonas – UEA)

---

Prof. Me. Nelson Fernando Caiado  
(Universidade do Estado do Amazonas – UEA)

---

Prof. Me. Márcio Pacheco de Carvalho  
(Universidade do Estado do Amazonas – UEA)

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, primeiramente, pela permissão para que tudo acontecesse ao longo da minha vida, e não somente nestes anos como universitário, e por ser meu maior mestre.

Ao professor Luciano Souto pela orientação, pelo empenho dedicado à elaboração deste trabalho, pelas aulas de violão no decorrer do curso e pela amizade sincera.

Agradeço à minha mãe, Iraildes Nazeazeno, que apesar de todas as dificuldades me fortaleceu, acreditou em mim durante esses anos e ao meu pai Francisco Tiburtino dando todo apoio, incentivo e me apresentou a esse mundo apaixonante da música.

Às minhas irmãs Iane Maxine e Samarah Samy, que acreditaram no meu sonho, me dando forças todos os dias e ao meu sobrinho Adriano Nazeazeno que respeitou meu momento de reclusão, obrigado pelo carinho.

À minha querida amiga Adriana Antony, pelo incentivo, pela grande ajuda, e por ter confiado no meu potencial.

Aos amigos Guilherme Monteiro, Guilherme Munhoz, Robert Richard, companheiros de turma e irmãos na amizade que fizeram parte da minha formação e vão continuar presentes em minha vida.

Aos professores: Nelson Cayado, pelos períodos de aulas de violão, que foram de grande importância para meu crescimento como violonista; Marcelo Ciano, por ter acreditado no meu potencial como músico e ter me incentivado a seguir na carreira; Neil Armstrong, por fazer parte da minha formação como violonista no período em cursei o conservatório de música LAOCS.

Ao maestro Davi Nunes por ter sido o meu primeiro professor de violão e grande incentivador.

Aos meus pais,  
Francisco Tiburtino e Iraildes Nazeazeno,  
pelo apoio e incentivo,  
DEDICO

*[...] a paixão é o que faz que eu ignore; a razão que eu conheça; e a força da vontade que eu possa aprender".*  
(Prefácio de Retórica das Paixões de Aristóteles, escrito por Michel MEYER, 2000)

## RESUMO

A transcrição musical é uma prática constante na literatura das cordas dedilhadas e constitui, por este motivo, um instigante objeto de estudo no campo da performance musical violonística. Os exemplos mais antigos de prática da transcrição para os instrumentos de cordas dedilhadas encontram-se nas intabulações, que eram arranjos de obras vocais sacras ou seculares para alaúde e vihuela e instrumentos de tecla no século XVI e contribuíram para com a formação da própria linguagem técnico-idiomática de tais instrumentos. Os procedimentos necessários à elaboração de uma transcrição de tablatura antiga para notação moderna exigem a identificação de códigos equivalentes, com o intuito de não haver perdas no sentido musical da obra. Esta pesquisa, portanto, norteia-se pelo seguinte questionamento: quais critérios podem ser considerados mais adequados para a elaboração de transcrições ao violão de obras escritas originalmente para guitarra barroca? Para responder a essa pergunta, busca-se propor procedimentos de transcrição musical que possam ser aplicados ao repertório barroco, por meio do estudo de caso da obra *Marizapalos*, da autoria de Francisco Guerau (1674), escrita originalmente para guitarra barroca. A fundamentação teórica está pautada nos estudos de Mammi (1998-1999), Nogueira (2008), Souto (2010), Cardoso (2014), Camargo (2015), Tyler (2011), Tyler e Sparks (2010) e Treitler (1980).

**Palavras-chave:** Transcrição Musical. Tablatura. Notação Moderna.

## ABSTRACT

Musical transcription is found wherever along the literature for fingering string instruments, and for this reason it constitutes a thought-provoking issue around guitar musical performance. The earliest examples of worked transcription for finger string instruments are found along the so called intabulations, which were sixteen—century`s sacred or secular vocal music arrangements for lute and vihuela (and for keyboard arrangements), and had contributed for building their technical-idiomatic language. In order to avoid damages on the musical sense of a work, transcription procedures from earlier tablature to modern notation require identifying codes written in each one which are musically equivalent. This searches therefore is guided by the following question: which criteria could be taken or could be more suitable for transcribing musical works which were written originally for baroque guitar to modern one? In order to answer this question, we seek to propose musical transcription procedures which could be applied to the baroque repertory, by means of case study on Francisco Guerau´s *Marizapalos* (1674), a work which was written originally for baroque guitar. Theoretical foundation are based on studies carried out by Mammi (1998-1999), Nogueira (2008), Souto (2010), Cardoso (2014), Camargo (2015), Tyler (2011), Tyler and Sparks (2010) and Treitler (1980).

**Keywords:** Musical Transcription. Tablature. Modern Notation.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Afinação convencional, bordões na quarta e quinta ordem (CARDOSO, 2014)
- Figura 2 - Afinação reentrante (CARDOSO, 2014)
- Figura 3 - Afinação semi-reentrante (CARDOSO, 2014)
- Figura 4 - Maneiras de golpear os acordes (Sanz, 1674)
- Figura 5 - Obra Jacaras de Sanz (1697), escrita originalmente para guitarra barroca
- Figura 6 - Tabela ornamentos. *La Guitarre Royale* (1671) - Francesco Corbetta
- Figura 7 - Alfabeto Francesco Corbetta (1671)
- Figura 8 - Tablatura italiana. (Sanz, 1674)
- Figura 9 - *Chacona* de Francesco Corbetta (1671)
- Figura 10 - *Preludio, o Capríchio Arpeado* do compositor G. Sanz (1674)
- Figura 11 - Transcrição de Nogueira (2008), *Preludio, o Capríchio Arpeado*, do compositor G. Sanz (1674)
- Figura 12 - Tablatura, compassos de 19 a 29
- Figura 13 - Tablatura, compassos de 30 a 36
- Figura 14 - Transcrição T.1, dos compassos 19 a 36.
- Figura 15 - Transcrição T1, do compasso 36
- Figura 16 - Tablatura-1, compassos 19 a 22
- Figura 17 - Tablatura-2, compassos 19 a 22
- Figura 18 - Transcrição T.2 dos compassos 19 a 22
- Figura 19 - Transcrição T.3 dos compassos 19 a 36
- Figura 20 - Transcrição T.4 dos compassos 31 a 34
- Figura 21 - Transcrição T.5 dos compassos 31 a 34
- Figura 22 - Tablatura-1, compassos 19 a 22
- Figura 23 - Tablatura-3, compassos 19 a 22
- Figura 24 - Transcrição T.6, compassos 19 a 36
- Figura 25 - Abertura da mão esquerda
- Figura 26 - Transcrição T.7 dos compassos 19 a 36

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Elementos significativos da tablatura e da notação moderna (SOUTO, 2010), adaptada pelo autor

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. A GUITARRA BARROCA: SISTEMA DE CODIFICAÇÃO E RECURSOS TÉCNICO-IDIOMÁTICOS</b> .....	14
1.1. A Guitarra Barroca.....	14
1.1.1. Afinação.....	15
1.1.2. Recursos técnico-idiomáticos.....	16
1.1.2.1. Campanelas.....	17
1.1.2.2. Técnica Battente ou Rasgueado.....	17
1.1.2.3. O Estilo Ponteadado.....	17
1.1.3. Notação.....	18
1.1.3.1. Tablatura e alfabeto musical.....	18
1.1.3.2. Tablatura mista.....	21
1.1.4. Diferenças entre a tablatura e a notação convencional.....	22
1.1.4.1. Tablatura para guitarra.....	22
1.1.4.2. Notação Moderna.....	23
<b>2. TRANSCRIÇÃO</b> .....	26
2.1. Perdas na transcrição.....	26
2.2. Transcrição do Prelúdio ou Capricho Arpejado, do compositor G. Sanz (1674) .....	27
<b>3. PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO APLICADOS À OBRA MARIZAPALOS: PERDAS E GANHOS</b> .....	30
3.1. Transcrição levando em consideração a afinação convencional.....	30
3.2. Transcrição levando em consideração a afinação semi-reentrante na quarta ordem.....	38
3.3. Transcrição levando em consideração a afinação reentrante na quarta e quinta ordem.....	43
3.4. Proposta de transcrição.....	47
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	50
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	51

## INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso possui como objeto de estudo a transcrição de tablatura de guitarra barroca para notação moderna de violão, e como título: Mudança notacional em transcrições da guitarra barroca para violão, suas perdas e ganhos: um estudo de caso.

A transcrição musical é uma prática constante na literatura das cordas dedilhadas e constitui, por este motivo, um instigante objeto de estudo no campo da performance musical violonística. No decorrer deste trabalho, desenvolve-se um estudo sobre procedimentos de transcrição musical que possam ser aplicados ao repertório barroco, por meio de um estudo de caso da obra *Marizapalos*, escrita originalmente para guitarra barroca, e encontrada no tratado *Poema Harmonico por el temple de la guitarra española*, da autoria de Francisco Guerau (1674). Ressalta-se, entretanto, que a pesquisa não visa uma generalização de transcrições, mas sim oferecer princípios para novas propostas a partir dos critérios adotados.

Os exemplos mais antigos de prática da transcrição para os instrumentos de cordas dedilhadas encontram-se nas chamadas intabulações, que eram arranjos de obras vocais sacras ou secular para alaúde, vihuela e instrumentos de tecla no século XVI, e contribuíram para com a formação da própria linguagem técnico-idiomática de tais instrumento (Wolff, 2003). WADE (1985, p.14) descreve que possivelmente tenha sido Francisto Tárrega (1852-1909) o primeiro a descobrir que certas composições de Bach poderiam ser satisfatoriamente arranjadas para o violão, e “[...] quase setenta por cento de sua produção foi dedicada à transcrição” (MORAES, 2007, p.38 apud COSTA, 2012, p1).

Ao transcrever uma obra musical que envolve mudanças de notação, como no caso da tablatura para notação moderna, ocorrem perdas que influenciam diretamente no significado musical. Isso porque, a notação moderna possui códigos e maneiras de grafar o texto musical diferente da tablatura. Por esse motivo, o papel do transcritor é fundamental, já que este deve conhecer a funcionalidade das tablaturas e os recursos técnico-musicais que estão presentes nesse sistema de notação, além de encontrar uma maneira de adaptar os elementos musicais existentes na tablatura à notação moderna, de maneira que eles não sejam perdidos na hora da transcrição.

Em virtude disso, esta pesquisa guia-se pelo seguinte questionamento: quais critérios podem ser considerados mais adequados para a elaboração de transcrições ao violão de obras escritas originalmente para guitarra barroca?

Desta forma, esta pesquisa justifica-se por tentar estabelecer procedimentos de transcrição que evidenciem essas perdas e prevejam uma forma de recuperá-las. Além disso, apresentará a união de diversos elementos importantes, desde os procedimentos de transcrição, perpassando por perdas e ganhos evidenciados no processo, formas de recuperar elementos da tablatura, até as formas de incorporar na transcrição de *Marizapalos* elementos idiomáticos característicos da guitarra barroca, porém não utilizados pelo autor Francisco Guerau, propiciando, assim, um diálogo entre as práticas interpretativas do século XVII.

O objetivo geral é, portanto, propor uma transcrição comentada dos compassos 19-36 da obra *Marizapalos*, que se encontra no tratado *Poema Harmonico por el temple de la guitarra española*, do compositor Francisco Guerau.

Em relação aos objetivos específicos, propõe-se:

- Identificar os elementos idiomáticos encontrados a partir de um estudo de caso na obra *Marizapalos* dos tratados de guitarra barroca.
- Descrever as perdas e ganhos identificados na mudança de transcrição.
- Analisar a possibilidade de recuperar no violão os recursos idiomáticos da guitarra barroca.

O trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro, descrever-se características da guitarra barroca, como técnica instrumental e notação, e também os aspectos na notação moderna; no segundo, evidenciam-se as perdas que acontecem na transcrição direta da tablatura para notação moderna; no terceiro, discute-se procedimentos de transcrição da guitarra barroca para violão que possam ser considerados ideais ou adequados, e que permitam a recuperação de aspectos dos eventos sonoros característicos da guitarra barroca, além de serem evidenciadas eventuais perdas e ganhos no ato da transcrição.

## 1. A GUITARRA BARROCA: SISTEMAS DE DECODIFICAÇÃO E RECURSOS TÉCNICO-IDIOMÁTICOS

Neste primeiro capítulo serão abordadas algumas características técnico-idiomáticas da guitarra de 5 ordens do século XVII tais como afinação, *campanelas* técnica batente ou rasgueados, estilo ponteadado e notação. Para discorrer sobre essas técnicas das guitarras, tem-se como base o livro do espanhol Gaspar Sanz, “*Instrucción de música sobre la guitarra española*” (1674), no qual o compositor explica várias peculiaridades desse instrumento, como afinação, encordoamento e características idiomáticas.

### 1.1 Guitarra barroca

Guitarra barroca é um cordofone com caixa de ressonância em forma de 8, e contém 5 pares de ordens chamado na Itália de “*chitarra spagnuola*” e na Espanha de “guitarra”. Embora em fontes iconográficas confirmem a presença de um instrumento com essas características no final do século XV, foi apenas no século XVII que ele floresceu, nas obras de compositores como Gaspar Sanz, Francisco Robert de Visée, entre outros (CAMARGO, 2015).

#### 1.1.1 Afinação

A afinação da guitarra barroca é contada a partir da primeira ordem (E, B, G, D, A), e possui cordas duplas e triplas. Sanz (1674) indica que há uma variedade de encordaturas para se chegar a essa afinação, como por exemplo em Roma onde só encordoam a guitarra com cordas delgadas, sem colocar nenhum bordão, nem na quarta e nem na quinta ordem. Na Espanha, ocorre o inverso, pois usam dois bordões na quarta e outros dois na quinta.

Essas duas maneiras de encordoar estão associadas ao tipo de música que se pretendia executar na guitarra. O mesmo autor descreve:

Estes dois modos de encordoar são bons, mas para efeitos diversos, porque o que quer tocar a guitarra para fazer Música ruidosa, ou acompanhar-se pelo baixo em algum tom, ou *tonada*, é melhor com bordões nas guitarras, do que sem; mas se alguém quiser pontear com primor, e doçura, e usar das *campanelas*, que é o modo moderno que agora se compõe, não sai bem os

bordões, senão apenas as cordas finas, assim nas quartas, como nas quintas, como tenho grande experiência (SANZ, 1674, p.1).

No entanto, Cardoso (2014) descreve três tipos diferentes de encordoamento que são aplicáveis ao repertório de guitarra barroca: 1. Afinação convencional com bordões na quarta e quinta ordem; 2. “afinação reentrante” (utiliza cordas agudas no lugar dos bordões da quarta e quinta ordens); 3. Afinação semi-reentrante (na 4ª ordem, com as cordas Ré formando uma oitava)



Figura 1: Afinação convencional, bordões na quarta e quinta ordem (CARDOSO, 2014)



Figura 2: Afinação reentrante (CARDOSO, 2014)

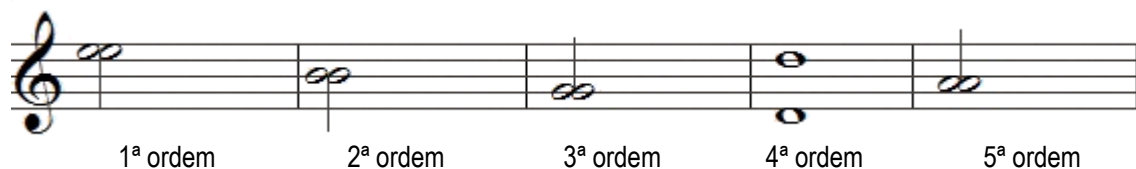


Figura 3: Afinação semi-reentrante (CARDOSO, 2014)

### 1.1.2 Recursos técnico-idiomáticos da guitarra barroca

Elementos idiomáticos ou técnico-idiomáticos são possibilidades técnicas e expressivas propiciadas por determinado meio sonoro. Entende-se como meio sonoro qualquer instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista. Esse termo engloba técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; possibilidades expressivas, procedimentos típicos da escrita, entre outros (KREUTZ, 2012).

### 1.1.2.1 Campanela

A *Campanela* é um elemento idiomático estreitamente relacionado à guitarra barroca e a instrumentos que utilizam afinação reentrante, como por exemplo o alaúde de afinação francesa. Este recurso foi muito utilizado no século XVII, por muitos compositores, e consiste na ressonância de notas em passagens melódicas, pisadas ou tocadas em ordens diferentes de cordas (NOGUEIRA, 2008). O termo foi utilizado pela primeira vez por Gaspar Sanz (CAMARGO, 2015).

A técnica das ligaduras também está associada à digitação das *campanelas*, conforme observar-se em Sanz (1674) o autor denomina as ligaduras de trinos e extrasinos.

[...] mas se alguém quiser pontear com primor, e doçura e usar as campanelas que é o modo moderno com que agora se compõem, não ficam bem os bordões, não ficam bem os bordões, mas apenas cordas delgadas, tanto nas quartas quanto nas quintas, como mostra minha grande experiência: e a razão é que, para se poder fazer os trinos, e extrasinos, e as demais galanterias de mão esquerda, se há bordão, impede porque uma corda grossa e outra delgada[...]

### 1.1.2.2 Técnica Battente ou Rasgueado

A técnica Battente em italiano ou rasgueados caracteriza-se por golpes de mão direita sobre as cordas em sentido vertical para baixo ou para cima e com mesmo movimento causa efeitos percussivos sobre as cordas e o tampo do instrumento (SOUTO, 2010). Tyler (2011) complementa descrevendo as possíveis maneiras de executar essa técnica:

Para realizar um golpe de cima para baixo, do quinto para o primeiro curso, tem-se a opção de tocar com o indicador ou dedo médio, ou rapidamente deslizar dois ou três dedos, pincelando-os de um modo levemente espalhado sobre os cinco cursos. Às vezes apenas o polegar é utilizado. Cada um dos diferentes golpes produz um som diferente, fato que deve ser levado em conta na escolha de cada passagem em particular. Para tocar um golpe para cima, freqüentemente usa-se o indicador sozinho, mas em certas circunstâncias o polegar também é utilizado. Para tocar um padrão de ataque como; (baixo/baixo/cima), pode-se tanto fazer dois ataques para baixo com o indicador e um ataque para cima também com o indicador, dois ataques com o polegar e um com o indicador; ou médio polegar indicador, médio indicador e indicador alternadamente. (p. 82).



Alguns autores do século XVII preocuparam-se em dar instruções sobre a técnica dos *rasgueados* ou *estilo batente* (NOGUEIRA, 2008), entre eles Corbetta (1671) e Sanz (1674). O que o executante precisa fazer é respeitar o sentido das pequenas barras e o ritmo descrito.

Figura 4: Maneiras de golpear os acordes (Sanz, 1674).

### 1.1.2.3 Estilo Ponteadado

O Estilo Ponteadado é uma técnica de execução em que se utiliza cada dedo da mão direita individualmente, elaborando melodia, harmonia e contraponto. Caracteriza-se como uma forma mais refinada de executar o repertório das cordas dedilhadas do século XVII, em contraposição à técnica do rasgueado (CAMARGO, 2015).

Nogueira (2008), com base na obra “*Libro de Musica Para Vihuela*” de 1554, do vihuelista espanhol do século XVI Miguel de Fuenllana (1500-1579), fornece três maneiras para se tocar o ponteadado:

1. Polegar e indicador de mão direita poderão pinçar as cordas alternadamente - a posição do polegar deve ser interna à do indicador, também chamada “posição em cruz” muito difundida nos séculos XVI e XVII:
2. Alternância entre os dedos indicador e médio. Essa técnica foi reaproveitada no final do século XVIII e é amplamente utilizada na guitarra clássica (ou violão) a partir da publicação de Gatayes (1800) para “guitare à six cordes”
3. Dedillo – que consiste em executar passagens melódicas rápidas com os movimentos para cima e para baixo do dedo indicador (p.105).

### 1.1.3 Notação

O texto musical para instrumentos de cordas dedilhadas do período que abrange os séculos XV até o início do século XVII, encontra-se em notação específica, em tablatura, alfabeto musical ou ainda em notação mista (NOGUEIRA, 2008). Itália, França, Alemanha e Espanha, cada um desses países constituíram maneiras de escrita musical em tablatura. Autores como Souto (2010), Nogueira (2008), Tyler (1980-2010), fizeram trabalhos explicando a diferença de cada uma delas, por esse motivo atenta-se aqui, apenas mostrar como as tablaturas funcionam e demonstrar os elementos significativos de cada uma delas quando necessário.

#### 1.1.3.1 Tablatura e alfabeto musical

Tablatura “é uma forma de notação em que a informação é passada de forma direta [...] no caso dos instrumentos de cordas dedilhadas, consiste em um determinado número de linhas, referentes ao número de cordas do instrumento. Assim, a tablatura para guitarra barroca é composta de 5 linhas” (CAMARGO, 2015, p.141). Essa notação reúne informações pertinentes à música e à execução no mesmo âmbito (NOGUEIRA, 2008).



Figura 5: Obra *Jacaras* de Sanz (1697), escrita originalmente para guitarra barroca.

Na figura 5, temos obra a *Jacaras*, que está escrita em tablatura italiana, utilizando números para indicar os pontos (casas) que são colocados nas linhas. Essas linhas estão dispostas no sentido cima>baixo significando grave> agudo: no mesmo sentido do instrumento em posição de execução. O ritmo e a duração das notas estão escritos da mesma forma que os códigos convencionais da notação vocal<sup>1</sup>, contendo apenas a seguinte exceção: nota-se apenas o primeiro, se a série de valores forem iguais. O compasso está descrito da mesma maneira que a notação vocal, utilizando signos no início da obra para divisões, (NOGUEIRA, 2008, p.99). Essa tablatura também apresenta pequenos pontos ao lado dos números, indicando qual dedo da mão esquerda deve ser utilizado para pressionar a nota ordenada pelo número.

Nogueira (2008) faz menção as obras de Francesco Corbetta, um importante guitarrista que tem um grande significado no repertório das guitarras, pelo motivo de

<sup>1</sup> Os arranjos de obras vocais para instrumentos de teclado ou cordas dedilhadas, realizados durante o período renascentista, eram chamados de intabulações. As intabulações escritas no sistema de notação de tablatura, provavelmente, destinavam-se inicialmente ao dobramento instrumental das partes vocais na performance. (WOLF, 2003, p.121)

sua notação possuir muitos detalhamentos que permitem a reconstrução da linguagem das guitarras do século XVII. No livro *La Guitarre Royale* (1671), Corbetta descreve cuidadosamente a execução dos ornamentos notados em sua tablatura, que indicam a preocupação com novos elementos significativos, como, por exemplo, a ligadura que era inexistente na notação do século XVI e que passa a ter significado de ornamento.

The image shows a page from a historical music manuscript. At the top, it is titled "Première Instruction d'agrement et Cheux sans Mariellonnas". The page contains several staves of musical notation. The notation includes various ornaments and techniques, each labeled with a specific term. The labels are: "Marcellonnas", "Sans Marcellonnas", "Roulement", "le contraire", "pour parager", "le possiblement", "Signes de Repetition en Echo", "Cadences", "Batterie", "Trane", "Elattement", "Pointe", "Agrement", "Cadences", and "Repetitions". The notation is a mix of standard musical notes and symbols used for guitar tablature.

Figura 6: Tabela ornamentos. *La Guitarre Royale* (1671) - Francesco Corbetta

Nogueira (2008) relata que os guitarristas criaram um tipo de notação o qual utilizava o alfabeto em letras capitais para indicar os acordes, acompanhados de números para designar os pontos no braço do instrumento. A ilustração a seguir contém o alfabeto usado por Francesco Corbetta (1671) que foi transcrito para as tablaturas italiana e francesa pelo próprio autor.



Figura 7: Alfabeto Francesco Corbetta (1671)

Há, também, exemplos de alfabeto musical em Sanz (1674), escrito em tablatura italiana.

*Laberinto En la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
⊗ F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	⊕	⊕	P	G	K	H	
<sup>2</sup> M	<sup>2</sup> M	<sup>2</sup> N	<sup>2</sup> N	<sup>2</sup> ⊕	<sup>2</sup> ⊕	<sup>3</sup> P	<sup>3</sup> G	<sup>3</sup> K	<sup>3</sup> H	<sup>3</sup> M	<sup>3</sup> M	<sup>3</sup> N	<sup>3</sup> N	<sup>3</sup> ⊕	<sup>3</sup> ⊕	<sup>4</sup> P	<sup>4</sup> G	<sup>4</sup> K	<sup>4</sup> H	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> N
<sup>4</sup> ⊕	<sup>4</sup> ⊕	<sup>4</sup> P	<sup>4</sup> G	<sup>4</sup> K	<sup>4</sup> H	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> M	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> N	<sup>4</sup> ⊕	<sup>4</sup> ⊕	<sup>4</sup> P	<sup>4</sup> G	<sup>4</sup> K	<sup>4</sup> H	<sup>6</sup> M	<sup>6</sup> M	<sup>6</sup> N	<sup>6</sup> N	<sup>6</sup> ⊕	<sup>6</sup> ⊕	<sup>6</sup> P	<sup>6</sup> G
<sup>7</sup> K	<sup>7</sup> H	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> ⊕	<sup>7</sup> ⊕	<sup>7</sup> P	<sup>7</sup> G	<sup>7</sup> K	<sup>7</sup> H	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> N	<sup>7</sup> ⊕	<sup>7</sup> ⊕	<sup>7</sup> P	<sup>7</sup> G	<sup>7</sup> K	<sup>7</sup> H	<sup>7</sup> M	<sup>7</sup> M

*Dedicado al Ser.<sup>mo</sup> Señor Don Iuan de Austria.*  
*Compuesto por el Lic.<sup>do</sup> Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Çaragoça*  
*Año 1674*

*Abecedario Italiano.*

⊗	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	⊕	⊕
<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>2</sup> 2	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3
<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3
<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3	<sup>3</sup> 3

*Demonstracion desta obra en dos Passacalles*

*Luc. mor. f. ul. pit. Pagina Prima tomo. I.*

Figura 8: Tablatura italiana (Sanz, 1674).

### 1.1.3.2 Tablatura mista

A tablatura mista é o sistema de notação que se utiliza do alfabeto em letras capitais, com o acréscimo de números para designar os pontos no braço do instrumento (SOUTO, 2010).

Na tablatura abaixo, encontra-se o alfabeto musical e os números para designar os pontos, contendo também as barras verticais que indicam o uso dos rasgueados.



Figura 9: Chacona de Francesco Corbetta (1671).

#### 1.1.4 Diferenças entre tablatura e notação convencional

São muitas as diferenças entre a notação convencional e a tablatura. Para descrever essas diferenças usar-se a distinção semiótica de Charles Peirce, apresentada por Treitler (1982), o qual permite classificar os diferentes tipos de notação quanto a sua tipologia dos seus signos.

Essa distinção determina a maneira pela qual um signo se relaciona com seu objeto, seja como Símbolo, (não possui relação formal com o objeto), Ícone (apresenta analogia formal com o objeto), ou Índice. (Estabelece uma cadeia sequencial descritiva ou imperativa com o objeto que representa) (SOUTO, 2010, p13).

Por meio disso também será possível saber quais aspectos dos eventos sonoros são passíveis de codificação tanto por tablatura quanto por notação moderna.

##### 1.1.4.1 Tablatura para guitarra

A tablatura possui um caráter primordialmente indiciário e oferece ao intérprete as informações necessárias à execução instrumental. Mesmo que exclua a estrutura musical, ela se revela como sendo o resultado sonoro dos procedimentos descritos pela própria tablatura e realizados pelo intérprete (SOUTO, 2010).

O caráter simbólico dessas tablaturas pode ser percebido basicamente por meio dos códigos rítmicos da notação vocal, letras do alfabeto. E os códigos icônicos pelos números e linhas e pelo desenho da mão esquerda.

#### 1.1.4.2 Notação moderna

A notação moderna, segundo Mammi (1998-1999) possui um estatuto ambíguo, mesmo que ela se destine à execução, a maioria de seus signos referem-se diretamente à sons, e apenas indiretamente aos gestos necessários para produzi-los, por esse motivo não se caracteriza como indiciária.

Essa notação também é em parte simbólica, porque a relação entre signo e significado é arbitrária. Por exemplo, a duração proporcional dos sons, que são indicados pelas figuras rítmicas, assim como os signos dinâmicos na medida em que utiliza letras ou outros símbolos para indicar variação de volume, ou de ataques. Já os parâmetros das alturas dos sons são representados pela posição das notas no espaço, e não por um conjunto de signos específicos. Com isso a altura é indicada pela posição da nota não por sua forma, e uma sequência de notas ao longo da pauta forma um desenho considerado intuitivamente como a reprodução de uma linha musical. No entanto, existe uma grande diferença entre as notas tomadas individualmente e as notas que formam linhas quando estão em conjunto, que tomadas singularmente tornam-se símbolos dos sons, e as linhas a qual formam conjuntamente se tornam um ícone da forma melódica. O mesmo autor complementa:

Os contornos que a escrita traça, no entanto, não existem senão a partir dela, porque os sons, em si, não produzem linhas. A rigor, a passagem de um som a outro não é um movimento, mas uma transformação. A notação, portanto, não se limita a reproduzir movimentos no espaço sonoro: ela cria a intuição desse espaço e desses movimentos. (MAMMI, 1980, p.25).

Em duas analogias preliminares o caráter icônico da notação moderna se baseia no correr do tempo que é representado no papel por um movimento de esquerda para direita e na oposição grave/agudo que é realizada graficamente pela oposição baixo/alto. E Mammi afirma: “essas correspondências são arbitrárias, e, portanto, simbólicas. Todavia, não são signos, mas apenas convenções que permitem a criação de um campo de representação” (1998-1999, p.25). O autor esclarece como um objeto pode possuir o caráter icônicos e simbólico por meio do seguinte exemplo:

“A cruz é símbolo quando representa o Cristianismo, mas se torna um ícone quando posta numa estrada para sinalizar um cruzamento” (1998-1999, p.24).

Para demonstrar a diferença de elementos significativos entre tablatura e notação moderna para violão utilizar-se-á uma tabela que foi baseado em Souto (2010).

Notação Musical em Tablatura			Notação Musical Convencional		
Códigos	Elementos significativos	Tipologia: icônica, indiciária, simbólica	Códigos	Elementos significativos	Tipologia: icônica, indiciária, simbólica
Linhas e números	Pontos	Ícônico	Signos melódicos da notação vocal	Notas musicais	Simbólico
Signos rítmicos da notação vocal	Ritmo	Simbólico	Signos rítmicos da notação vocal	Ritmo	Simbólico
Barras verticais	Compasso	Simbólico	Barras verticais	Compasso	Simbólico
Barras verticais acima e abaixo das linhas	Técnica: rasgueado	Indiciária	Setas para cima ou para baixo	Técnica: rasgueado	Indiciária
Pontos acima ou abaixo dos números	Técnica: execução com dedo indicador ou polegar.	Indiciária	Iniciais dos dedos de mão direita	Digitação de mão direita	Ícônico
Letras e números	Pontos	Indiciária	Notas musicais	Não apresenta	---
Desenhos	Digitação de mão esquerda	Ícônico	Não contém	Não apresenta	---
Não contém	Não apresenta	---	Armadura de clave	Tonalidade	Simbólico
Não contém	Não apresenta	---	Letras e desenhos	Variação de volume e ataque	Simbólico
Não contém	Não apresenta	---	Signos melódicos da notação vocal	Forma melódica	Simbólico
Ligaduras	Frase melódica	Indiciária	Ligaduras	Frase melódica	Indiciária
Pontos	Campanelas	Indiciária	Não contém	Não apresenta	----

Tabela 1: Elementos significativos da tablatura e da notação moderna (Souto, 2010), adaptada pelo autor



Segundo Souto (2010), o resultado da contraposição entre os elementos significativos, no caso da tablatura, resume-se a pontos, ritmo, compasso e técnica instrumental. Por um lado, a notação musical convencional moderna é constituída por notas musicais, ritmo, compasso, forma melódica, tonalidade e dinâmica. No entanto, essa observação não constitui uma generalização das características representacionais das notações às quais se refere, mas sim um resumo dos principais elementos encontrados com base na tabela apresentada. Por outro lado, outros elementos significativos podem ser encontrados tanto em um quanto em outro sistema de escrita, considerando que cada autor, ou transcritor em particular determina em maior ou menor grau os limites da notação musical.

## 2. TRANSCRIÇÃO

A Transcrição, de acordo com *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), refere-se à cópia de uma obra musical, usualmente com alguma mudança de notação, como por exemplo da tablatura para notação moderna. Transcrições são geralmente feitas a partir de manuscritos de música antiga (antes de 1800) e, portanto, envolve algum grau de trabalho editorial.

### 2.1 Perdas na transcrição

Este tópico discutirá as eventuais perdas que acontecem quando uma obra escrita em tablatura é transcrita para notação moderna.

Segundo Nogueira (2008):

Toda transcrição musical implica em uma perda, seja dos elementos cuja a codificação não existe nos outros conjuntos de signos para qual se pretende transcrever ou daquela cuja codificação não fora prevista na medida em que considerados contingentes e, portanto, sequer codificados em primeira estância (p.86).

Ao transcrever uma obra musical que envolve mudanças de notação, como no caso da tablatura para notação moderna, essas perdas comentadas pela autora se tornam visíveis. Por mais que permaneça o evento sonoro a ser realizado, os caminhos pelos quais o interprete realizará a música mudam, pois a nova notação não comporta a codificação necessária para instruí-lo à execução que reconstrua o resultado sonoro característico da obra, levando-o a tocar uma versão completamente distorcida, já que os recursos que descrevem com clareza a maneira que a música deve ser executada se perderam em meio a transcrição.

O que acontece em relação à notação moderna, segundo Mammi (1998-1999), é uma filtragem: a única referência musical que ela considera são os aspectos do evento sonoro, já as informações sobre a técnica instrumental ligadas à tablatura que influenciam na maneira de executar a música são consideradas contingentes e irrelevantes. Para melhor esclarecimento sobre esse assunto, o próximo tópico ilustrará essas perdas.

## 2.2 Transcrição: *Preludio, o Capríchio Arpeado* do compositor G. Sanz (1674)

Coloca-se em contraposição a transcrição feita por Nogueira (2008) para notação moderna da obra *Preludio, o Capríchio Arpeado* do compositor G. Sanz (1674) e versão original em tablatura. Essa é uma obra escrita no estilo ponteado, e pelos relatos do compositor, para tocar essa música, utilizava-se a afinação reentrante na quarta e quinta ordem como era de sua preferência:

[...] mas se alguém quiser pontear com primor e doçura e usar as *campanelas* que é o modo moderno com que agora se compõe, não ficam bem os bordões, mas apenas as cordas delgadas, tanto nas quartas, quanto na quinta [ordem] como mostra minha grande experiência. [...] (1674, p.1, das instruções)

Figura 10: *Preludio, o Capríchio Arpeado* do compositor G. Sanz 1674)



Figura 11: Transcrição de Nogueira (2008), *Preludio, o Capríchio Arpeado*, do compositor G. Sanz(1674)

Observa-se que os pontos colocados em cima das linhas na tablatura indicam o local do braço do instrumento que deve ser pressionado para obter o som desejado. Esses pontos foram substituídos na transcrição para notação convencional pelos próprios sons. Segundo Souto (2010), o que ocorre por parte dessa notação é uma valorização da altura das notas em detrimento da digitação. No tange que a filtragem, segundo Mammi (1998-1999), o elemento significativo digitação foi substituído pela altura e duração exatas das notas, elementos esses que são contingentes na tablatura pois são garantidos pela afinação.

A notação convencional transformou o aspecto visual dos pontos espalhados pela tablatura, para a forma que, segundo Mammi (1998-1999, p.25), “consideramos intuitivamente como uma reprodução de uma linha musical”.

O recurso idiomático *campanela*, resultado das ressonâncias das notas, na escrita são evidentes pelos pontos em que a tablatura indica serem tocados, e nesse caso, isso ainda é reforçado pelas linhas em forma de arco. Esse recurso, uma vez constituído na tablatura, torna-se um elemento significativo desse sistema de representação. No ato da transcrição para notação moderna, as *campanelas* acabam sendo excluídas, pois essa notação transforma os pontos espalhados na tablatura em notas musicas. Com isso, a evidência desse recurso técnico-idiomático acaba se perdendo, já que depende de outro tipo de codificação para que sejam evidenciadas (SOUTO, 2010).

Quanto ao transcritor, por ser o responsável pela seleção dos elementos considerados significativos ou irrelevantes, pode-se retomar o conceito de filtro, mencionado por Mammi (1998-1999), pois é necessária a consciência da funcionalidade da tablatura, para que, no momento da transcrição, seja possível adaptar os códigos para recuperar as informações transmitidas.

### 3. PROCEDIMENTOS DE TRANSCRIÇÃO

Este capítulo apresenta os procedimentos analíticos de mudança notacional, de tablatura para notação moderna. Utiliza-se como corpus o tratado *Poema Harmonico por el temple de la guitarra española Marizapalos*, de Francisco Guerau, mais precisamente o trecho que envolve os compassos 19 a 36.

Em relação aos procedimentos analíticos, utiliza-se: a letra “T” para indicar “transcrição”; a letra “C” para se referir à compasso; a letra “N” para indicar o número dos pontos da guitarra barroca; e numeração para indicar o compasso.

#### 3.1 Afinação convencional

A afinação utilizada por Guerau (1674) em sua guitarra barroca era a “afinação convencional” em que se usa bordões na quarta e quinta ordem. Nesse sentido, segundo Cardoso (2014) há pouca diferença de sonoridade da guitarra barroca na sua afinação comum em relação ao violão.

O trecho escolhido para a discussão sobre o processo de transcrição, considerando a afinação convencional, foram os compassos 19-36 da peça *Marizapalos*.

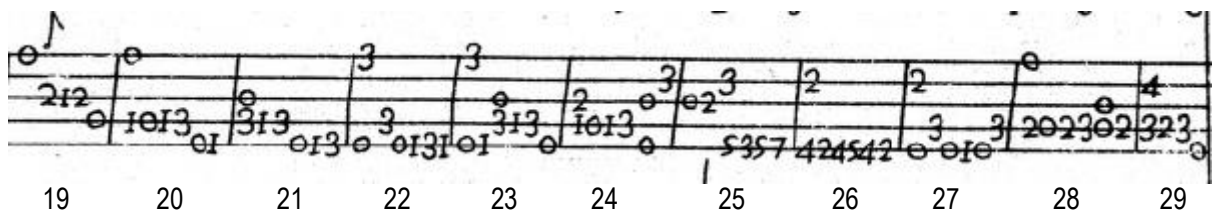


Figura 12: Tablatura, compassos de 19 a 29

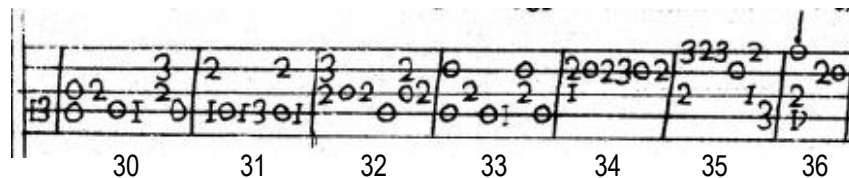


Figura 13 – Tablatura, compassos de 30 a 36

Percebe-se, nesses trechos, pontos representados por números dispostos em linhas, considerados segundo Mammi (1998) código icônico, que se referem

diretamente às ordens ou pares de cordas da Guitarra barroca. E a métrica geral é indicada apenas por uma colcheia.

No processo de análise da tablatura do C.19-36, nota-se que exige virtuosismo por parte do executante, ao observar a quantidade de pontos serem tocadas em colcheias. Nesse caso, como suscitado por Nogueira (2008), toca-se alternadamente polegar e indicador da mão direita. Essa técnica já apresentava altos níveis de virtuosismo desde o Séc. XVI.

No fragmento escolhido, o autor não escreveu nenhum dos sinais de ornamento ou articulação, tornando-se ideal para aplicação de recursos que são característicos da guitarra barroca. Segundo Nogueira (2008, p.08):

a notação é tudo o que resta do momento musical específico da composição da obra. Outras informações além daquelas codificadas pela notação podem ser incorporadas pela interpretação, *deduzidas de práticas análogas e contemporâneas*.

Partindo dessa afirmação, tenta-se, por meio da transcrição, incorporar informações e recomendações de ornamento, deduzindo-as a partir das práticas análogas e contemporâneas da guitarra barroca.

Guerau (1674), no prefácio do Tratado, apresenta algumas sugestões acerca da articulação dos pontos e recomendações de ornamentos. Outrossim, propõe instruções sobre técnica de mão direita e esquerda para uma melhor execução desses ornamentos. Das sugestões, apresenta: o *trino*, o *mordente*, o *extrasino*, e o *harpeado*. Segundo o autor, essas indicações são para tocar a guitarra com primor, fazendo com que a música soe bem, pois, para ele, esses efeitos são a alma da música:

Essas condições, e outras que eu vou ignorar, são para quem deseja tocar a guitarra com algum primor: e embora todas sejam necessárias para a boa ordem, o que é mais bonito e causa mais harmonia é a continuação do trinado, mordente, extrasino, e arpeado; que embora na verdade, se a música for boa, e você tocar, como o instrumento está afinado, ela soará bem: no entanto, usando aqueles efeitos, que são alma da música, você verá a diferença entre um e outro. Mas aquele que não os puder tocar com a continuação do trino mordaz e arpeado, não fique desanimado, nem se ofusque por isso; toque nos números sem os efeitos mencionados que isto não é uma regra inviolável, mas apenas aviso o melhor para o qual eu desejo executá-lo (tradução nossa).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Estas condiciones, y otras que yo ignoraré, pide la guitarra al que desea tocarla con algum primor: y aunque todas son necesarias pra el buen orden, lo que mas hermosea, y causa mas harmonia, es la continuacion del trino, mordente, extrasino, y harpeado; que aunque en la verdade, sila musica es buena, y la tocas à compàs, u el instrumento esta templado, sonará bien: no obstante, usando destes efectos, que son alma de la musica, verias la

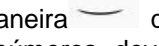
The image shows a musical score for guitar, measures 19 to 36. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It features various techniques such as slurs, ornaments, and specific fingerings indicated by numbers 0-4. The measures are labeled C.19 through C.36. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some unusual markings like '32' and '13' above notes in measures 25 and 30 respectively.

Figura 14: Transcrição T.1 dos compassos 19 a 36.

O elemento técnico idiomático da guitarra barroca que foi adicionado para construir essa transcrição, foi o *extrasino* (também conhecido como ligadura). Souto (2010, p.19) realça serem as ligaduras “[...] tratadas, à época, como articulação de ornamentação e profusamente utilizadas em virtude da dificuldade de execução vinculada à demonstração de virtuosismo instrumental. Provavelmente eram executadas sem o toque da mão direita”. Isso é corroborado por Nogueira (2008, p.107), que afirma: “A ligadura, inexistente na notação do século XVI, passa a ter significado de ornamento”. Butt (1990, p. 191) acrescenta, afirmando que:

As implicações das ligaduras na execução musical são de particular importância na interpretação da música. Elas podem estar relacionadas a elementos que parecem correr contra a métrica. Podem confirmar que tal agrupamento melódico é também ritmicamente importante.

Ainda na introdução do livro, Guerau (1674, p.4) suscita, também, alguns critérios para executar as ligaduras:

Você encontrará alguns números com uma linha curva abaixo ou acima dessa maneira  que se chama *extrasinos*, o que dá a entender que tais números devem ser executado com a mão esquerda, dando com direita golpes preciso na gorda, para que soe, e não mas. Exemplo: (~~235~~) destes quatro números você tem que ferir a corda com a mão direita só no primeiro número, e proferir os demais pisando

diferencia que uà de uno à outro. Mas el que no pudiere tañer con la continuacion del trino mordente, y harpead, no se desconsuelo, ni osusque por esso; toque los numeros sin los efectos dichosm que esto no es hazer ley inviolable, sino solo advertirler lo mejor al que deseare ejecutarlo.





nos traste que les correspondem com a esquerda. Soa bastante com muita graça e suavidade.

Na transcrição T.1, a primeira ligadura com função de ornamento aparece no segundo tempo do C.19, ligando as notas “Lá-Sol#-Lá”. A segunda ligadura também com essa função, apresenta-se no segundo tempo do C.20, ligando as notas “Dó-Ré”; e no terceiro tempo ligando as notas “Mi-Fá”. No C.21, aparece apenas no primeiro tempo, ligando as notas “Ré-Dó. Tyler (2011, p.18) considera essa maneira de usar a ligadura também com função de ornamento. Como a primeira nota da ligadura é a única que é atacada, ela é naturalmente mais forte do que as outras, o que pode resultar em alguns acentos rítmicos atraentes ao longo da passagem. E o autor explica:



:



*A ligadura também era considerado um ornamento. Ele foi anotado da mesma maneira como é hoje, com uma linha curva acima ou abaixo de duas ou mais notas em uma passagem [...] Slurs eram frequentemente usados para produzir alguns efeitos rítmicos bastante impressionantes. Como a primeira nota de uma ligadura é a única que é arrancada, ela é naturalmente mais forte do que as outras, o que pode resultar em alguns acentos rítmicos atraentes ao longo da passagem. (TYLER, 2011, p.18, tradução nossa).<sup>3</sup>*

No primeiro tempo do C.21, a transcrição adicionou outro ornamento à nota “Dó”, chamado *mordente* apresentado por Guerau, em seu prefácio:

Você também encontrará um C ao contrario , ou desta forma . Na Itália é chamado Mordente: isso é feito colocando o dedo em dois trastes, ou um após o número de pontos, conforme solicitado pelo ponto e com outro dedo você tem de ferir com mais agilidade, que em trino, a corda no traste que o número aponta, terminando o ponto nele.(GUERAU, 1694, tradução nossa)<sup>4</sup>


<sup>3</sup> “The slur was considered an ornament also. It was notated in the same manner as it is today, with a curved line above or below two or more notes in a passage [...] Slurs were often used to produce some rather striking rhythmic effects. As the first note of a slur is the only one that is plucked, it is naturally stronger than the others, which can result in some ear-catching rhythmic stresses throughout the passage.” (TYLER, 2011, p.18)

<sup>4</sup> “asimismo hallaràs una  alrevés, ò como, desta suerte , que en italia llama Mordente: este se executa poniendo el dedo conueniente dos trastes, ò uno nas atrás de do que el numero señala, segun lo pidiere el punto, y con otro deo se ha de herir con mas viueza, que en trino, la cuerda en el traste que el numero señala, rematando el punto en èl.”

Percebe-se que também há uma codificação análoga na notação moderna para indicar o *mordente*. Nota-se desta maneira:  para mordente ascendente, e  para mordente descendente.

Sobre o *trino* Guerau comenta:

Você também vai encontrar uma pequena linha, com dois pontos, tal sorte, que na Itália eles apontam com um T, e dois pontinhos, chamado trino, ligado que é tocado com a mão esquerda, colocando o dedo rente ao traste que o número aponta, e com o outro dedo da mesma mão ferindo a corda, com dois trastes sem parar, ou mais um à frente, de acordo com o ponto. (GUERAU, 1694, tradução nossa)<sup>5</sup>

Esse ornamento, na notação moderna, tem um símbolo equivalente , e foi adicionado no primeiro tempo do C.36, sugerindo que a nota “Dó” seja executada com ele.


Guerau (1674), em suas composições utiliza com frequência esses ornamentos, muitas vezes fazendo combinações entre eles no mesmo compasso. Partindo disso, a transcrição T1 adotou esse critério no C.36.



Figura 15 - Transcrição T1, do compasso 36

No que tange a mudança de códigos da tablatura na transcrição para notação moderna, Souto (2010, p.31) comenta:

Os pontos ou letras colocadas sobre as linhas utilizados pelas tablaturas para indicar o local no braço do instrumento que deve ser pressionado para a obtenção do som desejado, é substituído na escrita convencional pelos próprios sons. Ou seja, as notas musicais. Isto significa que ocorre uma valorização da altura das notas em detrimento da digitação.

<sup>5</sup> “hallaràs tambien una raya pequeña, con dos puntillos, desta suerte,  que en Italia señalan con una T , y dos puntillos , se chama, trino, ò aleado, que se executa con la mano izquierda, poniendo el dedo conuniente en el traste que el numero señala, y con otro dedo de la misma mano hiriendo la cuerda, sin pàrar, dos trastes, ò uno mas adelante, segun lo pidiere el punto.” (GUERAU, 1694)

Ou seja, na notação moderna permanece o evento sonoro a ser realizado, porém todas as indicações de casa, corda e dedo da mão esquerda que são características da tablatura se perdem na transcrição para nova notação, o que necessitará de outros códigos para evidenciar a digitação.

Partindo da consideração de Mammi (1998, p.23), “na tradição ocidental, cada geração, e quase cada autor e cada obra redefinem os limites e as estruturas da notação”, o elemento significativo “digitação” é possível recuperar. Não se muda a indicação da tablatura do lugar em que deve ser executado o trecho. Na transcrição, utiliza-se pequenos círculos<sup>6</sup> numerados abaixo das notas para designar a corda do violão, e números arábicos acima das notas para indicar o dedo da mão esquerda que deve ser usado. O que acontece é uma transformação do código icônico da tablatura para o código simbólico na notação moderna.

No caso das notações em tablatura, o ritmo estipulado pelos códigos da notação vocal dispostos sobre os pontos (casas) indica a métrica geral das passagens, porém não especifica as diferentes durações entre duas ou mais vozes. Torna-se um erro recorrente em transcrições contemporâneas de obras escritas originalmente em tablaturas, usar uma mesma figura rítmica para toda uma passagem polifônica, ignorando o fato de que essa notação oferece apenas um “rascunho” daquela que será a realização musical integral da passagem (CAMARGO, 2015, p.115).

Na dissertação de mestrado de Marc Southard sobre Sixteenth-Century Lute techniques, o autor apresenta diversas passagens de textos originais de autores do século XVI sobre técnicas do alaúde barroco. Pode-se aproveitar as passagens em que se discute a técnica da utilização da mão esquerda no instrumento, particularmente no tocante à duração das notas:

[...] tenha cuidado, ao tocar, sempre mantenha as notas com teu dedo ou dedos na escala do instrumento até que encontres outra nota que te obrigue a abandonar a anterior, e assim por diante, porque isso é muito importante e nem todos compreendem.

Capirola, Gombosi, p. XCI (tradução do autor) (SOUTHARD, 1976)

[...] quando tiverdes pisado uma formação, não debes levantar os dedos das letras (da tablatura, referindo-se à tablatura francesa) mas, ao invés disso, mantenha-os nas letras enquanto o som dure, a não ser que seja necessário levantar o dedo para uma coloratura. Isso acontece para que as vozes não sejam interrompidas, mas que a elas

---

<sup>6</sup> Esses recursos já existiam, e são comumente utilizados em partituras para violão.

seja permitido soar completamente. Isto é especialmente importante no baixo [...]  
 Waisel/Smith, p.58 (tradução do Autor) (SOUtHARD,1976)  
 “Em geral tome isto como regra: os dedos não devem deixar as cordas sem que haja necessidade.”  
 Besard/Dowland, fol. C (tradução do Autor) (SOUtHARD,1976)

Quanto à duração das notas, aproveita-se, na transcrição, a regra que cada ponto pressionado deve ser sustentado pelo maior intervalo de tempo possível, ou até que ele seja pedido em outro ponto. Com isso, a notação moderna consegue evidenciar a linha melódica que é formada no baixo, que até então estava implícita na tablatura.

Alguns pontos distribuídos na terceira e na quarta linha da tablatura são transportados na transcrição para a sexta ordem do violão. Para fazer essa mudança, adota-se o critério alicerçado em Cardoso (2014), em que o autor propõe ferramentas para fazer uma leitura direta da tablatura para ser desempenhado no violão, sem necessariamente fazer uma transcrição: “[...] desenvolvida por mim junto à profa. Dra. Gisela Nogueira no período de graduação (2010), é o uso da sexta corda do violão para conduzir vozes que teoricamente se dirigem ao grave” (p.58).

Dos pontos que estavam distribuídos na terceira ordem e foram transportados para sexta corda, usa-se o exemplo do C. 23-24 para demonstrar funcionalidade do critério.

Na tablatura, o C.23 inicia-se com o “3” na quinta ordem, e o ponto que o sucede na voz inferior é um “0”, devendo ser tocado na terceira ordem na guitarra barroca. No compasso seguinte, ainda na mesma ordem, o próximo ponto é um “2”, em seguida, retorna-se ao ponto “0”, finalizando o compasso com o “3”, na quarta ordem. Assim, encontra-se como a resultante sonora do procedimento da tablatura a sequência (Sol-Lá-Sol-Fá), que teve início no segundo tempo do C.23, são vozes que estão se dirigindo ao grave, e na transcrição leva-se em consideração os critérios de Cardoso (2014). Sendo assim, propõe-se que a nota “Lá” seja tocada na quinta corda, e as notas “Sol-Fá” na sexta corda. Como resultado, essa melodia descendente tem seu valor realçado. Nesse caso, não há perdas, uma vez que a transcrição preserva a altura e as indicações das notas no lugar em que elas devem ser tocadas. Entretanto, há ganhos, pois essa sequência é levada para ser realizada na sexta corda, aparecendo como uma terceira voz.

Por outro lado, no compasso C. 26, a tablatura indica que o ponto “2” deve ser tocado na quarta ordem, no entanto, levando em consideração o mesmo critério descrito acima, a nota “Mi” coloca-se na sexta corda, alcançado pela linha melódica descendente tendo início no segundo tempo do C. 23. Esclarece-se, nessa análise, o uso do termo “nota”, sendo utilizado como a resultante sonora do procedimento da tablatura em que sugere o ponto onde a corda deve ser pressionada. Isso se faz necessário pela mudança de código realizada nesta pesquisa. Nesse caso, não preservamos a corda em que esse ponto deveria ser tocado (na quarta corda), em compensação, o “MI” executado com a corda solta na sexta ordem ganha mais ressonância. Com essa mudança, opta-se por alterar o “F#” disposto na primeira corda, ponto dois na tablatura, em virtude de facilitar a execução e, também, propor mais ressonância para o C.26 com a possibilidade de manter presos os dedos 1 e 4 ao longo do C.26. A transcrição poderia ter preservado o “MI” na quarta corda para ser tocado junto ao “MI” corda solta da sexta ordem, porém dificultaria a execução desse trecho, e não teria muita diferença de sonoridade, além de, também, dificultar a mencionada ressonância.

Como proposta de execução (mas não codificada na transcrição), nos compassos em que aparecem três vozes que devem ser tocadas ao mesmo tempo, este trabalho apresenta como sugestão de execução da mão direita. a mesma que Guerau (1674) aconselha no seu prefácio, evidenciando que estas devem ser tocadas arpejadas: a primeira nota com o polegar, a segunda com o indicador, e a terceira com o dedo médio.

Também te advirto, que nos pontos que tiverem três números, se acostume a tocá-los arpejados, o qual tocarias ferindo primeiro a corda que se toca com o polegar, imediatamente em seguida com o indicador, e também imediatamente em seguida com o médio; de modo, que não te detenhas no ponto mais tempo do que vale, para pular para o próximo compasso. (GUERAU, 1694, tradução nossa)<sup>7</sup>

Em conformidade com Souto (2010), a mudança da escrita musical de tablatura para a notação convencional implica na preservação apenas dos elementos ritmo e compasso, na valorização da altura das notas musicais, e na exclusão da digitação.

---

<sup>7</sup> “tambien te advierto, que en los puntos que tuvieren tres numeros, te acostumbres à tocalos harpeados, lo qual executarias hiriendo primeiro con el pulgar la cuerda que le toca, luego con el inddice, y despues con el largo; de modo, que no te detengas en el punto mas de lo que valiere, y saltes al compàs.” (GUERAU, 1694, p.xx)

Isso exclui, portanto, todo detalhamento da execução musical e, juntamente com ele, toda a linguagem instrumental revelada pela escrita em tablatura decorrente de seu caráter indiciário e icônico que desaparece em decorrência de procedimentos de transcrição. Partindo dessa consideração, a transcrição T.1, prevê que esses detalhamentos são importantes e reincorporam na notação moderna por meio de códigos simbólicos. Sendo assim, foi possível recuperar aspectos do evento sonoro e recursos de execução que são característicos da guitarra barroca. O interprete que se valer desses fundamentos para construir sua proposta de interpretação, desenvolverá um sentido musical de acordo com a prática da época, e se manterá fiel à proposta musical do compositor.

### 3.2 Transcrição levando em consideração a afinação semi-reentrante na quarta ordem.

Neste ponto, toma-se por base a guitarra barroca que usa a afinação semi-reentrante, para fazer a segunda transcrição do mesmo trecho do compasso 19-36.

Essa afinação mescla a presença do baixo na quarta ordem e a afinação-reentrante na quinta ordem, o que possibilitará outros resultados sonoros, diferentes dos propostos na primeira transcrição, como por exemplo, a execução das *campanelas* que são característica única dos instrumentos que utilizam esse tipo de afinação. Por mais que as músicas desse compositor não fossem escritas para esse tipo de afinação, o contexto da prática musical em que as obras dele estão inseridas permite essa alteração.

Segundo Cardoso (2014, p. 61), a maioria dos intérpretes de guitarra barroca adotam a afinação semi-reentrante em recitais solos e para acompanhamento de música de câmara, justamente pelas inúmeras possibilidades de técnicas instrumentais e riquezas de timbres as quais essa mescla de encordoamentos proporciona.

O instrumento musical para o qual se destina a transcrição também funciona como filtro, selecionando os aspectos do evento sonoro que são compatíveis com suas características técnico - idiomáticas, e aqueles que não lhe são próprios, acabam sendo excluídos (SOUTO, 2010, p.47). O violão não possui a afinação-reentrante, pois utiliza baixos na quarta, quinta e sexta ordem em sua encordatura. Por este motivo, os pontos que estão distribuídos na quinta linha da tablatura, que fazem referência a

quinta ordem da guitarra barroca, serão transpostos para suas respectivas oitavas abaixo na notação moderna. Mesmo com essa alteração, acredita-se que seja possível resgatar, nessa transcrição, alguns aspectos do evento sonoro, como, por exemplo, as *campanelas*.

Para construir a próxima transcrição, o elemento técnico idiomático adicionado foi a *campanela*. Segundo Nogueira (2008, p.110):

Outro ornamento, não sinalizado como tal em nenhuma das fontes mencionadas, porém, com característica única da linguagem instrumental das cordas dedilhadas daquele período é denominado *campanela*. Trata-se de característica sonora de instrumentos que incluem em sua *encordatura* os chamados tons reentrantes, ou ainda, afinação reentrante.

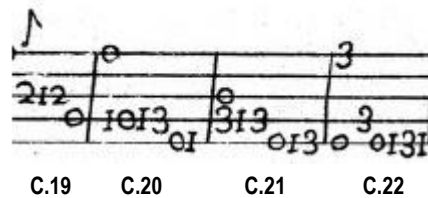


Figura 16: Tablatura-1, compassos 19 a 22

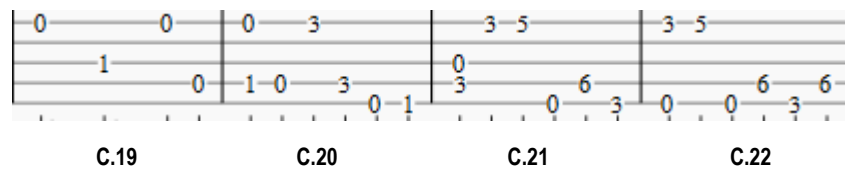


Figura 17: Tablatura-2, compassos, 19 a 22

Para exemplificar como seriam executadas as *campanelas* na guitarra barroca utilizando a afinação semi-reentrante na quinta ordem, esse trabalho irá contrapor a tablatura original identificada na ilustração como “tablatura-1”, e a tablatura construída por essa pesquisa, identificada como “tablatura-2” para facilitar a compreensão. Na “Tablatura-1”, no segundo tempo do C.19, encontra-se o número 2 que deve ser tocado na terceira ordem da guitarra barroca, no entanto, ao adicionar a semi-reentrante na quinta ordem, esse mesmo número pode ser tocado na quinta ordem como mostra a “tablatura-2”. Ainda no mesmo compasso, na metade do segundo tempo, o “N. 1” permanece na primeira casa da terceira linha em ambas as tablaturas. O “N.2” do terceiro tempo pode seguir o mesmo critério do “N.2” do segundo. Continuando a busca pelas *campanelas*, no segundo tempo do C.20, sugere-se apenas uma mudança: que o “N.1” indicado na segunda linha “tablatura-1” seja

colocado na quinta linha tablatura-2. No C.21, o “N.1” que se encontra na metade do primeiro tempo na segunda linha, pode ser disposto na quinta linha. Propõe-se que o “N.3” do segundo tempo, que está na segunda linha, também seja transposto para quinta linha. A seguir, a próximo ponto “0”, aconselha-se que seja pinçada na primeira ordem, o ponto “1” na segunda linha na tablatura-1 torna-se ponto 6 na tablatura-2, e o ponto “3” continua na primeira ordem. Com essa modificação, é possível evidenciar as *campanelas* na guitarra barroca que se dispõem da afinação semi-reentrante.

Com isso, ao tentar recuperar esse elemento idiomático, utilizando o mesmo critério de execução ao violão, evidenciam-se perdas na ressonância resultante da disposição intervalar característica dessa afinação, dando lugar as respectivas oitavas abaixo, como mostra a transcrição subsequente:

The image shows a musical score for guitar, measures 19 to 22. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C.19: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), D5 (finger 5), E5 (finger 1), F#5 (finger 2), G5 (finger 3), A5 (finger 4), B5 (finger 5), C6 (finger 1). C.20: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), D5 (finger 5), E5 (finger 1), F#5 (finger 2), G5 (finger 3), A5 (finger 4), B5 (finger 5), C6 (finger 1). C.21: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), D5 (finger 5), E5 (finger 1), F#5 (finger 2), G5 (finger 3), A5 (finger 4), B5 (finger 5), C6 (finger 1). C.22: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 3), C5 (finger 4), D5 (finger 5), E5 (finger 1), F#5 (finger 2), G5 (finger 3), A5 (finger 4), B5 (finger 5), C6 (finger 1). The score includes various fingerings and tablature notations.

Figura 18: Transcrição T.2 dos compassos 19 a 22

Outrossim, para indicar que as notas deveriam ser sustentadas pelo maior intervalo de tempo possível, para evidenciar as *campanelas*, as durações de algumas notas foram alteradas, por exemplo, no início do C. 19 a nota “Lá” do primeiro e segundo tempo que deveria ser escrita em colcheia foi substituída por mínimas. Esse poderia ser um critério a ser considerado para evidenciar as *campanelas*, no entanto, para ser mais eficaz, as durações de todas teriam de ser mudadas, o que resultaria ao interprete entender a passagem como vozes independentes, e a escrita ficaria muito confusa em relação à condução das vozes, como indica a transcrição T.2.

Para a não ocorrência de perdas da disposição intervalar característica das *campanelas*, usa-se o critério suscitado por Cardoso (2014, p.57):

Sobre este trecho ao violão moderno com afinação convencional, o efeito *campanela* poderia ser atingido mudando totalmente a digitação do trecho, no tipo de digitação atualmente chamada de *cross-string*, mas com isso o contato com a tablatura se perderia propõe-se uma tradução idiomática entre os instrumentos de cordas dedilhadas.



Partindo disso, traduz-se para o violão a linguagem instrumental da guitarra barroca que utiliza a afinação semi-reentrante, mudando as cordas usadas para executar as *campanelas*, seguindo o mesmo princípio: alternando entre cordas presas e cordas soltas.

Tyler (2011) utiliza um código representado somente por uma ligadura sobre as notas para indicar as *campanelas*. Esta pesquisa opta, também, por criar um código simbólico e icônico (MAMMI, 1998) para representar e indicar o momento que as *campanelas* devem ser executadas, porém com uma representação que evidencie o momento de início e término desse recurso, estabelecido a seguir:



Quando aparecer esse símbolo em passagens melódicas, cada nota deve ser sustentada pelo maior intervalo de tempo possível, criando ressonância entre elas. A letra será colocada em cima da primeira nota que dará início as *campanelas*, e o arco que a sucede é para indicar o prolongamento das notas que se encontram abaixo.

Esse critério é fundamentado em Costa (2012, p.50), a diferença é que o autor, em suas transcrições, evidencia as *campanelas* utilizando ligaduras na cabeça da nota em direção a nota seguinte, criando um certo legato entre elas. Para diferenciar a notação das ligaduras de mão esquerda o autor utiliza linhas tracejadas. Não obstante, esse trabalhou opta por utilizar ligaduras longas acima das notas para indicar todo trecho que as *campanelas* devem ser executadas, e mantém a notação normal das ligaduras de mão esquerda.

Segundo Souto (2010, p.42), “considerando as *campanelas* como sendo o efeito resultante da ressonância de notas sustentadas em ordens diferentes de cordas, elas se tornam evidentes na escrita em tablatura”. Partindo disso, sem o símbolo proposto por esse trabalho para evidenciar as *campanelas* podem ocorrer perdas, pois a transcrição para notação moderna transforma o aspecto visual espalhado dos pontos distribuídos na tablatura para a forma de um desenho que “consideramos intuitivamente como a reprodução de uma linha musical.”(MAMMI, 1998, p. 25), ocorrendo uma transformação de um código indiciário no caso da tablatura para um código icônico.

The image shows a musical score for guitar, measures 19 to 36. The score is written on three staves. Each measure is labeled with a measure number (C.19 to C.36). Above the notes, Arabic numerals (1, 2, 3, 4) indicate fingerings for the left hand. Below the notes, numbers inside circles (1, 2, 3, 4) indicate the string to be played. The score includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 19: Transcrição T.3 dos compassos 19 a 36

Em relação aos ganhos da transcrição acima, adota-se uma proposta de digitação que viabiliza reconstruir o resultado sonoro das *campanelas*. O critério para digitação foi o mesmo que da transcrição T.1: números arábicos acima das notas para indicar o dedo da mão esquerda, e números dentro de círculos abaixo das notas para indicar a corda do instrumento.

No C.19, a *campanela* inicia-se na nota “Lá” do segundo tempo, devendo ser tocada com o dedo 1 da mão esquerda. A próxima nota “Sol#”, com o dedo 4 na quarta corda. A nota “Si” da metade do terceiro tempo deve ser executado na segunda corda. Continuando no C.20, a nota “Dó” deve ser tocada na terceira corda com o quarto dedo. A nota seguinte “Si” com corda solta, retornando ao “Dó” na terceira corda. O “Ré” na segunda corda, finalizando com duas notas ligadas no terceiro tempo “Mi-Fá”. As *campanelas* também aparecem nos C. 21, 22, 23, 24, 26, 27, 30.

Outro ponto importante a se discutir, é sobre articulação das *campanelas*, cuja execução é feita pelos dedos da mão direita. Esses ornamentos eram executados entre a primeira, a segunda, a terceira e a quinta ordem, logo as notas que se encontram na quinta corda eram executadas com o polegar, o que gerava uma acentuação natural por parte desse dedo. E Souto (2010, p.63) afirma que “pelo fato de o dedo polegar ser naturalmente maior do que o indicador, o som produzido alternará notas fortes e fracas”.

Por esse motivo, a transcrição acima ganhou outro código simbólico para indicar as notas que devem ser tocadas com o polegar, em virtude de criar uma articulação aproximada da guitarra barroca, cuja afinação semi-reentrante. A saber:



Na notação moderna para violão, já existe um código cristalizado para indicar o polegar: a letra “P”, no entanto, ele é apenas utilizado como sugestão de dedilhado. O código criado por esse trabalho, não é apenas uma sugestão, e sim um elemento que se torna necessário para a reconstrução da articulação do resultado sonoro das *campanelas*. Esse símbolo foi adicionado em cordas e em passagens melódicas que usualmente não seria executado com o polegar no violão.

No que tange os pontos que estavam distribuídos na quarta linha da tablatura, a transcrição T.3 optou por manter a linha melódica que é criada pelo único bordão dessa afinação encontrado na quarta ordem, como se pode observa nos C. 31- 34.

No entanto, apresenta-se outro critério em relação à condução das vozes do bordão da quarta ordem: a sexta corda do violão, por ser a mais grave, realçará o valor da linha melódica que se encontra na quarta ordem da guitarra barroca.

Partindo disso, alvitra-se mais duas possibilidades de transcrição para os compassos 31-34. A primeira, utilizando a sexta corda afinada em “Mi”, m que apenas os C. 31 e 32 poderão ser executados. Nesse caso, o “Mi” do primeiro e terceiro tempo do C.31, o “Fá” e o “Mi” do C.32, como mostra a transcrição abaixo:

Figura 20: Transcrição T.4 dos compassos 31 a 34

A nota mais grave da sexta corda é o próprio “Mi”, por esse motivo as notas “Ré” que se encontram na linha melódica dos baixos dos C. 33 e 34, não podem ser executadas na sexta corda. Todavia, mesmo com esse impasse não há perdas no que tange à condução das vozes.

A segunda possibilidade seria afinar a sexta corda em “Ré”, com isso aumentaria a tessitura do instrumento. Com a sexta corda afinada em “Ré”, todas as notas que se encontram na quarta ordem agora podem ser executadas na sexta, como mostra a afinação adiante:

Figura 21: Transcrição T.5 dos compassos 31 a 34

A transcrição T.3 optou por utilizar a sexta corda afinada em “Mi”, como mostra os C.26-27. Dessa forma, a passagem melódica desses compassos ganhou mais ressonância e tornou a execução mais idiomática, sem grandes dificuldades técnicas.

### 3.3 Transcrição levando em consideração a afinação reentrante na quarta e quinta ordem

Neste tópico, pondera-se sobre os compassos 19-36, agora levando em consideração a guitarra barroca que usa a afinação reentrante. Essa afinação é marcada pela ausência dos baixos, com isso, apresentam-se mais possibilidades para executar as *campanelas*.

A título de exemplificação, descreve-se como seriam executados os compassos 19-22 na guitarra barroca com a afinação reentrante, comparando a tablatura original e a tablatura proposta por esse trabalho, para facilitar a compreensão.

Figura 22: Tablatura-1, compassos 19 a 22

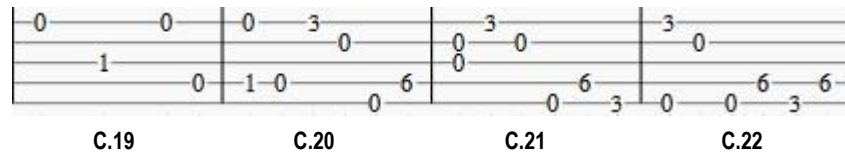


Figura 23: Tablatura-3, compassos 19 a 22

Na “tablatura-1”, no segundo tempo do C.19, encontra-se o número 2 que deve ser tocado na terceira ordem da guitarra barroca, no entanto, esse mesmo número pode ser tocado na quinta ordem como mostra a “tablatura-3”. Ainda no mesmo compasso, na metade do segundo tempo, o “N. 1” permanece na primeira casa da terceira ordem em ambas as tablaturas. O “N.2” do terceiro tempo pode seguir o mesmo critério do “N.2” do segundo. No C.20, da tablatura-1 sugere-se a mudança a partir do segundo tempo, que o ponto “1” seja tocado na quinta ordem agora ponto “3”. O próximo ponto “3” da segunda linha seja executado na quarta ordem ponto “0”. No terceiro tempo, o ponto “0” na primeira linha em ambas as tablaturas, e o ponto “1” na “tablatura- 1” agora alvitra-se que seja tocado na segunda ordem ponto “6” na tablatura-3. No C.21, propõe-se que o ponto “3” do primeiro tempo que se encontra na segunda linha seja tocado na quarta ordem ponto “0”. O próximo ponto “1” aconselha-se que seja tocado na quinta ordem ponto 3. No segundo tempo, o ponto “3” na segunda linha continua na quarta corda ponto “0”. Ainda no mesmo compasso, ponto “0” da primeira linha permanece no mesmo lugar em ambas as tablaturas. No terceiro tempo, o ponto “1” da primeira linha deve ser tocado na segunda ordem ponto 6, como mostra a tablatura-3. O próximo ponto “3” da segunda linha da tablatura-1 permanece no ponto “0” da quarta linha da tablatura-3. No C.22, a alteração começa a partir da metade do primeiro tempo, sugere-se que o ponto “3” da segunda linha da tablatura-1 seja tocado no ponto “0” da tablatura-3. No segundo tempo, sugere-se o ponto “0” da primeira linha continue no mesmo lugar. O próximo ponto “1” da primeira linha passa a ser executado na segunda ordem ponto 6. No terceiro tempo, o ponto “3” da primeira linha sugere-se que se altere. E o próximo ponto “1” da “tablatura-1” continua na segunda na segunda linha no ponto 6 da tablatura-3.

Com essa mudança, percebe-se que há uma grande facilidade na hora da execução, devido ao número de cordas soltas, e apenas os dedos 1 e 4 da mão esquerda podem ser utilizados para auxiliar as passagens melódicas. O dedo 1 pressionando o ponto 3 da quinta linha, e dedo 4 no ponto 6 da segunda linha.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. Each staff contains measures labeled from C.19 to C.36. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (numbers 1-4) written above or below the notes. Some measures feature a 'C' symbol above the staff, indicating a specific technique or ornament. The score is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Figura 24: Transcrição T6, compassos 19 a 36

Em relação à disposição intervalar da *campanela* da afinação reentrante quando transcrita para o violão, Souto (2010, p.47) comenta:

Considerando a afinação reentrante na quarta e quinta ordens de cordas, se executada em instrumento moderno, as notas agudas em tais pares de cordas desaparecerão, dando lugar às suas correspondentes oitava abaixo. Conseqüentemente toda a ressonância resultante da disposição intervalar característica deste tipo de afinação desaparecerá no momento da execução, mesmo que tenham sido previstas e codificadas pela transcrição.

Para a não ocorrência de perdas dessa disposição intervalar, utiliza-se o mesmo critério da transcrição T.3, acrescido da alteração das cordas utilizadas, a fim de preservar o efeito das *campanelas*. A afinação reentrante cria maiores possibilidades de execução desse recurso, fato refletido na transcrição T.6, a qual agregou um número bem maior delas sob o preço de uma digitação bem mais difícil para executar ao violão.

As *campanelas* foram adicionadas nos C. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33 e 34. O critério usado para colocar as indicações desses ornamentos foi dividi-las em sentidos melódicas, como uma forma de respiração entre cada frase.

Na transcrição T.3, a disposição intervalar característica das *campanelas*, foi possível recuperar, usando como critério: na execução ao violão, mudar as cordas respectivas das ordens usadas para execução na guitarra barroca.

Em relação às perdas, a facilidade de execução das *campanelas*, quando tocadas na guitarra barroca, perdeu-se na transcrição em algumas ocasiões. Passagem melódicas que eram executadas com cordas soltas e apenas 1 ou 2 dedos para auxiliar, foram substituídas por longas aberturas de mão esquerda, o que dificulta a execução, conforme apresenta a figura abaixo:

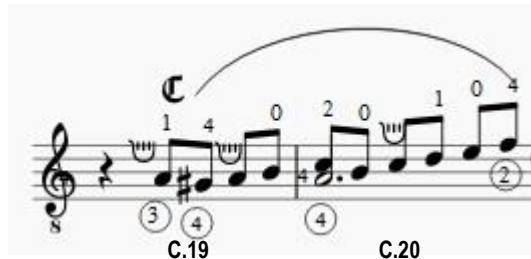


Figura 25: Abertura da mão esquerda, C.19-20

Por exemplo, pode-se citar o C.20: a transcrição sugere, no primeiro tempo, que a nota “Lá” seja tocada na quarta corda com o dedo 4 da mão esquerda, e a nota “Dó” na terceira corda com o dedo 2. A próxima nota “Si” executada com corda solta na segunda ordem do violão. No segundo tempo, a nota “Dó” permanece na terceira corda. Em seguida, a nota “Ré” propõe-se que seja na segunda corda com o dedo 1. No terceiro tempo, aconselha-se que a nota “Mi” seja tocada com a corda solta. E a nota “Fá”, na segunda corda com dedo 4. Para criar o efeito das *campanelas*, os dedos da mão esquerda tem que sustentar as notas pelo maior intervalo de tempo possível, no caso desse exemplo, isso se torna tecnicamente difícil. Todavia, o papel das *campanelas*, além de criar uma maior ressonância para os instrumentos de cordas dedilhadas do século VXII, é facilitar a execução.

Na transcrição T.6, também foi possível recuperar a articulação das *campanelas*, no tange ao dedilhado de mão direita, por meio do código simbólico proposto por esse trabalho, assinalando quais notas eram executadas com o polegar.

### 3.4 Proposta de transcrição

Nas discussões anteriores, percebe-se que o violão consegue recuperar vários recursos técnicos idiomáticos de ambas as afinações da guitarra barroca. No entanto, constata-se que também que é possível prever perdas e encontrar uma forma de recuperá-las na transcrição.

O violão por sua vez, possui elementos significativos próprios que podem auxiliar a reconstruir a prática da época, não apenas transcrevendo cada uma das afinações de forma unitária. Por esse motivo, propõe-se agora uma transcrição que leva em consideração características das três afinações da guitarra barroca, criando um diálogo entre cada uma delas.

Figura 26: Transcrição T.7 dos compassos 19 a 36

Um ponto importante a ser observado nessa transcrição, é sobre a linha melódica dos baixos. Na afinação semi-reentrante em algumas ocasiões tem-se a linha melódica dos baixos na quarta ordem, todavia quando transcritas para o violão a condução dessas vozes se torna difícil de executar com a mão esquerda, ainda mais quando acompanhadas com as *campanelas*. Adota-se como critério usar a sexta corda do violão para assessorar condução das vozes, mesmo com essa mudança em alguns momentos da música ainda a execução ainda continua difícil como por exemplo os C.24 e 25 da transcrição T.3.

Em relação a afinação reentrante, na transcrição T.6 para o violão, não foi adicionado nenhuma linha melódica no baixo, já que essa afinação se caracteriza pela ausência deles. A condução das vozes na transcrição que tem como parâmetro a afinação convencional é a mais efetiva, pois também emprega a quinta corda para ajudar na condução das vozes dos baixos. Sendo assim, a quarta, a quinta, e a sexta cordas são utilizadas para ajudar nessa condução. Porém, as *campanelas* não são



usadas nessa transcrição, visto que essa afinação não se apropria dessa prática, pois são características únicas da afinação reentrante.

Como o objetivo agora é propor um diálogo entre as práticas e o violão é habilitado a ambas as características, a transcrição T.7 é muito efetiva. No C.20 aparece a primeira *campanela*. Acompanhada por um “Lá” na linha melódica do “Dó” baixo, tocado com a corda solta na quinta corda. No C.21, tem-se o “Sol” na linha do baixo, acompanhado por outra *campanela*. Já no C.22, agora apresenta-se um “Dó” que deve ser tocado na quinta corda com o dedo 1 da mão esquerda, em seguida encontra-se outra *campanela*. Agora no C.23, no primeiro tempo o “Dó” continua na voz do baixo executado ainda com o dedo 1 na quinta corda. Em seguida, no segundo tempo ainda na voz do baixo, aparece o “Sol” que deve ser tocado na quarta corda com o dedo 2 da mão esquerda, acompanhados também por *campanelas*.

Chama atenção nesse exemplo, a facilidade de execução. Quanto à mão esquerda, da melodia dos baixos junto às *campanelas*, pode-se observar a facilidade por meio da digitação dos C. 20, 21, 22 e 23, em que a mão esquerda fica praticamente parada, não desempenhando nenhum salto entre as casas e sem longas aberturas.

É possível distinguir, por meio da indicação do toque do polegar da mão direita, o momento que se usa característica da *campanela* da afinação reentrante ou semi-reentrante. Por exemplo o C.27, a transcrição indica que as notas “Ré” da metade do primeiro, e da metade do terceiro tempo devem ser tocadas com o polegar, que é uma característica da afinação reentrante, pois esses “Ré” são tocados na quarta ordem da guitarra barroca.

Já no C.29, apresenta-se característica da afinação semi-reentrantena, no primeiro tempo na linha melódica do baixo tem-se um “Fá#”, que deve ser executado na quarta corda. Em seguida, na metade do primeiro tempo aparece a nota “Dó#”, que é tocada na quinta corda da guitarra barroca, por isso na transcrição assinalou-se que ela fosse executada com o polegar. Além de se preocupar em recuperar recurso técnico idiomático *campanela*, a transcrição propõe uma digitação que viabiliza a facilidade de execução.

No C.24 e C.25, encontra-se característica da transcrição que levou em consideração a afinação convencional, porém oitavando o grave como suscitado por Cardoso (2014). A linhas melódica do baixo são executadas entre a quarta e sexta corda.

Ligaduras com função de ornamentos também são incorporadas. No compasso 24, a nota “Dó” deve ser executada com o ordenamento mordente. No segundo tempo do mesmo segundo compasso, foi adicionado a ligadura com função de ornamento, nas notas “Dó-Ré”, e no terceiro tempo na linha melódica do baixo. No C.36, no primeiro tempo foi adicionado na nota “Dó” o ornamento *trino*. No segundo tempo na nota “Mi”, foi adicionado o ornamento mordente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, cujo objeto era a transcrição de tablatura para notação convencional, possuía como o objetivo geral a transcrição comentada dos compassos 19-36 da obra *Marizapalos* contida no tratado *Poema Harmonico por el temple de la guitarra española*, do compositor Francisco Guerau. Como objetivos específicos, propôs-se: identificar os elementos idiomáticos encontrados nas obras dos tratados de guitarra barroca, descrever as perdas e ganhos identificados na mudança de transcrição e analisar a possibilidade de recuperar os recursos idiomáticos da guitarra barroca.

Ao longo desse processo, em que foi discutido a transcrição musical envolvendo mudança da tablatura para notação moderna, observou-se a ocorrência de perdas que influenciam no significado musical. Nesse sentido, criou-se procedimentos de transcrição que pudessem suprir essas perdas, oferecendo novas possibilidades de códigos não existentes na notação moderna, como a criação de um código simbólico e icônico para evidenciar as *campanelas*. Também foram utilizados códigos já cristalizados na notação moderna para violão, para indicar a corda do instrumento em que devem ser executadas as notas, propondo uma digitação que visa reconstruir um resultado sonoro aproximado das guitarras barrocas.

Acredita-se que nessas transcrições foi possível prever algumas perdas discutidas ao longo desse trabalho e encontrar uma forma de recuperá-las. No entanto, a pesquisa não se pode dar por encerrada, porquanto ainda existem outros tipos de tablaturas, ornamentos e técnicas instrumentais da guitarra barroca que não foram discutidas.

Essas informações incorporadas na notação moderna, são importantes para quem deseja construir uma interpretação aproximada da prática da guitarra barroca, somente possíveis de relevar por meio da pesquisa dos tratados referentes a esse instrumento e de outras já realizadas sobre assuntos afins. Segundo Mantovani (2015, p.115) “as informações que circulam para que a execução seja satisfatória não estão todas na partitura”. Esse comentário apresenta a importância de evidenciar aspectos interpretativos inerentes à partitura musical, na tentativa de reconstruir uma linguagem situada historicamente por um viés organológico. A interpretação deve ser vista como um processo em que serão materializados significados, os quais precisam ser consistentes e, para tanto, o aporte de informações musicológicas faz-se valioso.

## REFERÊNCIAS

- BUTT, John. **Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J.S.Bach.** Mew York: Cambridge University Press; 1990.
- CAMARGO, Guilherme. **A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz, 1697.** Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015
- CARDOSO, Renato de Carvalho. **Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas.** Dissertação de Mestrado apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2014.
- CORBETTA, Francisco. **La guitarre royalle.** Paris, 1671.
- COSTA, Gustavo Silveira. **Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão: fundamentos para adaptação do ciclo.** Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música. São Paulo, 2012
- GUERAU, Francisco. **Poema Harmonico por el temple de la guitarra espanola.** Madrid, 1694.
- KREUTZ, Thiago de Campos. **A utilização do idiomatismo do violão na ritmata de Edino Krieger.** Anais do Simpósio Acadêmico de violão. EMBAP. 2012.
- MAMMI, Lorenzo. **A notação gregoriana: Gênese e Significado.** Revista Música. São Paulo, v.9 e 10. Pp. 21-50, 1998-99.
- MONTOVANI, Dante Henrique. **O ensaio como procedimento para construção de sentidos textuais: um estudo aproximativo entre o discurso verbal e o discurso musical.** Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2013.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola com anima: uma construção simbólica.** Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- SANZ, Gaspar. **Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz.** Saragoça, Herdeiros de Diego Dormer, 1697. Disponível em: <[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP300615-PMLP393222-Gaspar\\_Sanz-IDMSLGE.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP300615-PMLP393222-Gaspar_Sanz-IDMSLGE.pdf)> Acesso em: 06 de janeiro de 2018.
- SOUTHARD, Marc. **Sixteenth-Century Lute Technique.** Dissertação (Mestrado). Universidade de Iowa. Iowa, 1976.
- SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas.** Dissertação de Mestrado apresentada ao

Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2010.

STRIZICH, Robert; Verbete Corbetta, Francesco. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2001.

TREITLER, Léo. **History and Archetypes**. In: Perspectives of New Music. V.35. n.1. p. 115-127. Winter. 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/833681>> Acesso em: 12 de maio de 2018.

TYLLER, James. **A guide to playing the Baroque Guitar**. Indiana: Indiana University Press, 2011.

WADE, Graham. **The Guitarist's Guide to Bach**. Gortnacloona: Wise Owl Music. 1985.